

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Јаков М. Ђорђевић

**ПРЕДСТАВЕ УМИРУЋЕГ, МРТВОГ И
ВАСКРСЛОГ ТЕЛА У ВИЗАНТИЈСКОЈ
УМЕТНОСТИ ОД ДВANAЕСТОГ ДО
ПЕТНАЕСТОГ ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2019

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Jakov M. Đorđević

**REPRESENTATIONS OF THE DYING,
DEAD AND RESURRECTED BODY IN
BYZANTINE ART FROM THE TWELFTH
TO THE FIFTEENTH CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2019

Ментор: др ЈЕЛЕНА ЕРДЕЉАН, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др ИВАН СТЕВОВИЋ, ванредни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др ВЛАДА СТАНКОВИЋ, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Датум одбране:

ПРЕДСТАВЕ УМИРУЋЕГ, МРТВОГ И ВАСКРСЛОГ ТЕЛА У ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ ОД ДВАНАЕСТОГ ДО ПЕТНАЕСТОГ ВЕКА

Сажетак:

Ова докторска дисертација посвећена је истраживању визуелних артикулација умирућег, мртвог и васкрслог тела у касновизантијском сликарству и преиспитивању порука њиховог сложеног идејног садржаја. Приступ истраживању ослања се на традиционалне методе историје уметности обogaћене искуством студија визуелне културе. С обзиром на то да је значење слике неодвојиво од питања перцепције посматрача, анализа се превасходно ослања на полазиштима „антииконграфије“ Мајкла Камила, „антропологији слике“ Ханса Белтинга, као и на другим смеровима нове иконологије који омогућавају размишљање о посматрачу као носиоцу културног и визуелног искуства – искуства које је условљавало перцепцију значења приказане представе. Такође, како је често реч о сликама које су чиниле део ширих ликовних програма сакралних простора, у функцији својеврсних „сценографија“ приликом извођења ритуалних радњи, потрага за разумевањем њиховог значења условила је прибегавање методолошким смерницама „перформативног заокрета“ у историји уметности, као и сагледавање из угла хијеротопије.

Полазећи од основне премисе хришћанског веровања да идентитет особе почива на психосоматском јединству човека, у дисертацији се расправља о томе како су слике бестелесне душе, попут минијатруе из псалтира манастира Дионисијата (Cod. 65, fol. 12r), визуелно упућивале на њену ненарушену везу са погребеним телом, приписујући јој, парадоксално, соматске карактеристике. Са друге стране, показано је да су прикази мртвог тела са концептуалним наговештавајем процеса распадања инсинуирали духовно прочишћење покојника, као у случају фреске насликане у пиргу Св. Ђорђа манастира Хиландара где преминулог монаха раздиру звери. Затим, утврђено је како је смисаона садржина наведених представа била аналогна ритуализованом начину живљења у манастирима, местима где је негована пракса мортификације тела ради искупљења целокупног бића. Слика телесног васкрсења такође је поседовала

своју паралелу у најважнијем хришћанском обреду – евхаристији – и разматрани су начини којима су ликовни програми цркава (превасходно католикона манастира Грачанице и Дечана) учествовали у обликовању доживљаја верника приликом одигравања датог догађаја. Напослетку, пажња анализе усмерена је на три идејне формулације васкрслих тела – идеалног, индивидуализованог и проклетог. Закључено је да је слика идеалног васкрслог тела била саображена Христу, баш као на фресци Лазаревог васкрсења у цркви Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, док је она индивидуализованог (заправо изображена надгробним портретима покојника) требало да укаже на опстанак суштински неизмењеног идентитета појединца по прихватању усавршене пути на крају времена. Насупрот томе, васкрсла тела осуђеника на вечне муке замишљана су како непрестано трпе искуство подударно сахрањеном лешу, о чему сведоче сцене пакла на бројним композицијама Страшног суда. Најзад, у закључном поглављу дисертације, установљено је да византијска визуелна култура никада није прихватила западне макабристичке представе из крајње идеолошких разлога, будући да је реч о сликама које су, између осталог, промовисале новоозваничену догму чистиштва, односно учење које је наишло на снажан отпор код духовних предводника хришћанског Истока.

Кључне речи: слика распадања тела, слика васкрсења тела, смрт у Византији, визуализација идентитета, умртвљивање тела, макабристичке представе, психосоматско јединство

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја уметности средњег века

УДК: 7:27.187.6“11/14”(043.3)

REPRESENTATIONS OF THE DYING, DEAD AND RESURRECTED BODY IN BYZANTINE ART FROM THE TWELFTH TO THE FIFTEENTH CENTURY

Summary:

This doctoral dissertation is devoted to the research of the visual articulations of the dying, dead and resurrected body in the late Byzantine painting and to the examination of their complex conceptual content. The approach of the research relies on the traditional methods of art history enriched by the experience of the visual studies. Taking into account that the meaning of an image is inseparable from the questions of viewer's perception, the analysis relies on the notions of Michael Camille's "anti-iconography", Hans Belting's "anthropology of images", as well as on some other currents of the new iconology that enable consideration of the viewer as the carrier of cultural and visual experience – the experience which fashion perception of the meaning of any depiction. Also, given that many of the discussed images are part of wider pictorial programs of the sacred spaces, functioning as particular "scenography" during ritual performances, the quest for their contextual interpretation is based on the methodologies that emerged out of the "performative turn" in art history, as well as hierotopy.

Starting with the premise of Christian belief that identity of a person is structured upon the notion of man as psychosomatic unity, it is argued that representations of disembodied souls visually insinuated unbroken bonds with buried bodies by paradoxically depicting them with somatic qualities, as is the case with the miniature from the Cod. 65 that is cherished today in the Dionysiou monastery (fol. 12r). By contrast, pictures of dead bodies with conceptual implication of decay alluded to spiritual cleansing of the deceased, just like one fresco from the tower of St. George in Chilandar monastery did with its depiction of a monk's corps being devoured by beasts. Furthermore, the discussed images are argued to have conceptually paralleled monastic way of life and its ritualized practice of bodily mortification as a means of achieving complete redemption. Representation of bodily resurrection also had a corresponding parallel in form of the most important Christian rite, the Eucharist, while further research explored how various church programs (primarily of Dečani and Gračanica)

engaged their congregation into experiencing this event. Lastly, the focus is put on three distinct conceptual formulations of resurrected bodies, characterized as ideal, individualized and condemned. It is concluded that, in Byzantine imagination, the ideal resurrected body emulated Christ's likeness, as in the case of the Resurrection of Lazarus in Virgin Hodegetria church in the Patriarchal monastery in Peć, while that of the individualized (i.e. funerary portraits) attempted to imply endurance of an individual's unchanged identity, despite the acceptance of perfected flesh. On the opposing side stood the resurrected bodies of those condemned to eternal pains, which were perceived as identical to the experiences endured by buried corpses (as can be seen on various depictions of Hell in the Last Judgment compositions). Finally, the concluding parts of the dissertation argue that, despite bearing conceptually familiar ideas, Byzantine visual culture never accepted western macabre imagery, because these representations, among other things, promoted the doctrine of Purgatory, a teaching that faced strong opposition from eastern Christian theologians.

Key words: image of bodily decay, image of bodily resurrection, death in Byzantium, visualization of identity, bodily mortification, macabre imagery, psychosomatic unity

Scientific field: Art History

Scientific subfield: Medieval art history

UDC number: 7:27.187.6“11/14”(043.3)

Садржај

1. Увод	1
1.1 Предмет истраживања.....	1
1.2 Досадашња истраживања и методи.....	5
2. Умртвљивање тела	12
2.1 Једна слика, многа значења.....	14
2.2 Модел умртвљивања телесних нагона.....	21
3. Проживљавање распадања	41
3.1 Соматска природа душе.....	42
3.2 Обред као искуство силаска у Ад и избављења из његових чељусти.....	54
4. Проживљавање суђења	67
4.1 Уређени „хаос“.....	67
4.2 Повратак у будућност.....	74
5. Проживљавање васкрсења	84
5.1 Припрема за прелазак прага.....	89
5.2 „Виртуелно“ проживљавање телесног васкрсења.....	95
5.3 Након изласка.....	103
6. Слика идеалног васкрслог тела	109
6.1 Могућа христообразност.....	110
6.2 Уподобљавање мртвом Христовом телу.....	114
7. Слика индивидуализованог васкрслог тела	127
7.1 „Уснули“ портрет као слика нетљених моштију.....	131
7.2 Надгробни портрет у молитвеном ставу – слика васкрслог тела.....	151
8. Слика проклетог васкрслог тела	160
8.1 Гробни сензоријум.....	161
8.2 „Ви можете бити као ја, а ја пак као ви никада“.....	169
9. Закључак	174
10. Библиографија	183
11. Списак илустрација	210

1. УВОД

1.1 Предмет истраживања

Тело је неутуђиви чинилац идентитета појединца. Тело је комплексна слика бременита значењима којом се особа објављује свету, али уједно и оруђе спознаје тог света при изналажењу сопственог места. Тело је биолошка датост, али и друштвени и културолошки конструкт. Тело је физиолошки склоп урођеног и наученог, наслеђеног и стеченог. Ултимативно, тело је парадокс утеловљавања и даље невидљивог а стварно присутног. Стога, сасвим је природно што тело има веома богату историју, како биолошку и медицинску тако и друштвену, филозофску и теолошку. Занимљиво је да све наведене области са једне стране поседују слику идеалног или општег тела, док истовремено пројављују тело као истински динамичну, стално променљиву категорију, на добро или зло. Овакво виђење потврдила је савремена историографија много пута почев од 80-их година XX века са појавом такозваног „телесног заокрета“ (*the corporeal turn*).¹ Ова докторска теза неће бити изузетак. Штавише, сама тема истраживања управо је усмерена на преиспитивање односа та два тела у једном специфичном просторно-временском контексту: однос несталног, у овом случају умирућег и пропадљивог, и савршеног, односно васкрслог тела, унутар оквира византијске духовности од XII до XV века. Због чега баш ова тема?

Први разлог свакако се може приписати једноставној радозналости проистеклој из критичког читања појединих опсервација стручњака. Џорџ Денис је састављајући кратак уводни текст за специјални број часописа *Дамбартон оукс пејперс* посвећеног питањима смрти у Византији изнео следеће:

„[...] можемо приметити како Византинци никада нису развили култ мртвих попут других народа. Премда су штовали реликвије светитеља и одржавали годишње помене преминулима, није било те опсесивне фасцинације материјалним подсетницима на смрт који су добили

¹ О „телесном заокрету“ в. у: Р. Berk, *Osnovi kulturne istorije*, Beograd 2010, 92-94. Такође, упутно в. и С. W. Vnum, Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective, *Critical Inquiry* 22/1 (1995), 1-33

истакнуто место на Западу у касном средњем веку и који су у различитим облицима истрајали и у модерним временима[...]²

Овакво запажање неумитно подстиче на даље размишљање уколико опазимо да византијска визуелна култура, мада, истина, не у форми дословног леша у стању распадања својственог позносредњовековном Западу, ипак јесте поседовала представе концептуално и ефектно подударне садржине и то у контексту припреме за смрт. Фреска мртвог монаха кога раздиру звери (сл. 1.1), серија илуминација аскета у својим келијама које свесно упућују на неупокојене лешеве у гробовима (сл. 1.2), као и душа гњилог „тела“ заточена у Аду (сл. 1.3) неки су од примера који ће бити подробно анализирани у овој студији. Са друге стране, ту је и кратак одломак из чланка Лиз Џејмс који говори о односу према светитељским моштима на Истоку и Западу:

„Мада се често каже како је сакупљање моштију постало популарно и све компетативније и да је трговина украденим реликвијама процветала, *furta sacra* чини се више западним него источним феноменом. [...] Приметан је фактор где су истраживачи можда заведени односом према реликвијама на средњовековном Западу и акцентом стављеним на непропадљивости тела и потреби да оно буде цело приликом Другог Христовог доласка читали, готово аутоматски, подударну ситуацију и у Византији. *Византијски поглед на телесно васкрсење чини се да није био тако јасно дефинисан.*“³

Успутна напомена на крају пасуса заиста јесте тачна, али треба узети у обзир да византијски теолози никада званично нису усвојили ни јединствено учење о ономе што чека појединца између смрти и васкрсења, а опет о томе јесу пуно писали.⁴ Штавише, када је реч о самом телесном васкрсењу на крају времена, не само да затичемо потребу за промишљањем ове црквене догме у монашком

² G. T. Dennis, *Death in Byzantium*, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 7.

³ L. James, *Dry Bones and Painted Pictures: Relics and Icons in Byzantium*, in: *Eastern Christian Relics*, A. Lidov ed., Moscow 2003, 50.

⁴ B. N. Constan, “To Sleep, Perchance to Dream”: The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 91-124.

окружењу,⁵ већ се њен наговештај недвосмислено среће и у лаичком, о чему сазнајемо захваљујући тексту једног оновременог романа.⁶ Истину говорећи, пре ће бити да је одсуство јасно дефинисаног званичног става цркве омогућило креативно изналажење различитих дискурса у византијској имагинацији, што само додатно пружа основа за једно подстицајно истраживање.

Други разлог одабира наведене теме ове докторске дисертације инспирисале су студије двоје пионира међу „историчарарима тела“ – Керолајн Вокер Бајнам и Питера Брауна. Њихова истраживања заснована на упорној дефамилијаризацији тела прошлих историјских периода, одлучним одбијањем учитавања савремених ставова, изнедрила су потпуно нове погледе на дотичне епохе, расветљавајући их заједно са телима у сасвим другачијем светлу.⁷ Такође, можда још и важније, дефамилијаризација тела из прошлости парадоксално је омогућила, као посредну последицу, ближе промишљање наших тела, ослобађајући их предрасуде о историјски непромењивој, готово урођеној, концептуалној јаднообразности. На крају крајева, која је иначе сврха од бављења минулим епохама и мртвим људима до ли да кроз постављање актуелних питања посредно покушамо да упознамо себе и процесе у којима често и несвесно учествујемо?

Тако једна од великих тема савременог доба јесте потреба за образовањем и дефинисањем читавог спектра нових родних идентитета. Природно, њихова манифестација у највећој мери почива на презентацији тела. Стога је тело носећи медијум изведбе слике са циљем саопштавања идентитета. Како би оваква представа била довољно елоквентна, њена разумљивост условљена је артикулацијом важећих културолошких и друштвених кодова. Као што су бројне студије потврдиле, то није наравно никаква новина непозната прошлим епохама;⁸ али суштински удео њиховог изучавања у оквиру актуелног дискурса лежи у

⁵ В., на пример, D. Krausmüller, “At the Resurrection We Will Not Recognise One Another”: Radical Devaluation of Social Relations in the Lost Model of Anastasius' and Pseudo-Athanasius' ‘Questions and Answers’, *Byzantion* 83 (2013), 201-227 и Y. Papadogiannakis, Michael Glykas and the Afterlife in Twelfth-Century Byzantium, *Studies in Church History* 45 (2009), 136-137.

⁶ Александрида, у: *Роман о Троји/ Роман о Александру Великом*, Р. Маринковић прир., Београд 1986, 158.

⁷ С. W. Vnum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley 1987; П. Браун, *Тело и друштво: мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд 2012.

⁸ В., на пример, К. М. Ringrose, *The Perfect Servant: Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*, Chicago 2003 и М. Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium: perceptions and representations in art and text*, New York 2009.

освешћивању основних принципа, потенцијалних могућности и, најзад, прихватању савремених процеса заснованом на разумевању – разумевању без којег нема истинске толеранције као још једне велике теме данашњице.

Међутим, тема ове докторске дисертације неће бити усмерена на проблем изградње идентитета, већ на питања његовог губитка и опстанка.⁹ Данас смо сведоци развоја нових видова жаловања попут тетовирања тела ожалошћеног мастилом помешаним са пепелом кремиране особе како би се извела меморијална слика – слика која чува сећање, али и слика која заправо не дозвољава губитак тела његовим присаједињењем другом телу. Такође је ту и пракса полагања пепела у земљу намењену узгоју одређене вишегодишње биљке, односно живог организма коме се мртва особа припаја. Пре него ли нас заокупи утисак бизарности оваквих типова жаловања, ваља се присетити да би неупућеноме подједнако бизарно деловали обичаји као што су обедовање над гробом покојника или љубљење фотографије на споменику (а каткад и самог споменика). Сви наведени примери у основи, сваки на свој начин, говоре о потреби наставка присуства покојника и опирању губитка његовог идентитета. Ипак, оно што је можда најинтересантније, извесни појединци, када није реч о фактору религиозно-идеолошке или еколошке мотивације, прибегавају пракси кремирања или пак од ње имају отклон из прилично сличних разлога – ужаса при помисли препуштања тела распадању или страха од предаје тела пламену. У корену оба виђена заправо лежи немогућност раздвајања тела од пређашњег утеловљеног постојања. Странице које стоје пред читаоцем свакако немају за циљ да понуде неко решење савременом човеку или укажу на већу исправност одређених обичаја данас. Међутим, расправе које предстоје могу посредно да инспиришу на дубље размишљање о нашим телима и видовима њиховог третирања, те последично можда и ближе разумевање потребе за одређеним савременим праксама.

Књига *Васкрсење тела у западном хришћанству* Каролине Бајнам свакако се може убројати у такве студије.¹⁰ Премда је примарна пажња ауторке била усмерена на теолошке списе и дебате као основне изворе, њено истраживање почива и на третирању ритуала и слика као подједнако релевантних извора за

⁹ Cf. C. W. Bynum, *Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body: A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts*, *History of Religions* 30/1 (1990), 51-85.

¹⁰ Eadem, *Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995.

стицање сазнања о прошлости. Са друге стране, тема ове докторске дисертације јесу два тела византијског *имагинаријума*, тачније две концептуално промишљене и саздане представе богате идејне садржине – умируће или пропадљиво тело и васкрсло тело. Како су студије визуелне културе данас отвориле неупоредиво шире поље од оног традиционалне историје уметности, потрага за њима неће се зауставити искључиво на ликовним примерима, већ ће истраживању и анализи бити прикључене и вербалне и менталне слике, баш као и оне извођене ритуалним перформансом.¹¹ Такав приступ од њих ће начинити истовремено и предмете истраживања и изворе, уистину врло слично моделу Керолајн Бајнам, само приступајући другачијим методолошким апаратом.

1.2 Досадашња истраживања и методи

Предочено истраживање било би у најмању руку прилично отежано да му не претходе различите студије које су разматрањем тела и умирања као културолошких конструката већ расветлиле извесне аспекте у просторно-временском контексту Византијског царства. Како је литература прилично обимна, уместо низања праволинијског хронолошког ланца историје историографије, она ће овде бити представљена у кратком прегледу кроз условну поделу на тематске целине. Такође, међу научним радовима убројани су и резултати истраживања везани за територијалне области које су чиниле интегрални део византијског културног круга.¹² Стога, будући да говоримо о просторима који су делили културне, политичко-идеолошке, духовне и визуелне обрасце, делећи исти *имагинаријум*,¹³ сада је идеална прилика напоменути да ће

¹¹ В. W. J. T. Mitchell, Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, in: idem, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, 336-356.

¹² Димитри Оболенски је о њима говорио као „византијском комонвелту“ (idem, *Византијски комонвелт*, Београд 1991).

¹³ Упутно cf. V. Stanković, The Character and Nature of Byzantine Influence in Serbia (from the End of the Eleventh to the End of the Thirteenth Century): Reality - Policy – Ideology, in: *Serbia and Byzantium: proceedings of the international conference held on 15 December 2008 at the University of Cologne*, M. Angar, C. Sode eds., Cologne 2013, 75-94; J. Erdeljan, Studenica. All Things Constantinopolitan, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers in Honor of the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, I. Stevović ed., Belgrade 2012, 93-101; И. Стевовић, Архитектура Моравске Србије: локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања, *Зборник радова Византолошког института* 43 (2006), 231-253.

њихово материјално наслеђе у овој докторској дисертацији бити третирано као подједнако релевантан извор сазнања за све што означавамо „византијским“.

Писању о смрти у Византији прилажено је на различите начине. Тражећи друштвене и каткад политичке дефинишуће факторе, Влада Станковић је овој теми приступио њеним позиционирањем у оквирима историје менталитета,¹⁴ Радивој Радић контекстуализацијом психолошког аспекта човекове свести о сопственој смртности кроз „историографски оглед“ о страху,¹⁵ док су Николас Констас, данас архимандрит Максим, и Василеос Маринис истраживали веровања у вези са стањем душе у периоду од наступања смрти до коначног васкрсења, те тиме смештајући предмет истраживања у доминантно теолошки дискурс.¹⁶ И други су дали свој допринос преиспитивањем односа према смрти из угла званичних црквених учења. Велики број сачуваних списа византијских учењака омогућио је бављење појединачним питањима од покушаја њиховог обухватања у ширим оквирима духовних токова историје (хиљадугодишњег) Царства,¹⁷ преко контекстуализације у јасно ограниченом временском периоду и културно-интелектуалном окружењу,¹⁸ па све до изучавања становишта једног одређеног теолога о одговарајућој теми.¹⁹ Међутим, као што је Џон Вортли показао, хришћанство Истока поседовало је подједнако богату традицију разноликих и разнородних веровања, не нужно увек сасвим у сагласју са официјелним полазиштима цркве.²⁰ У својој студији „Византинци и њих онај свет“ Ханс Георг Бек је оправдано нагласио важност тих, како се у историографији често називају, „народних“ веровања, мада постављајући их чак испред званичних црквених

¹⁴ В. Станковић, Смрт у Византији. Поглед на византијско схватање смрти и њено место у менталитету и идентитету Византинаца, *Годишњак за друштвену историју* 14/1-3 (2007), 7-30.

¹⁵ Р. Радић, *Страх у позној Византији: 1180-1453*, 2, Београд 2000, 153-180.

¹⁶ N. Constatas, "To Sleep, Perchance to Dream"; V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, New York 2016.

¹⁷ A. Alexakis, Was There Life beyond the Life beyond? Byzantine Ideas on Reincarnation and Final Restoration, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 155-177; G. Podskalsky, Death and resurrection in Byzantine theology, *Studi sull'oriente cristiano* 6/2 (2002), 35-57.

¹⁸ D. Krausmüller, "At the Resurrection We Will Not Recognise One Another"; J. L. Zecher, Death Among the Desert Fathers: Evagrius and Theophilus in the Sayings Tradition, *Sabornost* 36/1 (2014), 148-169.

¹⁹ Y. Papadogiannakis, Michael Glykas and the Afterlife.

²⁰ J. Wortley, Death, Judgment, Heaven, and Hell in Byzantine "Beneficial Tales", *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 53-69.

учења – како је истако – далеких обичном човеку.²¹ Овај, ипак, учитани антагонизам измирио је Мајкл Анголд, заправо у складу са савременим методолошким приступима проучавања средовековне популарне културе,²² подвлачећи њихов прожимајући, узајамни суживот и непостојање граница између онога што је некада традиционално сматрано „високом“ и „ниском“ културом.²³

Погребни ритуали такође су адекватан извор за стицање увида у доживљај смрти као културолошки осмишљеног конструкта. Тако се Елена Велковска позабавила развојем и трансформацијама службе за мртве током византијског периода,²⁴ док је Џонатан Цехер приказао опело као сазнајни обред који је учествовао у формирању хришћанског схватања смрти код оновремених верника.²⁵ Истраживања припреме леша за сахрану као и гробних места, уз анализу сачуваних материјалних остатака фунерарних прилога, исто су дали веома битне и информативне резултате. Поред научних чланака Џејмса Кириакакиса,²⁶ Дороти Ебрахемс²⁷ и прегледног текста Николаса Констаса,²⁸ нарочито треба издвојити необјављену докторску тезу Ерика Ајвисона.²⁹

Међутим, најдиректнији приступ личним стрепњама и надама појединца у вези са умирањем и животом после пружају сепулкрални споменици и пратећи ликовни програми. О томе је пуно писано са прегршт проницљивих редова што о крајњој промишљености уобличавања иконографске садржине,³⁰ што о

²¹ H.-G. Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits: Zur Entstehungsgeschichte einer Mentalität*, München 1979.

²² Cf. P. J. Geary, Peasant Religion in Medieval Europe, *Cahiers d'Extrême-Asie* 12 (2001), 185-209.

²³ M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni 1081-1261*, Cambridge 1995.

²⁴ E. Velkovska, Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 21-51.

²⁵ J. L. Zecher, Death's Spiralling Narrative: On "Reading" the Orthodox Funeral Service, *Studia Liturgica* 41(2011), 274-292.

²⁶ J. Kyriakakis, Byzantine Burial Customs: Care of the Deceased from Death to the Prothesis, *The Greek Orthodox Theological Review* 19 (1974), 37-72.

²⁷ D. Abrahamse, Rituals of Death in the Middle Byzantine Period, *The Greek Orthodox Theological Review*, 29/2 (1984), 125-134.

²⁸ N. Constatas, Death and dying in Byzantium, in: *Byzantine Christianity*, D. Krueger ed., Minneapolis 2006, 124-145.

²⁹ B. E. A. Ivison, *Mortuary Practices in Byzantium (c. 950-1453): An Archaeological Contribution*, vol. 1-2, PhD Thesis, University of Birmingham 1993.

³⁰ S. T. Brooks, Sculpture and the Late Byzantine Tomb, in: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 95-103; eadem, The History and Significance of Tomb Monuments at the Chora Monastery, in: *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, H. Klein, R. Ousterhout eds., New York 2004, 23-31; K. Marsengill, Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits in the Middle and Late Byzantine Periods, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, M. J. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou eds., Burlington, VT 2012, 203-219; A. W. Carr, Cypriot Funerary Icons:

перформативним аспектима дотичних фунерарних целина,³¹ које бисмо готово могли да поистоветимо са данашњим мултимедијалним инсталацијама. За ову прилику умесно је посебно упутити на необјављену докторску тезу Саре Брукс³² и књигу „Српски владарски гроб у средњем веку“ Данице Поповић,³³ будући да је реч о студијама које обезбеђују опсежан преглед, али и на научни опус Јелене Ердџан чији је истраживачки напор не само указао на непроблематичан и, заправо, плоносни суживот званичних црквених учења и „народних“ веровања на средњовековном Истоку већ је и истакао сепулкралне споменике као сведочанства живе интеракције и прожимања различитих културних модела образовањем дељеног ликовног језика.³⁴

Са друге стране, ако је претходно назначена историографија била усмерена на ликовне садржаје концептуално исплетене око *идеје* смрти, ни дословна визуализација умирања није промакла пажњи историчара (уметности). На самом почетку 70-их година прошлог века, први покушај свеобухватне иконографске студије са темом људске пролазности понудио је Реинар Штихел путем брижљиве

Questions of Convergence in a Complex Land, in: *Medieval Paradigms: Essays in Honor of Jeremy Duquesnay Adams*, S. Hayes-Healy ed., New York 2005, 153-173; E. Bakalova et al., *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003; M. Emmanuel, Funerary Iconographic Programmes in the Chapels of Mustras, в: *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*, Л. И. Лифшиц et al. ред., Санкт-Петербург 2002, 218-229; S. D. Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, in: *The Kariye Djami: Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, vol. 4, P. Underwood ed., New York 1975, 305-349; S. Ćurčić, Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the “East or West” Question, *The Greek Orthodox Theological Review* 29/2 (1984), 175-194.

³¹ D. Kotoula, “With respect to the lavishness of the illumination”: The Dramaturgy of Light in the Burial Chapel of the Monastic Founder, in: *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, A. Lidov ed., Moscow 2013, 185-199; V. Marinis, The Mosaics of Theotokos Pammakaristos (Fethiye Camii) in Istanbul, in: *Mosaics of Anatolia*, G. Sözen ed., Istanbul 2011, 321-332; E. Akytirek, Funeral Ritual in the Parekklesion of the Chora Church, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, N. Necipoğlu ed., Leiden 2001, 89-104; S. E. J. Gerstel, The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices, in: *The Kariye Camii Reconsidered*, H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis eds., Istanbul 2011, 107-145; R. Ousterhout, Temporal Structuring in the Chora Parekklesion, *Gesta* 34/1 (1995), 63-76; A. Rhoby, Inscriptional Poetry: Ekphrasis in Byzantine tomb epigrams, *Byzantinoslavica* 69/3 (2011), 193-204; N. Ševčenko, The tomb of Manuel I, again, in: *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu eds., Istanbul 2010, 609-616.

³² S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries)*, PhD Thesis, New York University 2002.

³³ Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.

³⁴ Ј. Ердџан, *Средњовековни надгробни споменици у области Раса*, Београд 1996; eadem, Жичка плоча са представом јелена: прилог познавању иконографије српске фунерерне пластике позног средњег века, у: *Манастир Жича*, Г. Суботић прир., Краљево 2000, 295-308; eadem, Стећци - поглед на иконографију народне погребне уметности на Балкану, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 32/33 (2003), 107-119; eadem, Jewish Funerary Monuments from Niš: A Comparative Analysis of Form and Iconography, *El Prezente* 4 (2010), 213-232.

анализе извесних минијатура из Томићевог и Минхенског псалтира.³⁵ Само пар година касније Кристофер Волтер дао је својеврсни предлог класификације модела иконографије смрти.³⁶ У новије време, два чланка вредна помена написали су Бранислава Цветковића и Светлане Смолчић Макуљевић који не носе претензије на успостављање стриктне типологије, већ управо супротно, полазећи из угла визуелних студија, наглашавају свестрану шареноликост могућности ликовног уобличења наведених представа.³⁷

Напоследку долазимо и до научних публикација посвећених самом телу као концептуално осмишљеном конструкту. Један прегледни текст на ову тему саставила је Кетрин Рингроуз³⁸ након претходно замашног истраживања о византијским евнусима – заправо најелоквентнијег примера обликовања идентита телом, с обзиром да је реч о неопходној мутилацији ради прихватања и остваривања преображаја бића заснованог на сложеној идеолошкој концепцији која са собом носи низ последица.³⁹ Поред тога, од огромне важности су студије Хенрија Мегвајера и Мирто Хацаки чији кључни допринос лежи у ревалоризацији византијског позитивног односа према телу, неретко подриваног у традиционалној историографији. Док је Мегвајер анализом представљања светителаља истакао како је свест о квалитативно дочараној корпоралности играла битну улогу у дефинисању њихових изображених ликова,⁴⁰ Хацаки је утемељено приказала византијску културу као готово опседнуту промишљањем питања физичке лепоте и њених разноликих својстава.⁴¹ Када је реч о дефинисању, па и редифинисању, родног идентитета телом, поред поменутих студија Кетрин Рингроуз и Мирто Хацаки, свакако треба издвојити стручне радове Мати Мејер⁴² као и књигу Ставрале Константину, истински посвећену

³⁵ R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild Spät- und Nachtbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971.

³⁶ C. Walter, Death in Byzantine Iconography, *Eastern Churches Review* 8 (1976), 113-127.

³⁷ B. Cvetković, The Living (and the) Dead: Imagery of Death in Byzantium and the Balkans, *IKON* 4 (2011), 27-44; S. Smolčić Makuljević, Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans, *IKON* 4 (2011), 45-58.

³⁸ K. M. Ringrose, The Byzantine Body, in: *The Oxford handbook of women and gender in medieval Europe*, J. M. Bennett, R. M. Karras eds., Oxford 2013, 362-378.

³⁹ Eadem, *The Perfect Servant*.

⁴⁰ H. Maguire, *The Icons of Their Bodies: saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.

⁴¹ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*.

⁴² M. Meyer, Venus Lost and Found: Aesthetic Perceptions of the Female Nude in Byzantine Art, in: *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, C. Logemann, M. Oesterreich, J. Rütthemann Hrsg., Bielefeld 2013, 191-215; eadem, Eve's Nudity. A Sign of Shame or a Precursor of

женским телима у перформативном настајању, али и особеном нестајању.⁴³ Са друге стране, не смео испустити из вида ни истраживања усмерена на питања постизања и пројављивања светитељства телом, са нарочитим освртом на чулне аспекте, у чему су се успешно окушале Беатрис Касо,⁴⁴ Сузан Ешбрук Харви⁴⁵ и Смиља Марјановић-Душанић.⁴⁶ Најзад, пригодно је овде окончати сажето излагање библиографије скретањем пажње на два научна рада која, са својим врло уско спецификованим темама, прилично добро уводе у предстојећи текст ове докторске дисертације. Први је дело Томаса Арендзена чије је интересовање било управљено ка разматрању доживљаја сопствених тела окупљених верника приликом слушања *сликовитих* наратива о гробном распадању Четвородневног Лазара за време одигравања литургијске службе у касноантичком и рановизантијском периоду.⁴⁷ Други, насловљен „Лечење тела, спасавање душе“, написала је Росица Шредер са циљем испитивања односа ликовних програма и чина исповести у позновизантијском периоду заснованих на веровању о психосоматском јединству човека.⁴⁸

Попут последња наведена два стручна чланка, анализа која стоји пред читаоцем ове докторске дисертације непрестано ће се кретати између слике, обреда, веровања и тела – тела као носиоца културног и визуелног искуства. Овакав приступ омогућили су савремени методолошки токови нове иконологије.⁴⁹ Како је реч многоструким могућим смеровима истраживања, извесни поступци биће ближе разјашњивани у тексту поглавља непосредно пре предузетог

Christological Economy?, in: *Between Judaism and Christianity: art historical essays in honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, K. Kogman-Appel, M. Meyer eds., Leiden 2009, 243-258.

⁴³ S. Constantinou, *Female corporeal performances: reading the body in Byzantine passions and lives of holy women*, Uppsala 2005.

⁴⁴ B. Caseau, Syméon Stylite l'Ancien entre puanteur et parfum, *Revue des études byzantines* 63 (2005), 71-96.

⁴⁵ S. A. Harvey, *Scenting salvation: ancient Christianity and the olfactory imagination*, Berkeley 2015; eadem, Olfactory Knowing: Signs of Smell in the Vitae of Simeon Stylites, in: *After Bardaisan: Studies on Continuity and Change in Honor of Professor Han J W Drijvers*, G. J. Reinink, A. C. Klugkist eds., Leuven 1999, 23-34; eadem, The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder, *Vigiliae Christianae* 42 (1988), 376-394.

⁴⁶ С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд 2017.

⁴⁷ T. Arentzen, Dissolving with Lazarus: Late ancient liturgical bodies in pieces, *Studia Theologica – Nordic Journal of Theology* 71/2 (2017), 173-198.

⁴⁸ R. Schroeder, Healing the Body, Saving the Soul: Viewing Christ's Healing Ministry in Byzantium, in: *Holistic healing in Byzantium*, J. T Chirban ed., Brookline, MA 2010, 253-275.

⁴⁹ B. *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, B. Baert, A.-S. Lehmann, J. Van den Akkerveken eds., Brussels 2012.

испитивања материјала, олакшавајући тако праћење анализе и разумевање крајње интерпретације. Међутим, неопходно је барем предочити генерална полазишта. Ова студија у највећој мери темељи се на *антропологији слике* Ханса Белтинга и његовом провокативном сплету сазданом од представе, медијума и тела.⁵⁰ Стога ће сама тела оновремених људи као „живи медијуми“ одговарајућих представа (растеловљњих чинилаца домена имагинарног/ имагинације/ имагинаријума) прихваћених одређеним ритуалним радњама бити посматрана као особене когнитивне слике доступне истраживачком преиспитивању. Са друге стране, њихову доступност обезбедиће и контекстуализација односа посматрача и ликовног програма у перформативном окружењу њиховог сусрета – контекстуализација базирана на начелима изнедреним „перформативним заокретом“⁵¹ – чиме ће посматрач бити пројављен као учесник, односно живи, интегрални чинилац шире „композиције“. Такође, једна од намера ове докторске тезе је да докучи и утеловљено искуство оновременог човека укљученог у овако осмишљен спознајни систем имагинарног. Из тог разлога неминовно је ослањање на когнитивне студије и њихову базичну поставку о човеку (посматрачу) као „утеловљеном уму“.⁵²

На крају, коначни циљ спроведеног истраживања јесте да покаже сложено концептуално поље визуелног унутар кога су хришћани на Истоку током позног средњег века како промишљали тако и обликовали себе путем својих тела у спрези са егзистенцијалним питањима губитка и очувања сопственог идентитета.

⁵⁰ H. Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton, 2011.

⁵¹ B. *Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, E. Gertsman ed., Aldershot 2008.

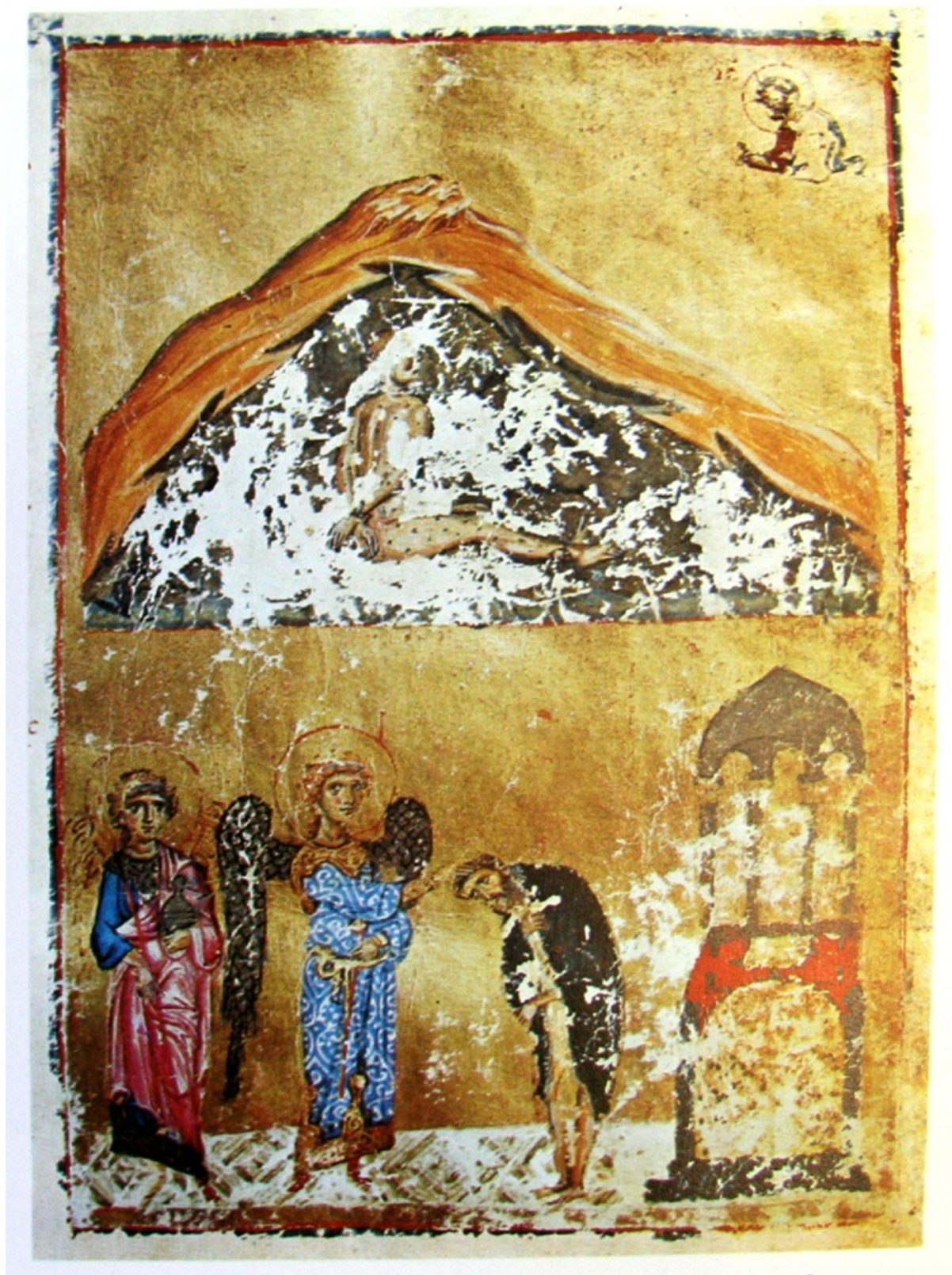
⁵² B. P. Sheingorn, Making the Cognitive Turn in Art History: A Case Study, in: *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, M. Bailar ed., Houston 2010, 145-200; E. Gertsman, Image and Performance: An Art Historian at the Crossroads, *Research on Medieval and Renaissance Drama* 51 (2013), 5-13.



Сл. 1.1 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 1.2 Покајници. Vat. gr. 394, fol. 46r (преузето из: J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, xxvii)



Сл. 1.3 Душа у заточеништву (горе) и монах Сава пред двојицом анђела (доле).
Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 12r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 1, S. M. Pelekanidis et al. ed., Athens 1975., 117)

2. УМРТВЉИВАЊЕ ТЕЛА

Почетак приче о смрти, према предању, почиње првим грехом – након изгона из раја смрт је ушла у свет као казна прародитељима и захватила читаво њихово потомство.⁵³ Међутим, истински почетак ове приче обележен је њеном објавом у виду првог леша. Према речима Јована Златоустог, Бог је допустио да Авељ буде тај који ће умрети први како би Адам мога да спозна пуноћу своје казне кроз сензорни приказ тела подвргнутог ужасима процеса растакања плоти.⁵⁴ Дакле, Адам не само да је био суочен са губитком сина већ је био принуђен и да препозна сопствени одраз у лику другог. Стога, казна која је пала у удео човечанству није само смрт него и свест о смрти. Долазак Другог Адама променио је људски усуд: Христос је својом жртвом поразио смрт и даровао наду у будуће васкрсење.⁵⁵ Тим чином казна је преображена у упозорење јер распадање тела није више ту да људима саопшти страшне последице прародитељског греха већ да их подстакне на борбу за задобијање награде будућег живота. Овоземаљски свет препун је заводљивих чари са могућношћу за нова сагрешења која онемогућују повратак у Еденски врт, чије су капије поново отворене својим староседеоцима. Призор телесне трулежи остао је као испомоћ у разоткривању обмана примамљивих искушења која онемогућавају усредсређеност на прави циљ читавог људског рода – остваривања омогућеног спасења.

Овако изложене поставке биле су чврсто уткане у хришћанска учења која је Црква проповедала својим верницима и из њих је проистекла пракса медитације над сопственом смрћу условно рекреирајући оригинални чин сусрета Адама са првим приказом леша. Ово је остваривано како путем физичких тако и путем вербалних и менталних слика.⁵⁶ Посматрање, слушање, читање или присећање омогућавали су контемплацију смрти, али само уколико је било простора за поистовећивање побожне особе са понуђеним „моделом“. Наравно, модел није

⁵³ S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017, 54-101.

⁵⁴ J. L. Koerner, *The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien*, *Representations* 10 (1985), 52-53.

⁵⁵ S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry*, 54-101.

⁵⁶ За вербалне и менталне слике в. J. L. Zecher, *Death Among the Desert Fathers*. За (физичке) слике са представама човекове смрти и онога што слиеди потом в. V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 49-73; R. Stichel, *Studien*, passim.

био ограничен искључаиво на представу мртвог тела већ је могао да понуди и призоре различитих (поучних) типова индивидуа у стањима или околностима непосредно условљених смрћу, како лошим и тешким тако и охрабрујућим и пожељним. Грешници осуђени на вечност паклених мука нудили су у виду антимодела упозорење које би проузроковало потребу за покајањем (у случајевима истоветног сагрешења) или би оснаживало чврстину воље као заштите од пада у наведени грех.⁵⁷ С друге стране, разичити праведници су давали могућност уподобљавања узорима са јасном гаранцијом позитивног исхода.⁵⁸ Најзад, идентификација са људима који пролазе кроз муке умирања или са душама којима се суди, баш као и са лешевима у стању распадања, пружала је шансу стицања искуства неумитних будућих догађаја. Спознаја онога што сваком човеку засигурно предстоји допуштала је контемплативно провежбавање посмртних епизода као би се ублажили страхови и, још важније, осигурао позитиван исход.

Међутим, смрт у средњем веку није само ментално проживљавана већ је и дословно практикована. Пракса умртвљивања тела развијана је од времена пустињских отаца и постала је део свакодневног монашког живота. Она је подстрекавана како житијима великих подвижника тако и духовним приручницима.⁵⁹ У својој бити овај вид подвизавања имао је за циљ имитацију Христових мука, односно уподобљавање најузвишенијем и најзахтевнијем узору.⁶⁰ Строги пост, завет ћутања, намерно самонаношење физичког бола и подвргавање тешким климатским условима у неадекватном руху само су неки од примера. Природно, најекстремнији видови подвизавања нису спровођени универзално од стране свих монаха, али вештина уздржавања и дисциплина тела јесу били корен манастирског живота и временом су, у својим блажим облицима, проширени и на друштво лаика, где су могли да буду и додатно модификовани

⁵⁷ Cf. M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier: (du XIIe au XIVe siècle)*, *Зборник за ликовне уметности* 18 (1982), 1-18; S. E. J. Gerstel, *The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium*, in: *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, J. Contreni, S. Casciani eds., Florence 2002, 205-217.

⁵⁸ Често се међу хорovima праведника препознају појединачни светитељи, попут Марије Египћанке, чија јасна идентификација би, уз познавање одговарајућег житија, омогућила позив на уподобљавање приказаном узору.

⁵⁹ В., на пример, П. Браун, *Тело и друштво*, 281-406; J. L. Zecher, *Death and the Possibility of a Ladder*, *Studia Patristica* 52 (2012), 327-338.

⁶⁰ B. S. Papaioannou, *Michael Psellos: Rhetoric and Authorship in Byzantium*, Cambridge 2013, 214.

како би боље пристајали другачијем контексту. Довољно је погледати могуће начине поста и увидети постојање различитих степена рестриктивности. Ипак, и у својим блажим и наизглед подношљивијим облицима, ове праксе је прожимала иста нит као и у случају екстремних облика аксетизма: верник је мортификацијом тела перформативно, тј. ритуално изводио слику мрвог или умирућег тела сопственим, са циљем гашења страсти, па и емоција.⁶¹ Најзад, главна последица свега тога било је прочишћење, односно повратак на првобитно стање које су људи поседовали до изгона из Еденског врта.

Међутим, пре него што се упустимо у разоткривање те перформативно постигнуте слике, странице овог поглавља биће посвећене самом концепту умртвљивања тела и месту које је визуелна култура заузимала као његов подстрекивач. Једна фреска у хиландарском пиргу Св. Георгија пружа идеалну прилику за такво разматрање будући да, са једне стране, нуди могућност сагледавања огромног креативног потенцијала који су представе охрабривања телесне мортификације могле да остваре, а са друге, даје јединствену шансу расветљавања модела гашења сексуалних нагона као незаобилазног облика умртвљивања пути у монашком контексту, о чему је веома мало расправљано када је византијска визуелна култура у питању.

2.1 Једна слика, многа значења

Свака изградња „додатних“ простора намењених ритуалним радњама уз језгро цркве или унутар манастирских зидина подстакнута је одређеном потребом, иако истраживачима данас не нужно увек лако уочљивом. Нова целина је могла да (пре)обилкује и обогати искуство приступајућој конгрегацији, омогући издвојено место за вршење посебних обреда или чување реликвија, обезбеди, као продукт ктиторства, понуду вотивног дара и шансу јавне презентације идентитета поручиоца, али и пружи прилику за стварање просторне иконе, нипошто мање стварне због природе њеног изображавања архитектонским путем уместо

⁶¹ За перформативну изведбу мрвог тела сопственим в. треће поглавље ове дисертације. О идеалу монашког бестрашћа и његовом остваривању у: Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 66.

фигуралном представом.⁶² Смештен у самом врху шестоспратне куле манастира Хиландара, параклис Св. Георгија управо представља једну такву конструкцију пуну потенцијала, а ипак недовољно разјашњену. Параклис је у XVII веку обновљен када је добио садашњи изглед цркве уписаног крста са куполом и припратом, међутим, спроведена истраживања показала су да је његова изградња везана за много ранију историју манастира, јер се старији сачувани слој његовог сликарства датује у XIII век.⁶³ Према свом плану, ова црквица је оригинално замишљена као једнобродна грађевина јединственог простора (без куполе) са ходником који је окруживао освећено језгро, баш као и данас, са три стране – северне, западне и јужне – док је источни зид капеле одувек био и спољашњи зид самог пирга (сл. 2.1).⁶⁴ Параклис је првобитно поседовао чак три улаза на западном крају, по један на сваком зиду, од којих је јужни касније зазидан.⁶⁵ Ова три пролаза сведоче о три могућности лиминалног преласка у освећени простор, а тиме и три потенцијално различита искуства која би условила перцепцију самог обреда извођеног унутар параклиса. Такође, није од мале важности чињеница да је служба могла да буде посматрана, још од најранијег времена, кроз прозорски отвор на источном делу јужне стране капеле, који је у обнови померен западније због изградње пиластера.⁶⁶ Овако комплексна организација остварена у простору малих димензија очито говори о спровођењу промишљене замисли која би свој пун смисао добила извођењем одређеног обреда.

Међутим, разлог изградње капеле Св. Георгија је непознат и о њеној улози у животу монаха Хиландара не сазнајемо ништа из писаних извора. Ипак, открићем људских костију у приземљу и на првом спрату, као и анализом сачуваних фрагмената живописа на трећем и четвртном, који упућују на симболичну визуализацију рајског врта,⁶⁷ параклису на шестој етажи се оправдано приписује нека врста фунерарне функције попут простора за вршење комеморативних

⁶² За пример стварање иконе кроз архитектонску артикулацију в. J. Erdeljan, *Studnica. An identity in marble*, *Зограф* 35 (2011), 93-100.

⁶³ О просторној артикулацији хиландарског параклиса Св. Георгија в. С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара: цркве и параклиси*, *Хиландарски зборник* 3 (1974), 158-161; Б. Тодић, *Фреске XIII века у Параклису на Пиргу Св. Георгија у Хиландару*, *Хиландарски зборник* 9 (1997), 37-38.

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ *Loc. cit.*

⁶⁶ С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара*, 159.

⁶⁷ С. Ђурић, *Фреска раја у пиргу Св. Ђорђа у Хиландару*, *Књижевност* 8/9 (1986), 1247-1253.

служби.⁶⁸ Наравно, један простор је могао да испуњава више обредних намена. На дан прослављања светог патрона ту је несумњиво служена литургија, а сама обнова у XVII веку сведочи да овај простор није изгубио значај ни након што је у XIV веку сазидана нова костурница са црквом изван манастирских зидина.⁶⁹ Чини се извесним, стога, да је он имао више од једне намене.

Приступу попут ишчитавања идејних концепата и уочавања перформативних сугестија утканих у ликовне програме сакралних простора често су и најелоквентнији показатељи улога које би дата места испуњавали у оригиналном контексту. Када је реч о првобитном сликарству, фреске из XIII века, прилично оштећене али и даље довољно видљиве, опстале су како у унутрашњости тако и на зидовима које ходник дели са параклисом.⁷⁰ Неизненађујуће, мада неоправдано, досада је пажњу истраживача углавном привлачио један од два насликана циклуса на „фасади“ цркве – илустрација Канона на исход душе од тела.⁷¹ Ово интересовање подстакла је чињеница да наведени циклус једино још срећемо, и то прилично другачије изведен, у оквиру сликарства на галерији Св. Софије у Охриду.⁷² Насупрот његовој реткости стоји „убичајени“ и „често илустрован“ циклус св. Георгија као патрона капеле.⁷³ Ипак, иако не нарочито разрађена, међусобна веза две ликовне целине је уочена и интерпретација насликаног житија св. Георгија није сведена само на прослављање важног светитеља коме је простор посвећен. Будући да овај опходни ходник није поседовао литургијску намену, његов живопис је готово извесно носио

⁶⁸ В. Д. Поповић, Сахране и гробови у средњем веку, у: *Манастир Хиландар*, Г. Суботић пр., Београд 1998, 206-210.

⁶⁹ *Ibid.*, 210.

⁷⁰ О распореду, датовању и детаљној иконографској анализи живописа у: Б. Тодић, Фреске XIII века.

⁷¹ С. Радојчић, "Чин бивајем на разлученије души од тела" у монументалном сликарству XIV века, *Зборник радова Византолошког института* 7 (1961) 39-52; Б. Иванић, Прилог тумачењу сликаног програма параклиса Светог Ђорђа на пиргу Светог Ђорђа у Хиландару, *Хиландарски зборник* 12 (2008), 189-195;

⁷² За циклус фресака Канона на исход душе од тела у Св. Софији у Охриду в. Б. Иванић, Чин бивајем на разлученије души од тела у Светој Софији у Охриду, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 26 (1990), 47-88; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 87-90.

⁷³ Детаљну иконографску анализу циклуса св. Георгија проналазимо у: Б. Тодић, Фреске XIII века, 51-55; док се друге студије само успутно осврћу на његову идејну замисао унутар простора параклиса: Д. Поповић, Сахране и гробови, 208-209; V. Marinis, "He Who Is at the Point of Death": The Fate of the Soul in Byzantine Art and Liturgy, *Gesta* 54/1 (2015), 79.

контемплативну улогу.⁷⁴ Ово је послужило као основ за тражења везе два циклуса која се спајају код врата на западном зиду. Први, св. Георгија, интерпретиран је као узор монашком подвизавању, док је други обележен као модел за медитацију смрти.⁷⁵ Узимајући у обзир извесност извођења комеморативних обреда унутар параклиса, макар до XIV века, циклуси су такође интерпретирани и у оквиру фунерарног контекста: пошто је *Канон на исход душе од тела* заправо молитва која је читана приликом нарочито тешког и болног умирања како би се олакшало одвајање душе од тела човека на самрти, „илустрације“ овог текста саме по себи сугеришу везу са погребном тематиком; с друге стране, како житије св. Георгија није само повест о мученику који је поднео надљудско трпљење нељудских казни већ и прича о чудотворцу који је враћао мртве у живот попут самог Христа, његов циклус је сведочанство о победи смрти и нади у будуће васкрсење.⁷⁶ Ово би било веома убедљиво тумачење програма да је иједно чудо васкрсења заправо и приказано у пиргу. Међутим, реалност је другачија: избор сцена из биографије овог светог ратника сведен је искључиво на призоре мучеништва и само једну слику чуда – не чак ни убиства аждаје него њеног привођење градским зидинама. Такође, није од мале важности ни чињеница да Чудо са аждајом заузима готово двоструко већу површину зида од било које друге сцене, како из житија св. Георгија тако и Канона на исход душе (сл. 2.2 – 2.4). Оваква наглашеност једне композиције међу фрескама подељеним у два регистра над зоном сокла свакако доводи у питање могућност занемаривања макар ове „убичајене“ представе „често сличног“ циклуса.

Самостални прикази светих ратника на коњима у монументалном сликарству, према мишљењу Шерон Герстел, имали су апотропејску улогу и због тога их често проналазимо, на пример, у црквама православних заједница које су стрепеле од освајања Латина.⁷⁷ Ово својство могло је да услови и њихово позиционирање у непосредној близини портала.⁷⁸ Једна од битних карактеристика слика које су носиле апотропејску моћ јесте њихова сведеност на најосновноје

⁷⁴ V. Marinis, “He Who Is at the Point of Death”, 79; Б. Тодић, Фреске XIII века, 67.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Д. Поповић, Сахране и гробови, 208-209.

⁷⁷ S. E. J. Gerstel, Art and Identity in the Medieval Morea, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh eds., Washington, D.C. 2001, 269-271.

⁷⁸ Loc. cit.

облике, неретко обележене силовитим гестом који испољава (узнемирујућу) снагу или макар наговештава активност поистовећену са непрестаном будношћу представљене фигуре.⁷⁹ Међутим, иако је у хиландарском приргу фреска насликана са леве стране главног улаза у параклис, св. Георгије није приказан сам, као будни чувар вратница, већ у друштву младе принцезе (сл. 2.3). Према речима легенде, након што је овај хришћански Персеј спасио цареву ћерку од усуда обећаног данка којим је обезбеђивана заштита града од напада аждаје, вратио јој је назад њен појас којом је претходно свезао звер како би заједно продужили до градских капија где је светитељ, на очиглед свих окупљених, погубио морску неман.⁸⁰ Стога, није чудно што је уобичајено приказивање ове развијене сцене укључивало копље св. Георгија подигнуто навише, уместо да буде усмерено ка аждаји. С друге стране, у оквиру дечанске трифоре постављене над западним порталом у рељефу је изведена слика овог светог ратника како пробада чудовиште док принцеза чврсто придржава свој појас обема рукама (сл. 2.5).⁸¹ Неуобичајеност представе не треба тражити у западном, приморском пореклу мајстора јер је исклесана за посматраче блискије источној традицији – дечанске монахе – који су јој давали смисао непосредним, свакодневним сусретом током својих ритуалних кретњи манастиром.⁸² Јунис и Хенри Мегвајер су у својој студији о „другим иконама“ аргументовано изложили тврдњу да је камена пластика на фасадама византијских цркава превасходно носила апотропејску функцију.⁸³ Стога, не само да не чуди крајња сведеност представе трифоре (нема приказа зидина са царем и многољудном публиком) већ је разумљива и (пре)наглашена активност младе девице која очито доприноси моћи слике. Насупрот томе у хиландарском приргу, на основу сачуваних фрагмената, јасно је да ту нема ни поједностављености композиције, нити трагова силовитих гестова, те ни потенцијалне профилактичке улоге коју би фреска постављена уз западни улаз могла да преузме.

⁷⁹ Cf. B. Vaert, *Caput Johannis in Disco: Essay on a Man's Head*, Leiden 2012, 130-142.

⁸⁰ За превод најраније сачуване верзије епизоде са аждајом из житија св. Георгија в. С. Walter, *The Origins of the Cult of Saint George*, *Revue des études byzantines* 53 (1995), 321.

⁸¹ Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 291.

⁸² Cf. J. Đorđević, *Praying for a Franciscan in an Orthodox Church: Remembering the Master Builder in the Inscription of the Dečani Monastery*, in: *Creating Memories in Early Modern and Modern Art and Literature* (forthcoming).

⁸³ E. D. Maguire, H. Maguire, *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007, 58-96.

Директније иконографске паралеле оствариве су кроз поређење са другом дечанском представом исте садржине, овог пута насликаном у унутрашњости спољашње припрате (сл. 2.6), као и са композицијом из Старог Нагоричина (сл. 2.7). Обе фреске су такође саставни део циклуса св. Георгија, баш као и у Хиландару. Занимљиво је да у Старом Нагоричину представе линеарним распоредом прате паралелно постављен циклус Христових страдања чиме је остварена визуелна сличност два наратива, односно истакнуто је уподобљавање мученика свом узору.⁸⁴ Наликовање св. Георгија Христу је и у Дечанима такође спроведено, али на нешто суптилнији начин: сцене су овога пута распоређене у неколико зона и усмеравају посматрачев поглед ка слици мртвог Христа положеног на часној трпези.⁸⁵ На тај начин свезано тело светитеља на справи за мучење у врху источног зида егзонартекса опонаша испружено тело Спаситеља у његовом подножју (сл. 2.8). Извесне фреске истог циклуса још директније тематски указују на наведену сличност: два чуда васкрсења која је св. Георгије извео насликана су у источном крилу северног зида и то тако да је чудотворац постављен са једне стране прозора, док су они које васкрава на супротној (сл. 2.9). Овакав „сценски“ распоред омогућавао је приликом дневног посматрања, унутар не претерано осветљене просторије, утисак визуализације чудотворне енергије путем природне светлости која би пролазила кроз бифору.⁸⁶

Упућивање на Христа посредно је присутно и у сцени Чуда са аждајом како у Старом Нагоричину тако и у Дечанима. Епизода спашавања царева ћерке највероватније је адаптирана за житије св. Георгија у XI веку.⁸⁷ Уколико погледамо најстарију верзију сачуваног текста, која се на Истоку незнатно мењала током времена, макар у писаној традицији, и упоредимо је са архетипском причом попут оне у миту о Персеју, видећемо да је нагласак христијанизоване верзије не толико на херојском потвигу, нити на задобијању руке принцезе, већ на привођењу „неверника“ истинској вери.⁸⁸ Штавише, сама појава морске немани

⁸⁴ Н. Maguire, *The Art of Comparing in Byzantium*, *The Art Bulletin* 70/1 (1988), 96, 98.

⁸⁵ За распоред сцена циклуса и основну иконографску анализу в. Б. М. Поповић, *Програм живописа у капели Пећпака*, у: *Зидно сликарство манастира Дерана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 451-470.

⁸⁶ За илузионизам у византијској визуелној култури в. уводни део петог поглавља ове дисертације.

⁸⁷ С. Walter, *The Origins*, 321.

⁸⁸ *Loc. cit.*

објашњена је као казна због штовања паганских богова.⁸⁹ Несумњиво је то разлог због чега визуализацији ове сцене у оба циклуса претходи приказ разарања паганских идола молитвом св. Георгија. Према речима легенде, убиство укроћене аждаје пред зидинама Ласије, града где се овај догађај наводно одиграо, допринело је покрштавању свих њених житеља. Чини се да је привођење неверника Евхаристијском телу стварни разлог због чега је сцена Чуда са аждајом добила приметно место унутар програма и Старог Нагоричина и Дечана. Док је у првом случају веза са Христовом жртвом остварена подударношћу два циклуса (житијног и Христових страдања), у Дечанима је Спаситељево мртво тело и дословно приказано на насликаном олтару под сценама из живота св. Георгија. Штавише, у Дечанском егзонартексу је многољудност присутних пагана посебно истакнута јер је орнаментални низ, карактеристичан за уски простор пиластера, уз ову композицију прекинут и његово место су заузеле фигуре будућих хришћана. Постоји могућност да је овакво „коришћење“ Чуда са аждајом заправо обликовано у комнинском периоду, добу које је развило раскошну реторику у борби против јереси,⁹⁰ и да наведени примери из Старог Нагоричина и Дечана уопште нису посебни по свом идејном карактеру.

Међутим, привођење укроћене немани у хиландарском пиргу, иако наглашено, тешко можемо у концептуалном смислу да доведемо у везу са претходно разматраним примерима. Визуелне импликације повезаности циклуса св. Георгија са Христовим страдањима овде су сасвим изостале.

Ипак, након разматрања других циклуса, занимљиво је запазити необичност излагања житијног наратива у параклису. Чудо са аждајом налази се на спољашњости западног зида капеле испод две сцене мучења (сл. 2.3). Будући да су ове две фреске заправо наставак започетог тока приказа страдања светитеља који креће дуж горњег регистра северног зида, а да се сцене смрти и сахране св. Георгија налазе у доњој зони као последње фреске, такође, северног зида (сл. 2.2), следи логичан закључак да је композиција привиђења звери зидинама Ласије замишљена као последња епизода из житија. Међутим, спасавање принцезе у

⁸⁹ Loc. cit.

⁹⁰ Cf. В. Станковић, *Комнини у Цариграду: еволуција једне владарске породице*, Београд 2006, 218-222, passim; В. V. Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the 'Usual Miracle' at the Blachernai*, *RES: Anthropology and Aesthetics* 38, 34-55, посебно 51.

Дечанима и Старом Нагоричину, баш као и према речима саме легенде, претходи убиству овог Христовог ратника.⁹¹ Да ли би то значило да је Чуду са аждајом у хиландарском пиргу, једином чуду међу сценама мучења, била намењена улога алегоријске представе коначне победе Зла и задобијања вечног живота? Ипак, на фресци аждаја није побеђена већ само укроћена. Њу свезану сопственим појасом води млада девица која указује на капије града где их дочекују, уместо моногљудне свите, три раскошно одевене фигуре, које су данас сасвим избледеле. Увођење намерне „неправилности“ у излагању наратива житија свакако је имало своју сврху. Она се може разоткрити покушајем реконструкције оригиналног сусрета хиландарског монаха и дате композиције у просторно-перформативном оквиру параклиса.

2.2 Модел умртвљивања телесних нагона

За разлику од циклуса у Дечанима и Старом Нагоричину, фреска Чуда са аждајом у хиландарском пиргу налази се у најнепосреднијој близини посматрача – првој зони зида. Уместо уобичајене слике стојеће фигуре светитеља, пред монахом се налазила фигура раскошно одевене принцезе, пропорционално истих димензија као и коњаничка представа св. Георгија (сл. 2.3). Она је уједно и једина тако наглашена женска фигура поред Марије Египатске у укупном програму параклиса (сл. 2.10). Међутим, прослављена пустиножитељка, као што ћемо видети, проблематизује своје одређивање унутар јасно дефинисаних родних категорија. Стога и не чуди што је баш она одабрана да буде приказана као једина светитељка која је своје место нашла у низу светих отшелника првог регистра црквице, који су, носећи у рукама свитке са корисним саветима подвизавања, образовали огледало монасима.⁹² Иако су светитељке веома често приказиване као стојеће фигуре унутар цркава мушких манастира, постоје забележени случајеви пресликавања њихових представа када би манастир променио свој

⁹¹ С. Walter, *The Origins*, 321.

⁹² За тачан распоред фигура у наосу и текстове на њиховим свицима в. Б. Тодић, *Фреске XIII века*, 44-55.

„родни“ предзнак преласком из женског у мушки.⁹³ Ово сведочи о оправданости покушаја родне анализе одређених програма.

Такође, занимљиво је приметити да се целокупни циклус Канона на исход душе завршава у горњој зони сценом Богородице пред Христом која моли за спасење душе покојника (сл. 2.4). Њена улога истакнута је у читавом наративу сахране монаха, будући да се икона Христове мајке налази над одром у највећем броју композиција. Да ли би и слика младе девице из последње сцене житија св. Георгија могла да се протумачи као симболична слика Богородице која гестом руке указује на зидине града – Небеског Јерусалима? Тиме би фреска позиционирана уз улаз у параклис упућивала на светост простора који предстоји преласком прага. У таквом систему асоцијација, појас са свезаном звери у рукама принцезе могао би да се поистовети са Богородичином појасом, једном од чувених реликвија које су образовале сакралну заштиту Цариграда.⁹⁴ Међутим, да ли је ово једина могућност тумачења?

Расправљајући о лимитираности „логоцентризма“ традиционалне иконографије, Мајкл Камил је у једном од својих методолошких текстова понудио „антииконаграфију“ као метод – интерпретацију слике која не почива искључиво на тражењу текстуалних предложака за њено формирање и разумевање, већ и на препознавању незаписаних кодова и културних пракси који су преношени како усменим путем тако и перформативним извођењем.⁹⁵ У истом раду је показао да слика не мора нужно да носи само једно значење и да је оно условљено (или да су она условљена) посматрачем као носиоцем одређеног културног система, али и његовим личним способностима и склоностима.⁹⁶ Размишљање о потенцијалним „склоностима“ и проблемима са којима се особа у контексту манастирског пребивалишта сусретала јесте један од путева разумевања сцене програма намењеног медитативном промишљању.

⁹³ S. E. J. Gerstel, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), 90-91; C. Rapp, Figures of Female Sanctity: Byzantine Edifying Manuscripts and Their Audience, *Dumbarton Oaks Papers* 50 (1996), 332.

⁹⁴ О Богородичином појасу у Цариграду в. у: S. J. Shoemaker, The Cult of Fashion: The Earliest Life of the Virgin and Constantinople's Marian Relics, *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008): passim.

⁹⁵ M. Camille, Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art, in: *Iconography at the Crossroads*, B. Cassidy ed., Princeton 1993, 43-57.

⁹⁶ Ibid.

Приказ раскошно одевене девојке свакако одудара од свих фигура параклиса хиландарског пирга, али још и више од свакодневног живота монаха на Светој Гори, места где је приступ женама забрањен. Поврх тога, на сликама Чуда са аждајом принцега је увек неопозиви носилац лепоте и женствености по моделу њиховог испољавања унутар византијског (секуларног) друштва: почев од истицања овалног лица, ситних усана и непокривене косе, па све до додатног улепшавања употребом накита и облачњем богато украшене хаљине.⁹⁷ У византијској литератури, било да је реч о хагиографским текстовима или световним романима, љубав, чежња или пожуда (одабир неког од наведених појмова зависи од контекста и намере самог наратива) увек започињу погледом.⁹⁸ Стога не чуди да је у текстовима црквених отаца управо виду дато првенство међу чулима када би расправљали о опасности буђења сексуалног нагона.⁹⁹ А да овај, заправо, антички топос почива и на изнова проживљаваном искуству баш колико и на очувању традиције потврђују истраживања Мати Мејер. Захваљујући њеној анализи представа нагих женских фигура у рукописним књигама коришћених у манастирском контексту постало је јасно да је у монашком погледу постојала извесна доза анксиозности приликом сусрета са датим сликама. Мати Мејер је пронашла приличан број минијатура које су намерно изгребане само у деловима где је приказивана нагост женског тела, из чега је проистекао логичан закључак су такве представе не само будиле пожуду код посматрача заветованих на чедност већ и подстицале срамоту, кривицу и/или страх који су проузроковали њихово уништавање као вид посматрачеве „одбране“.¹⁰⁰ Оправдано је претпоставити да су неке од тих илуминација оригинално и замишљене са намером опробавања воље монаха у њиховој вежби кроћења сексуалних нагона.

С друге стране, историчари који су истраживали монашка житија уочили су низ експлицитно изнетих еротских сцена које су каткад, како то Ингела Нелсон

⁹⁷ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, passim, посебно 25-28.

⁹⁸ I. Nilsson, To Touch or not to Touch: Erotic Tactility in Byzantine literature, in: *Knowing bodies, passionate souls : sense perceptions in Byzantium*, S. A. Harvey, M. Mullett eds., Washington, DC 2017, 249.

⁹⁹ C. Galatariotou, Eros and Thanatos: A Byzantine Hermit's Conception of Sexuality, *Byzantine and Modern Greek Studies* 13 (1990), 111.

¹⁰⁰ M. Meyer, Stirring up Sundry Emotions in the Byzantine Illuminated Book: Reflections on the Female Body, in: *Emotions and Gender in Byzantine Culture*, Cham 2018, 245-279. В. такође eadem, Chastity stripped bare: on temporal and eternal things in the Sacra Parallela, *Byzantine and Modern Greek Studies* 38/1 (2014), 1-23; и eadem, Theologizing or Indulging Desire: Bathers in the Sacra Parallela (Paris, BnF, gr. 923), *Different visions* 5 (2014), 1-32.

каже, „чак и благо порнографске“ у свом карактеру.¹⁰¹ Иако су ове епизоде засигурно могле да појачају пажњу слушаоца/читаоца, њихова примарна сврха свакако јесте била да понуде јасан модел кроћења сексуалних нагона: оне су говориле о искушењима које монах мора да истрпи.¹⁰² Управо из тог разлога овакве приче показале су се као идеална прилика за излагање могућих пракси телесног умртвљивања којима су светитељи успевали да победе нападе „демона разврата“. Строги пост је, на пример, сматран нарочито плодним начином за сузбијање ерекције.¹⁰³ Међутим, поред ипак, чини се, подношљивијих модела мортификације као што су непрестани пост, бесане молитве и неугодно спавање на поду, у житијима се сусрећу и много екстремнији видови попут самонаношења тешких опекотина, снажног батинања сопственог тела и држања омањег камена у устима током неколико дана.¹⁰⁴ Према томе, проблем гашења сексуалних потреба био је део монашког подвига на путу остваривања стања бестрашћа (*ἀπάθεια*).

У манастирским типцима такође проналазимо одредбе настале са намером да заштите монахе од пада у сагрешење, покушавајући да онемогуће саме прилике за препуштање пороцима.¹⁰⁵ У списима одређених игумана остали су чак сачувани савети и упутства, које су ови упутили својој братији, за спровођење медитативних вежби са циљем самосталног гушења пожуде. Један од занимљивих примера је препорука монаху да убеди себе како је дотична привлачна жена која му опседа машту заправо његова мајка, сестра или ћерка, чиме би новонастали утисак инцеста послужио као, како то Катиа Галатариоту каже, „емотивна блокада“ и „психолошка одбрана“.¹⁰⁶ По истом принципу жена је могла да буде поистовећена и са претећом фигуром анђела смрти док би проистекла стрепња преузимала улогу заштите.¹⁰⁷ Генерално гледано, античко здруживање „ероса и танатоса“ настигло је своје постојање и као топос монашке литературе, али сада преображен из трагичне херојске љубави у трагичну опасну жудњу. Још од ранохришћанских времена, онима који су дали монашки завет саветовано је да

¹⁰¹ I. Nilsson, *To Touch*, 243.

¹⁰² *Ibid.*, 248.

¹⁰³ K. M. Ringrose, *The Byzantine Body*, 370.

¹⁰⁴ B. A. Kazhdan, *Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries*, *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), 138-139, 143; V. Marinis, *The vision of the Last Judgment in the vita of Saint Niphon (BHG 1371z)*, *Dumbarton Oaks Papers* 71 (2017), 194.

¹⁰⁵ C. Galatariotou, *Eros and Thanatos*, 116.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 130.

¹⁰⁷ *Loc. cit.*

објекте своје чежње замисле у гробу под земљом као учрвљале лешеве који испуштају прљаве течности и одају одвратне мирисе, јер то је стварни, више нескривени, изглед онога за ким толико жуде.¹⁰⁸

Уколико сада замислимо монаха који је пролазио кроз период унутрашње борбе са „демоном разврата“ како стоји пред фигуром принцезе у хиландарском пиргу, свакако се чини основаном претпоставка о потенцијалној анксиозности коју је он могао да осети пред ликом прелепе девојке. С друге стране, отвара се питање да ли је овако дефинисан посматрач могао да учита сопствену узнемиреност у фигуру св. Георгија, будући да, као што се јасно види упркос великом оштећењу фреске, принцеза свој поглед, а тиме и лепоту, усмерава ка самом светитељу (сл. 2.11). Не треба заборавити да је монах у свим претходним сценама овог циклуса управо требало да поистовети сопствено искуство умртвљивања тела са приказима мучеништва св. Георгија као моделом монашког подвижништва.¹⁰⁹ Да ли је, стога, последња сцена циклуса – Чудо са аждајом – заправо осмишљена не (само) као сцена тријумфа након мученичке смрти, већ (и) као још један позив на подвизавање?

Херојски подвиг борбе са аждајом био је део популарне имагинације на Истоку и као таква кружио је, наравно, и изван хагиографских наратива, како унутар усменог предања тако и као део приповести романа. Најпознатији византијски еп о Дигенису Акрити управо садржи такву епизоду. Адаптирајући метод фројдовске психоанализе за своје истраживање, Кристофер Ливантос је спровео занимљиву анализу ове сцене. Он је у аждаји препознао фалусни симбол из чега је проистекла интерпретација подухвата одсецања главе чудовишта као врста симболичног чина самокастрације којом је јунак покушао да се ослободи кривице за претходно силовање и убиство вођено немогућношћу обуздавања сексуалног нагона.¹¹⁰ На једном месту у свом раду Ливантос чак изражава чуђење што нико пре њега аждају у епу није препознао као фалусни симбол.¹¹¹ Међутим, да ли су ова створења у „византијском имагинарном“¹¹² заиста повезивана, или могла да буду повезивана, са сексуалним нагоном?

¹⁰⁸ S. A. Harvey, *Scenting salvation*, 214.

¹⁰⁹ V. Marinis, “He Who Is at the Point of Death”, 79.

¹¹⁰ C. Livanos, A Case Study in Byzantine Dragon-Slaying: Digenes and the Serpent, *Oral Tradition* 26/1 (2011), 125-144.

¹¹¹ Ibid., 126.

Када је у житијима писано о ерекцији коју су светитељи покушавали да сузбију, коришћен је мотив змије која обитава у трбуху.¹¹³ Штавише, ерекција је описивана као „подизање змијине главе“¹¹⁴ из чега је фалусна асоцијација крајње очигледна, а наведена веза са стомаком је можда та која је од поста учинила најадекватнији облик одговарајуће мортификације. С друге стране, грех пожуде (*πορνεία*) добио је своју визуализацију у оквиру представа осуђених грешника у сценама Страшног суда кроз женску фигуру чије гениталије гризе змија обмотана око нагог тела (сл. 2.12).¹¹⁵ Није случајно што је о овим представама писано и као о врсти „средњовековног акта“¹¹⁶ будући да је заиста реч о фигурама које су у контексту византијске визуелне културе, ма како то данас изгледало савременом посматрачу, могле да буду препознате као изразито привлачне у својој изведби.¹¹⁷ Њихова намерна изазовна природа подвлачила је ужас бола паклене муке. Поврх тога, нарочита домишљатост ових слика лежи у чињеници да је ужитак чина пенетрације, који је и довео до наведене казне, преображен у патњу, будући да је сама паклена мука очевидно проузрокована такође својеврсним „фалусом“. Мушкарац који би стао пред представом наге жене обмотане змијом на изванредан начин је постајао други Адам, трећи актер приче из Књиге постања, који је требало да се одупре евентуалној телесној жудњи пробуђеној сликом кажњавања пожуде – извесни средњовековни теолози сматрали су да је сексуална чежња у Адамовим очима пробуђена одмах пошто је појео плод са Дрвета познања јер се тим чином родила и свест о чињеници да Ева стоји пред њим обнаженог тела.¹¹⁸

Хагиографски наративи такође неретко упућују на асоцијацију између аждаје и сексуалног нагона дајући повремено демону блуда управо њено обличје.¹¹⁹ Поред тога, у приповестима романа проналазимо древни мотив отмице прелепе девојке од стране ове звери која потом љубоморно чува свој плен све до

¹¹² Парафраза наслова зборника есеја *Средњовековно имагинарно* у којем се Жак Ле Гоф управо осврће на менталне слике колективне имагинације: *Ž. Le Gof, Srednjovekovno imaginarno: ogledi*, Novi Sad 1999.

¹¹³ К. М. Ringrose, *The Byzantine Body*, 369-370.

¹¹⁴ *Loc. cit.*

¹¹⁵ В. М. Meyer, *Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantine*, *Cahiers de civilisation médiévale* 52/207 (2009), 225-244.

¹¹⁶ Б. Тодић, Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници, *Зборник за ликовне уметности* 14 (1978), 203-204.

¹¹⁷ В. н. 100.

¹¹⁸ М. Meyer, *Eve's Nudity*, 251-252.

¹¹⁹ *Eadem, Porneia*, 16.

доласка јунака.¹²⁰ Када је сама слика аждаје у питању, сачувано је доста керамичких посуда са сценом борбе (нагог) Дигениса Акрите и ове немани.¹²¹ Веома је интересантно да аждаја овде, баш као и на свим помињаним фрескама чуда св. Георгија пред зидинама Ласије, поседује изразито змијолику форму. Чини се сасвим извесним да је аждаја у византијској имагинацији, поред персонификованог општег зла, могла да буде повезана и са пожудом и то управо због свог такође фалусног облика.

У причи о чуду пред зидинама Ласије такође проналазимо један веома занимљив податак – помен одевања царева ћерке у венчаницу пре него што ју је отац послао аждаји као данак.¹²² Стога, појас којим је чудовиште свезано јесте део свадбеног руха. Принцеза на фрескама заиста се приказује у изразито свечаној хаљини док води укроћену неман, али у хиландарском пиргу она и усмерава поглед према светом ратнику (сл. 2.11). Водећи се топосом византиских романа као и фолклорних прича, од хероја се очекивало да на крају своје пустоловине ожени лепотицу чију је руку завредео великим подвигом – утисак који би свадбено рухо свакако могло да допринесе.¹²³ Са друге стране, у својој изванредној студији Мирто Хацаки је показала да је у византијској имагинацији лепота заузимала важно место, али не само као морална карактеризација личности већ и као носилац моћи амбивалентне природе. Она је у подједнакој мери могла да призове опасност колико и да сама представља опасност.¹²⁴ Придржавајући рукама оваплоћени фалусни нагон,¹²⁵ принцеза на фресци свој лик усмерава према св. Георгију, те тиме и очаравајућу моћ своје лепоте. На овај начин као да је визуализован изузетно чест мотив византијске књижевности завођења чедног младића од стране жене која је, због ослањања на старозаветну причу о Прекрасном Јосифу, означавана као „Египћанка“.¹²⁶ Могућност изложене

¹²⁰ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 47.

¹²¹ В. посебно сл. 113 у: E. D. Maguire, H. Maguire, *Other Icons*, 120.

¹²² C. Walter, *The Origins*, 321.

¹²³ Хаљине принцезе у сценама Чуда са аждајом у многоне подећају на приказ младе у свадбеном руху какво срећемо на фресци Свадбе у Кани Галилејској насликаној у цркви Св. Николе Орфаноса у Солуну, cf. M. G. Parani, *Reconstructing the reality of images: byzantine material culture and religious iconography (11th-15th centuries)*, Leiden 2003, 237.

¹²⁴ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 47-48, passim.

¹²⁵ Сличне алузије могле су бити остварене и на средњовековном Западу – добар пример је једна од шест таписерија из циклуса пет чула где дама држи једорогов рог. В. M. Camille, *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*, London 1996, 173.

¹²⁶ I. Nilsson, *To Touch*, 246.

интерпретације је чак и додатно оснажена гледајући целокупни ликовни програм опходног ходника параклиса у Хиландару. Сцена Чуда са аждајом се налази након представа убиства и сахране св. Георгија, а претходи почетку циклуса Канона на исход душе од тела који пак започиње сликом монаха на самртничком одру над вратима западног улаза (сл. 2.2, 2.3). Уколико је заиста монах требало да поистовети своје искуство умртвљивања тела са сликама мучеништва светитеља, па и његове смрти – узимајући у обзир да је чин преузимања монашке ризе симболично интерпретиран као смрт човека за овоземаљски свет¹²⁷ – онда би композиција Чуда са аждајом могла да добије значење последњег подвига телесне мортификације – гашење сексуалних нагона, али и провере стварног одрицања свих чари световног живота, будући да принцеза гестом леве руке као да позива на прикључивање градском животу и друштву раскошно одевених фигура унутар зидина. На тај начин испричана је целокупна прича живота у манастиру јер наратив који следи, иако формално део другог циклуса, заправо представља логичан наставак јединствене приповести о монашком путу на стази спасења кроз приказе неизбежне самртничке постеље и, коначно, суђења души покојника (сл. 2.4). Најзад, није немогуће да је принцеза пред зидинама Ласије и на другим помињаним композицијама имала већу улогу него што се то обично претпоставља, и то повезану управо са њеном женстваношћу. Овакво мишљење снажи рељеф западне дечанске трифоре јер је млада девица ту без сумње укључена као носилац женског принципа, чиме је апотропејска моћ слике додатно повећана (сл. 2.5).¹²⁸

Међутим, узимајући у обзир разматрану моћ саме лепоте, као и близину циклуса посматрачу, отвара се још једно питање: да ли је монах другачијих склоности могао да буде „сексуално узнемирен“ и лепотом св. Георгија? Мирто Хацаки је уочила да су у програмима византијских цркава композиције са више ликова понекад поседовале фигуре које гледају директно у посматрача, остварујући непосредан контакт очима. Оне су по правилу изводиле гестове којима би ономе ко гледа указивале на најважнији сегмент композиције, усмеравајући његов поглед. Не случајно, те фигуре у служби уводничара у насликану сцену биле су и носиоци оновремених идеала лепоте јер се очекивало

¹²⁷ S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 137.

¹²⁸ Управо је из тог разлога истакнуто њено активно учешће у рељефу трифоре.

да ће због свог изгледа међу мноштвом ликова оне прве бити примећене.¹²⁹ Према томе, у друштву где лепота „запада за око“, неоспорна привлачност св. Георгија била би без икакве сумње лако уочљива.

Са успоном војне аристократије у XI веку свети ратници су задобијали све приметније место у византијским храмовима образујући огледало идалних Христових војника.¹³⁰ Још важније, ова промена унутар самог друштвеног система подстакла је и бригу о „улепшавању“ њиховог изгледа како у хагиографским текстовима тако и у визуелним изведбама. Не само да су свети ратници понекад подмлађивани на сликама у односу на зрело доба које су неки од њих досегли у приповестима предања,¹³¹ него и нови текстови житија више нису штедели речи описујући лепоту њихове „спољашњости“ јер, према речима Мирто Хацаки, „лепота светог ратника је често описивана не као назирући, духовни квалитет већ као експлицитно физички квалитет који се односи на опипљиве атрибуте његовог тела“.¹³² Хенри Мегвајер је уочио потпуно сихрону промену у црквеним програмима где су ратничка тела носила приметно већу волуминозност у односу на „духовну телесност“ светих пустиножитеља, не овисно о ликовном стилу.¹³³ А када је реч о текстовима профаног карактера, чак се сусрећемо са намерном употребом формулација карактеристичних за испољавање еротске чежње када би се прослављала војничка лепота.¹³⁴

У случају представа самог св. Георгија, фасцинација сликом наочитог ратника завређује посебну пажњу. Не треба сметнути с ума да се циклуси живота светих иначе не налазе у најнепосреднијој близини посматрача, а овде је притом реч о мноштву сцена полунагог светитеља.¹³⁵ Нежне црте његовог голобрадог лика, изван чак и предворја мужевности,¹³⁶ лако можемо поистоветити са приказима анђела и описима евнуха.¹³⁷ Обе наведене групе су потврђени носиоци

¹²⁹ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 108-111.

¹³⁰ Ibid., 122-124.

¹³¹ Ibid., 103-104.

¹³² Ibid., 122.

¹³³ H. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 75-78.

¹³⁴ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 124-125.

¹³⁵ Ограничавање циклуса на готово искључиво сцене мучења је такође атипично, мада је овде свакако оправдано будући да упућује на мортификацију тела.

¹³⁶ Старосне разлике међу млађим светитељима дочараване су преко изведбе браде. Тако они који су тек на загазили „праг мужевности“ носе изузетно кратку браду и танке бркове, попут зрелијих адолесцената, в. M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 105-106.

¹³⁷ V. Ibid., 95-106.

идеала лепоте у византијској имагинацији и у одређеним контекстима, попут дворског ритуала цариградске палате, оне су чак и поистовећиване.¹³⁸ Међутим, замишљени изглед анђела је од XI века дарован и лику Ероса, бога љубави. У текстовима романа, где се ово божанство неретко среће, Ерос је из античке фигуре несташног детета порастао у голобрадог крилатог младића праћеног свитом ерота истоветног изгледа.¹³⁹ Тиме је обличју бестелесних анђела, у новом контексту, приписана јасна путена природа са недвосмисленим импликацијама страсти и телесне жудње. Са друге стране, иако су евнуси у дворским ритуалима преузимали улогу небеских сила, снажећи ауторитет цара као слике Бога на земљи, они су заправо поседовали крајње амбивалентну природу, попут саме моћи лепоте која им је приписивана.¹⁴⁰ Лиминални карактер њихових тела доделио им је негативне женске стереотипе због којих су често оптуживани и извргавани руглу у изворима.¹⁴¹ Евнуси су неретко повезивани са истополним односима у виду пасивних партнера и због тога им је, према правилима извесних типика, било онемогућено да се замонаше у одређеним манастирима како не би представљали искушење за осталу братију.¹⁴² Штавише, каткад су типичи из истог разлога забрањивали приступ и обичним младићима будући да су они такође могли да представљају предмет жудње.¹⁴³ Сва је прилика да је одавање истополним односима у монашкој средини била већа опасност од оне коју би жене, којима је већ био врло ограничен и брижљиво регулисан приступ манастиру,¹⁴⁴ представљале.

Међутим, да ли је св. Георгија, без обзира на јасну физиономију ерота, штитио „табу светости“ од потенцијалне привлачности посматрача? Иако би се овакво становиште учинило као разуман одговор, не треба сметнути са ума да је средњовековна побожност и Истока и Запада носила изузетно чулну природу, без много проблема исказивану директним језиком еротске чежње.¹⁴⁵ На првом месту,

¹³⁸ Ibid., 95-96, 99-101. В. такође и К. М. Ringrose, *The Perfect Servant*; В. V. Pentcheva, *Containers of Power: Eunuchs and Reliquaries in Byzantium*, *RES: Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), 108-120.

¹³⁹ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 112-115.

¹⁴⁰ Ibid., 95; К. М. Ringrose, *The Perfect Servant*, 155-157.

¹⁴¹ Eadem, *The Byzantine Body*, 371-375, посебно 373; eadem, *The Perfect Servant*, passim.

¹⁴² Eadem, *The Byzantine Body*, 374; eadem, *The Perfect Servant*, 111, 112.

¹⁴³ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 104.

¹⁴⁴ C. Galatariotou, *Eros and Thanatos*, 116.

¹⁴⁵ В. поглавље „Image of the beloved“ у I. Drić, *Epigram, art, and devotion in later Byzantium*, Cambridge 2016, посебно 387-390. За средњовековни Запад в., на пример, В. Newman, Henry Suso

ту су различити облици хришћанског мистицизма који по својој природи теже сједињењу са божанским; а најелоквентнија слика сједињења утеловљеном човеку у свету доживљеном кроз пет чула јесте представа брачне ложнице, одобрена и заштићена ауторитетом Песме над песамама. Овако обојено искуство није заобишло ни побожност усмерену ка штовању икона. Премда је теологија иконе јасно дефинисана након победе над иконоборством, комплексност односа верника према светим сликама далеко надилази те формулације. Могло би се рећи да је она чак и подстакла неке „алтернативне“ путеве општења са њима – алтернативне за данашњег истраживача који уочава врсту анахроне тензије како би ближе идентификовао многоструку слојевитост средњовековне побожности.¹⁴⁶ Бисера Пенчева је посветила читаву студију испитивању квалитативних, оптичких својстава групе византијских икона да би напослетку расветлила не само њихов сензорни већ и „сензуални“ карактер.¹⁴⁷ Изнад свега, аргументовано одбацујући идеју о икони као „удаљеном предмету штовања окруженог скоро непробојном ауром сакралности“, Иван Дрпић је у њој препознао „изванредно интимни инструмент побожности“ чинећи тако вернику „приступачаног и одзивајућег сапутника“.¹⁴⁸

Са аспекта родних студија и историје сексуалности, за тренутно дискусију неизмерну помоћ пружају методолошке поставке Роберта Милса који је потврдио могућност еротске привлачности у приказима полунагих мученика на западним светим сликама, укључујући и олтарске пале, адаптирајући за потребе сопственог испитивање формулацију „квир жеље“ (queer wishes), позајмљену од Сајмона Ганта.¹⁴⁹ Овом фразом Милс објашњава постојање шансе за учитавање личних (неподобних) жеља посматрача у слику која кроз процес потврђивања пожељног става доминантног, владајућег система не успева да искључи оно што тај систем покушава да потисне, већ отвара и (нежељени) простор за алтернативне

and the Medieval Devotion to Christ the Goddess, *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 2/1 (2002), 1-14; eadem, Gender, in: *Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*, J. A. Lamm ed., Chichester 2012, 41-55.

¹⁴⁶ B. V. Marinis, Piety, Barbarism, and the Senses in Byzantium, in: *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*, S. M. Promey ed., New Haven 2014, 321-340.

¹⁴⁷ B. V. Pentcheva, *The sensual icon: space, ritual, and the senses in Byzantium*, University Park 2013.

¹⁴⁸ I. Drpić, *Epigram, art, and devotion*, 395.

¹⁴⁹ R. Mills, "Whatever you do is a delight to me!": Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom, *Exemplaria* 13/1 (2001), 1-37.

могућности.¹⁵⁰ Међутим, као што ћемо видети, контекст програма хиландарског пирга, по свему судећи оригинално и замишљеног за суочавање посматрача (и) са „демоном разврата“, чини се да је осмишљен са таквим креативним потенцијалом да је кроз доживљај обликован перформативним наменама простора ходника могао да све субверзивне „квир жеље“ преокрене у своју корист. Поред северног зида где је монах гледао различите приказе „субмисивног“ полунагог тела мученика, на западном зиду ходника се такође сусретао са њиме над фреском Чуда са аждајом у две сцене, и то насликаног у фронталном ставу (сл. 2.3). Далеко од тога да је ово јединствен пример где можемо да говоримо о изазовности „голотине“ светитеља: у Доњој Каменици постоји сачуван циклус св. Петке¹⁵¹ где је светитељка у сценама мучења приказана без икакве сумње као прелепа девојка овалног лица, пуштене косе и обнажених груди (сл. 2.13) – не неслична еротски „узнемиравајућим“ женским фигурама о којима је писала Мати Мејер.¹⁵² Стога делује да би фреске полунагог св. Георгија само додатно подцртале утисак лепоте „физиономије ерота“ у сцени испод.

Слике које су позивале на сузбијање сексуалних нагона као врсти телесне мортификације, истину говорећи, уопште нису биле ретке у византијској визуелној култури. Оне су носиле крајње експлицитни карактер будући смештене као део појединачних казни у оквиру композиција Страшног суда.¹⁵³ Већ је било речи о женским фигурама чије гениталије гризу змије. Међутим, упозорење упућено онима који су се одавали хомосексуалним активностима такође није изостајало. Католикон манастира Грачанице чува нарочито интересантан пример. На западном и северном зиду уске припрате у најнижој зони насликане су појединачне представе паклених мука.¹⁵⁴ Ту су, између осталог, приказани и голи мушкарци у чину аналне пенетрације справама за мучење фалусног облика, праћеним обилним проливањем крви, поново преображавајући ужитак сексуалне

¹⁵⁰ Ibid., 3: У свом оригиналном контексту кованица *квир жеље* је „осмишљена од стране Сајмона Ганта како би описала она текстуална негирања жеље за истополним односом која, док очевидно функционишу као одређујући показатељи хетеросексуалних матрица, такође „не успевају да искључе оно што покушавају да потисну“.

Тakoђе cf. W. J. T. Mitchell, What Do Pictures "Really" Want?, *October* 77 (1996), 71-82, где је изнето становиште да слика не мора нужно да постигне оно због чега је оригинално створена.

¹⁵¹ За циклус св. Петке в. S. Smolčić Makuljević, *Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans*, 47, 52 (са наведеном старијом литературом).

¹⁵² В. н. 100.

¹⁵³ М. Мејер, *Porneia*.

¹⁵⁴ За ове фреске в. Б. Тодић, Новооткривене представе.

активности који је условио дату казну у приказ ужасног, понижавајућег бола (сл. 2.14). Ипак, крајња домишљатост изведбе ових представа лежи не у тематском избору, који заправо и није тако редак, већ избору необичног места где је овај „фриз“ мука смештен. Појединачне казне грешника смештене су у зони сокла и изведене поприлично монохроматски на светлој позадини, сличној нијанси боје тела осуђених, чиме је постигнут утисак рељефа који се (логично) надовезује на околну изведбу имитације мермера, карактеристичну за најнижу зону програма цркава. Наговештај илузије другог медијума свакако није случајан: представе нагих фигура на каменом рељефу био је део живог искуства Византије у виду сачуваног паганског наслеђа.¹⁵⁵ Различити извори о древним античким споменицима Цариграда сведоче о њиховом повезивању са чулним ужитком тела због чега су некада коришћени у магијским ритуалима увезаним са сексуалном потенцијом.¹⁵⁶ Стога је грачанички „рељефни фриз“, који је на северном зиду укључивао и наге фигуре са змијама, својом илузијом такође подражавао утисак превођења чулног задовољства у соматски бол, повезујући одавање пороцима са приземном природом идолопоклоника, нудећи тиме двоструку критику разврата.

Међутим, средњовековна хришћанска традиција познаје и мало ређи, али битно другачији начин ношења са сексуалним нагоном. Сексуална жудња није нужно морала да буде негирана него преусмерена као дозвољеном предмету чежње – самом Христу. Простор за овакву „праксу“ проналазимо у чулним оквирима мистицизма, а унутар византијске традиције је у томе најдаље отишао Симеон Нови Богослов.¹⁵⁷ Пишући о спознаји Бога као и о обожењу тела верника, овај чувени мистик се служио изузетно експлицитним вербалним сликама. Да ли је св. Симеон садржај ових текстова изложио усмено заједници монаха о којима се старао, у виду својеврсних беседа, или их је пак од самог почетка наменио њиховом читању, остаје нејасно.¹⁵⁸ Међутим, као што изузетно истраживање Дерека Кругера потврђује, очито је да су текстови били намењени превасходно

¹⁵⁵ За античке паганске споменике у Цариграду и однос његових грађана према њима в. L. James, “Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard”: Pagan Statues in Christian Constantinople, *Gesta* 35/1 (1996), 12-20.

¹⁵⁶ B. E. D. Maguire, H. Maguire, *Other Icons*, 106, 130.

¹⁵⁷ B. D. Krueger, Homoerotic Spectacle and the Monastic Body in Symeon the New Theologian, in: *Toward a theology of Eros: transfiguring passion at the limits of discipline*, V. Burrus, C. Keller eds., New York 2006, 99-118.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 100.

манастирској публици са циљем реинтерпретације монашког искуства. Симеон Нови Богослов је то искуство обојио приметно ведријим тоновима љубави, што је као последицу имало знатно већу и личнију одговорност када је упитању исправано вођење посвећеног живота. Говорећи да је обожење тела Христом потпуно, св. Симеон је покушао да поништи осећај телесног стида повезиваног са пенисом и могућом ерекцијом, а својственог монашком контексту.¹⁵⁹ Упућујући на његову сталну покривеност, иначе чина који припада обележавању присуства светости, овај византијски мистик је отишао толико далеко је у пенису препознао, парадоксално, најподобнији знак „скривеног Бога“.¹⁶⁰ Ова наизглед бласфемична мисао заправо је имала потенцијал да отклони осећај срама, али, као што је већ речено, умногоме повећа одговорност замонашеног мушкарца: вероватно би се приметно теже приступило забрањеном онанисању уколико би претходно изнете поставке биле усвојене. На исти начин је коришћење дубоко еротских слика општења са Богом омогућило усмеравање (постојеће) телесне чежње ка пожељној „фантазији“, снажећи вољу непрепуштања сексуалним нагонима „пре времена“.¹⁶¹ У овоме изнад свега треба уочити истинску креативаност у изналажењу начина кроћења нагона у окружењу где је „опасност“ од истополних односа, као што типично и други извори потврђују, била реално присутна. Симеон Нови Богослов је опасност преобразио у употребни, подстичући потенцијал вођења исправног монашког живота.

Са друге стране, макар у рановизантијском периоду, постојали су облици монашког живљења који су подразумевали молитвено самовање удвоје.¹⁶² Уместо уобичајеног манастирског општежића или самосталног аскетског подвизавања, одређени монаси би у пару кретали пут пустиње. Поред завета чедност, они су се обавезивали на међусобну верност и заједнички живот до смрти обележен узајамном (платонском) љубављу.¹⁶³ Та љубав је у текстовима прослављана јер, као што је поново Дерек Кругер приметио, језик којим је описиван њихов однос

¹⁵⁹ Постоји један спис шпанског визионара XVI века где се оправдава ерекција приликом молитве чињеницом да су тада надражена сва човекова чула. Штавише, такође да таква појава није реткост, посебно међу млађим монасима. B. R. Mills, *Ecce Homo*, in: *Gender and Holiness: Men, Women, and Saints in Late Medieval Europe*, S. Riches, S. Salih eds., London 2002, 152, 153.

¹⁶⁰ D. Krueger, *Homoerotic Spectacle*, 109-110, *passim*.

¹⁶¹ *Ibid.*, 118.

¹⁶² О овим монашким паровима: *idem*, *Between Monks: Tales of Monastic Companionship in Early Byzantium*, *Journal of the History of Sexuality* 20/ 1 (2011), 28-61.

¹⁶³ *Ibid.*

био је афективни језик брачне љубави којим је наратив „позивао своју публику да се емотивно инвестира у успех ових монашких партнерстава и да се забрине када би она била угрожена.“¹⁶⁴ Према његовим речима „историја целибата и техника које су осмишљене да га подрже део су историје сексуалности“.¹⁶⁵

Фреска Чуда са аждајом хиландарског параклиса такође може да се подведе као део те историје. Њена „недиректна“ природа сачињена од низа асоцијација и опажања, карактеристичних за контемплативне просторе византијских цркава,¹⁶⁶ омогућавала је више начина читања који су зависили од самог посматрача, чиме је уједно и „штитила“ оне погледе који нису били узнемиравани сексуалним нагоном.¹⁶⁷ Уколико би се пред њом нашао монах који је одавно поразио демона разврата у себи, интерпретација фреске је могла да буде другачија (нова и промењена) – победа св. Георгија над Злом и пролазак кроз капије Небеског Јерусалима уз Богородичино посредовање (она је уједно и заштитница Свете Горе Атонске). Ипак, ако би лепота принцезе или св. Георгија превише „запала за око“, фреска је добијала улогу позива на умртвљивање сексуалне пожуде тела. Нека житија, попут оног св. Нифона, најексплицитније сведоче о томе да су чак и извесни светитељи морали да прибегавају техникама мортификације како би се ослободили нагона који су их водили ступању у истополне односе.¹⁶⁸ Таква житија су, између осталог, претстављала и огледала читаоцима баш као и представа св. Георгија. Поистовећивање, као и у другим сценама циклуса, са светим ратником пред собом који је укротио аждају и који ће је, без обзира на евентуалне намере принцезе, свакако погубити, представљало је модел који је требало следити. Уколико би пожуда била пробуђена самом лепотом св. Георгија, није недостатак „пигмалионског карактера“ представе био пресудан у онемоућавању неке врсте општења са светитељем, будући да истраживања Мати Мејер наводе на супротну могућност, већ његова доказана чедност. Није немогуће да би спој светитељеве чедности и жудње посматрачевог погледа могао да

¹⁶⁴ Ibid., 59.

¹⁶⁵ Loc. cit.

¹⁶⁶ О контемплативном карактеру простора византијских цркава и одговарајућим монашким праксама: R. Schroeder, Looking with words and images: staging monastic contemplation in a late Byzantine church, *Word & Image* 28/2 (2012), 117-134.

¹⁶⁷ Cf. C. Galatariotou, Eros and Thanatos, 98, када св. Неофит Критски пише о моралним сагрешењима, он избегава да наводи детаље како не би давао идеје онима слабије воље који се тако нечег иначе не би досетили да упражњавају.

¹⁶⁸ V. Marinis, The vision of the Last Judgment, 194.

проузрокује неки облик испољавања (личне) посвећености св. Георгију сличане поменутом односу рановизантијских монашких парова. Иако су до времена настанка сликарства хиландарског пирга они били давна прошлост, на овакво становиште наводи један визуелни извор из XII века – икона Четрдесет севастијских мученика која се данас чува у Сванетија музеју историје и етнографије у Грузији (сл. 2.15).¹⁶⁹ Ту (поново) парови полунагих мученика својим гестовима исказују необичну приврженост једни другима која се готово граничи са еротском нежношћу и представља јединствен пример овако афективно наглашене композиције. Најзад и у житију св. Нифона светитељева покуда према младићима преображена је техникама умртвљивања у духовну али и даље чулну љубав према Христу, крунисану пољупцем Спаситеља.¹⁷⁰ Чини се да креативност какву сусрећемо у текстовима Симеона Новог Богослова није била усамљен пример, што потврђују и идентични модели контролисања сексуалних нагона на Западу.¹⁷¹

Посматрана у ширем просторном контексту параклиса, представа Чуда са аждајом могла би да се доведе у везу са још једном композицијом из унутрашњости капеле – сценом Причешћа Марије Египатске. Данас зазидан пролаз на јужном зиду параклиса фланкирале су стојеће фигуре св. Зосиме и Марије Египатске, од којих је прва уништена у обнови јер се на њеном месту нашао нови пиластер (сл. 2.10).¹⁷² Окренути једно према другом, они су неретко сликани у програмима византијских цркава уз улазе или пролазе, подсећајући приступајућег верника, посебно ако је том склопу припадала и икона Христове мајке, на једну од најважнијих епизода из житија чувене покајнице када јој је Богородица онемогућила улаз у цркву Светог гроба у Јерусалиму.¹⁷³ Тако је у

¹⁶⁹ За основне податке о икони в. К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја et al., *Иконе*, Београд 1983, 90.

¹⁷⁰ V. Marinis, *The vision of the Last Judgment*, 195.

¹⁷¹ За подударне моделе контролисања сексуалних нагона на Западу в. R. Mills, *Seeing sodomy in the Middle Ages*, Chicago 2015, 248-253.

¹⁷² Б. Тодић, *Фреске XIII века*, 44.

¹⁷³ У цркви Богородице Лјевишке на северној страни једног пара стубаца колоне која одваја северни брод од главног брода наоса насликани су Марија Египатска и монах Зосима, док је под одговарајућим луком приказана Богородица са Христом. За импликације које овакав распоред носи cf. J. Ердељан, *Изабрана места: Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд 2013, 113-114; A. Lidov, *Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia*, in: *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century*, E. Kountura-Galaki ed., Athens 2004, 393-342. За превод житија в. *Life of St. Mary of Egypt*, in: *Holy Women of Byzantium: Ten Saints Lives in English Translation*, A.-M. Talbot ed., Washington, D.C., 1996, 70-94.

посматрачу буђена свест о озбиљности чина лиминалног преласка у освећени простор, подразумевајући изнад свега духовну спремност.¹⁷⁴ Ипак, место у хиландарском параклису на коме су изведени ликови ових светитеља било је излаз а не улаз у капелу, што прави битну разлику. Будући да се догађај причешћа Марије Египатске одиграо након дугог низа година подвизавања у пустињи, он представља својеврсну кулминацију њеног житија и коначну потврду светости. Због тога су она и монах Зосима понекад сликани и уз олтарски простор, тачније олтарску преграду, места повезаног са причешћивањем.¹⁷⁵ Међутим, не постоји разлог због чега иста сцена у другим деловима византијског храма не би подразумевала евхаристијски контекст. Штавише, оно што се чини најизвеснијим у случају црквице са три пролаза јесте да би ова композициона целина обележила одговарајуће место излаза након завршене литургијске службе, подстичући свест о обожењу тела примањем часних дарова. Са друге стране, врло је могуће да је западни улаз, будући централни (главни), био намењен приступању хиландарских монаха пред почетак извођења најважнијег хришћанског обреда – рецимо на дан прославе патрона овог малог храма (св. Георгија). Том приликом монаси би се нужно сусретали са једине две приметно истакнуте женске фигуре у читавом програму параклиса што би омогућило њихово међусобно поређење.

Омиљен вид „вештине поређења“, како је то Хенри Мегвајер назвао, у византијској визуелној култури почивао је на способности уочавања антитеза.¹⁷⁶ Тако у случају прве представе имамо младу, прелепу девојку у раскошној хаљини, док је на другој фресци приказана наружена фигура старице рашчупане косе и тамне пути, коју огртач чак не покрива довољно.¹⁷⁷ Такође, уколико би се принцеза окарактерисала као изазовна заводница која своје чари усмерава према чедном младићу (св. Георгију), она би била поистовећена са Египћанком из приче о Прекрасном Јосифу (већ је речено да је то био чест мотив византијске

¹⁷⁴ Cf. R. Schroeder, *Looking with words and images*, 121.

¹⁷⁵ S. E. J. Gerstel, *An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen*, in: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, eadem ed., Washington, D.C. 2007, 152-155.

¹⁷⁶ H. Maguire, *The Art of Comparing*. О обликовању распореда живописа у византијским црквама путем успостављања просторних антитеза, такође у: *Idem, Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 53-83.

¹⁷⁷ О изгледу Марије Египатске као намерно наружене наге или полунаге старице у: M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 39, 133; H. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 28, 31, 73-74, 79.

књижевности);¹⁷⁸ насупрот њој стајала је друга Египћанка – проститутка покајница која се одрекла завођења и упражњавања било ког вида сексуалне активности (када у житију Марији Египатска говори о свом животу у пустињи монаху Зосими, она посебно наглашава стрепњу од присећања борбе са грешним мислима како не би поново пробудила тешко укроћен порив пожуде).¹⁷⁹

Још једна чињеница завређује пажњу: делимична обнаженост светитељкиног тела свелих груди и назираних ребара није само обележје одсуства било каквог трага лепоте која може да пробуди чежњу у погледу посматрача, већ је и наговештај истински преображене родне природе Марије Египатске. Дефинисање светости у житијима светитељки у највећем броју случајева почива на очувању невиности заветоване Христу.¹⁸⁰ Многе ранохришћанске мученице заправо уопште нису пострадале због прихватања хришћанске вере, већ због одбијања ступања у брак.¹⁸¹ Још у касноантичком добу очување чедности било је готово једини облик, будући доживљаван као „аномалија“, приближавања жена идеалу мужевности као природно надмоћној врлини унутар јасно обликованих патријархалних система.¹⁸² Са друге стране, у неким житијима мученица њихови херојски подвизи се недвосмислено доводе у везу са „мужевном“ снагом.¹⁸³ Занимљиво је да и извесни визуелни примери такође придају пажњу испољавању светитељки у сценама мучеништва као „мужаствених жена“, приказујући их мирних погледа у стању достигнутог идеала *ἀπάθεια*-е, али такође и кроз „омужење“ њихових тела одсецањем груди.¹⁸⁴ Када у житију Марије Египатске Зосима среће светитељку, он испрва не примећује да је она жена због телесне трансформације коју је поднела у пустињи.¹⁸⁵ Пошто је губитак невиности онемогућио уобичајено упориште женског светитељства, мортификација тела преузета је као техника приближавања (па и надилажења) мушкости. Штавише, она не само да је нага могла да стоји пред монахом без икакве опасности за било

¹⁷⁸ I. Nilsson, *To Touch*, 246.

¹⁷⁹ B. S. Constantinou, *Female corporeal performances*, 85-89.

¹⁸⁰ Eadem, *Virginity in Danger: Holiness and Sexuality in the Life of Mary of Antioch*, in: *ΔΡΟΝ ΡΟΔΟΠΟΙΚΙΛΙΟΝ: Studies in honor of Jan Olof Rosenqvist*, D. Searby, E. Balicka Witakowska, J. Heldt eds., Uppsala 2012, 123-124.

¹⁸¹ *Ibid.*, 123.

¹⁸² П. Браун, *Тело и друштво*, 71-83, посебно 74-75.

¹⁸³ C. Rapp, *Figures of Female Sanctity*, 323-324.

¹⁸⁴ Cf. M. Meyer, *Venus Lost and Found*, 206-208.

¹⁸⁵ S. Constantinou, *Female corporeal performances*, 86.

кога од њих двоје, већ је умртвљивањем свела своју пут на стање готово бестелесне „сенке“, заправо блиске природи анђела.¹⁸⁶ Марија Египатска је превазишла друштвено устројене карактеристике рода уткане у тело и придружила се групи пустињака који су слободно могли да показују своју нагост као, парадоксално, показатељ оствареног бестрашћа.¹⁸⁷ На тај начин је у хиландарском параклису у највећој мери ова светитељка испољавала антитезу у спрези са фигуром насликане принцезе, постајући чак и огледало посматрачу супротног пола.¹⁸⁸

Довођење две жене у везу са приступом евхаристији у снажно дефинисано мушком простору имало је јасан циљ – обликовање искуства примања часних дарова. Причешћивање колико год пожељано и потребно сваком хришћанину, било је подједнако и опасан чин. Црквени писци упозоравали су на неопходност постизање духовне спремности за ту прилику.¹⁸⁹ Фреска чуда са аждајом могла је да буде последња провера спремности будући да су постојале забране које су се најдиректније односиле на стање тела верника пре уношења Христовог тела у себе.¹⁹⁰ Пуштање крви, као вид лечења, и купање нису смели да претходе причешћу јер је сматрано да „смекшавају“ тело.¹⁹¹ Из истог разлога, мада и традиционално схватана као прљава, месечна крв је онемогућавала женама приступ евхаристији, као и порођај, изузев у случају смртне опасности по мајку.¹⁹² Дозвољени (брачни) сексуални односи били су допуштени најмање три дана пре причешћа и тек једно вече након, а такозвани „влажни снови“ уочи литургије, иако често сматрани искушењем проистеклим из љубоморе демона,¹⁹³ ускраћивали су могућност приласка путиру.¹⁹⁴ Стога је композиција Чуда са аждајом била својеврсна последња провера стања сопственог бића пре примања евхаристије, док је на супротној страни, уз излаз капеле, чекала Марија Египатска,

¹⁸⁶ Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 74.

¹⁸⁷ В. К. Innemée, On the necessity of the dress: Should a hermit wear clothes?, *Khil'a: Journal of Dress and Textiles in the Islamic World* 1 (2005), 69-78.

¹⁸⁸ Она је и у самом житију представљала особено огледало монаху Зосими; в. S. Constantinou, *Female corporeal performances*, 75.

¹⁸⁹ За евхаристију у Византији в. М.-Н. Congourdeau, L'Eucharistie à Byzance du XIe au XVe siècle, dans: *Encyclopédie Eucharistia*, М. Brouard éd., Paris 2002, 145-166.

¹⁹⁰ Ibid., 163.

¹⁹¹ Loc. cit.

¹⁹² Loc. cit.

¹⁹³ С. Galatariotou, Eros and Thanatos, 124-125.

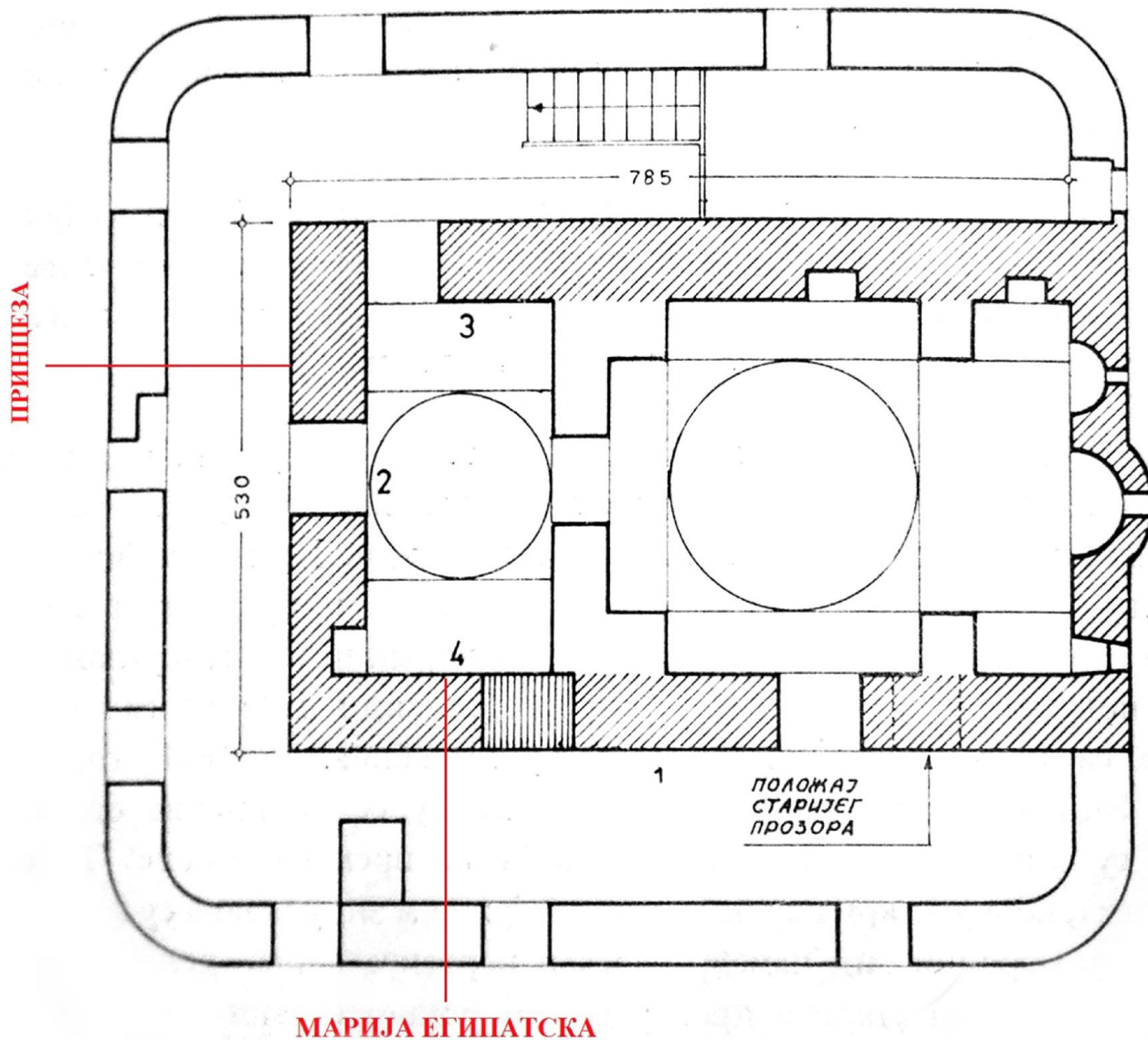
¹⁹⁴ М.-Н. Congourdeau, L'Eucharistie à Byzance, 163.

мужаствена жена пустињак, која се одрекла свих телесних страсти због којих јој је првобитно онемогућен прелазак прага цркве. Приказана раширених руку како прихвата часне дарове, стајала је не само као монашко огледало већ и као доказ вредности умртвљивања тела. Истраживачи су приметили да је у типцима настајалим у периоду од XII до XV века све више одредаба посвећено исправном причешћу монаха, а програм хиландарског параклиса свакако сведочи о повећању осећаја одговорности приликом приступа Христовом телу.¹⁹⁵

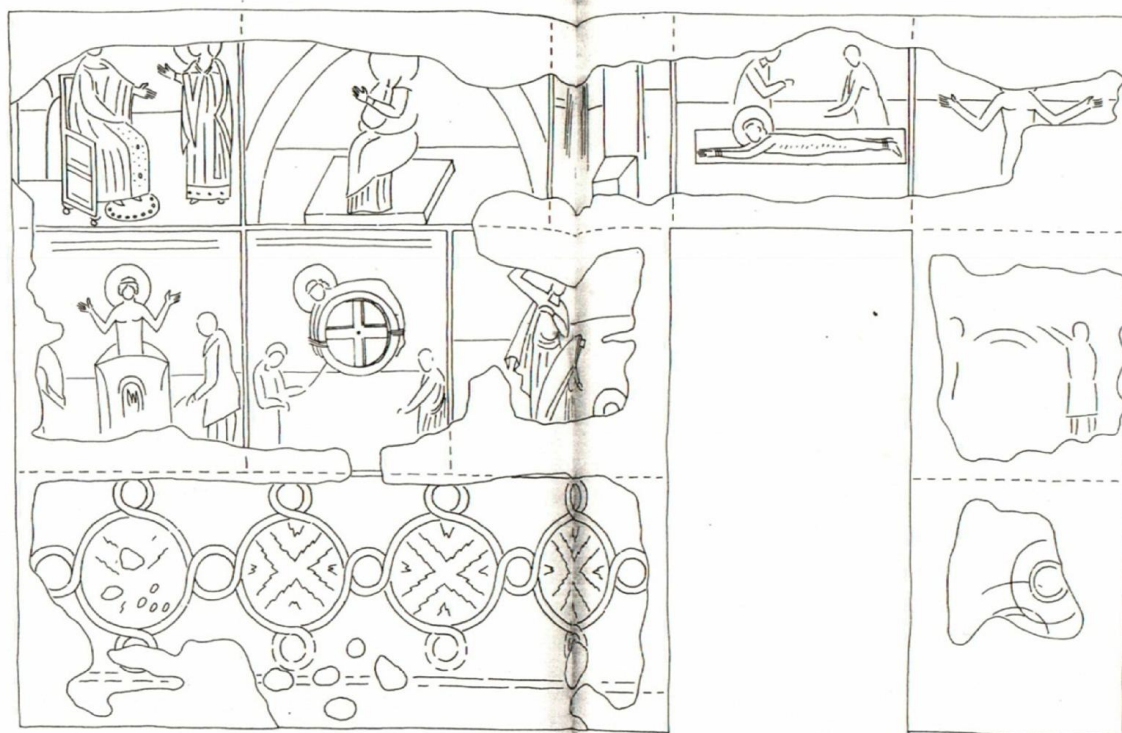
Дакле, након изложене расправе можемо уочити да је сцена Чуда са аждајом носила потенцијал да учествује у обликовању искуства ритуалног обреда, али и да буде сагледавана у чисто контеплативном контексту циклуса опходног ходника капеле Св. Георгија. У оба случаја ту је најпре реч о подстицају мортификације монашке пути, мада је свакако, као што је напоменуто, и другачија интерпретација била могућа, завино од способности, потреба и склоности самог посматрача. Могуће да је сам избор посвете младом светом ратнику, уместо рецимо неком великом пустиножителу, био условљен између осталог и жељом да се у овај простор утка прича о борби са „демоном пожуде“, што циклус омогућава не само епизодом кроћења звери већ и многобројним приказима полунаог тела младића у, иначе, несвакидашњој близини посматрачу.

Дискусија о кроћењу/гашењу сексуалних нагона, који сами по себи представљају потврду телесне виталности, послужила је као добар пример праксе умртвљивања тела зато што пружа могућност разматрања многих аспеката и примењиваних техника у вези са достизањем стања бестрашћа као најпожељнијег монашког идеала, нераскидиво везаног за осећање сопствене утеловљености. Међутим, овим се прича о највишем простору хиландарског пирга не завршава. Циклус Канона на исход душе од тела, пролаз у северном зиду капеле, као и друге могуће ритуалне радње вршене у наведеном простору послужиће за ресветљавање теме наредног погловља која представља логичан наставак – каква је то слика тела остваривана његовим сталним умртвљивањем?

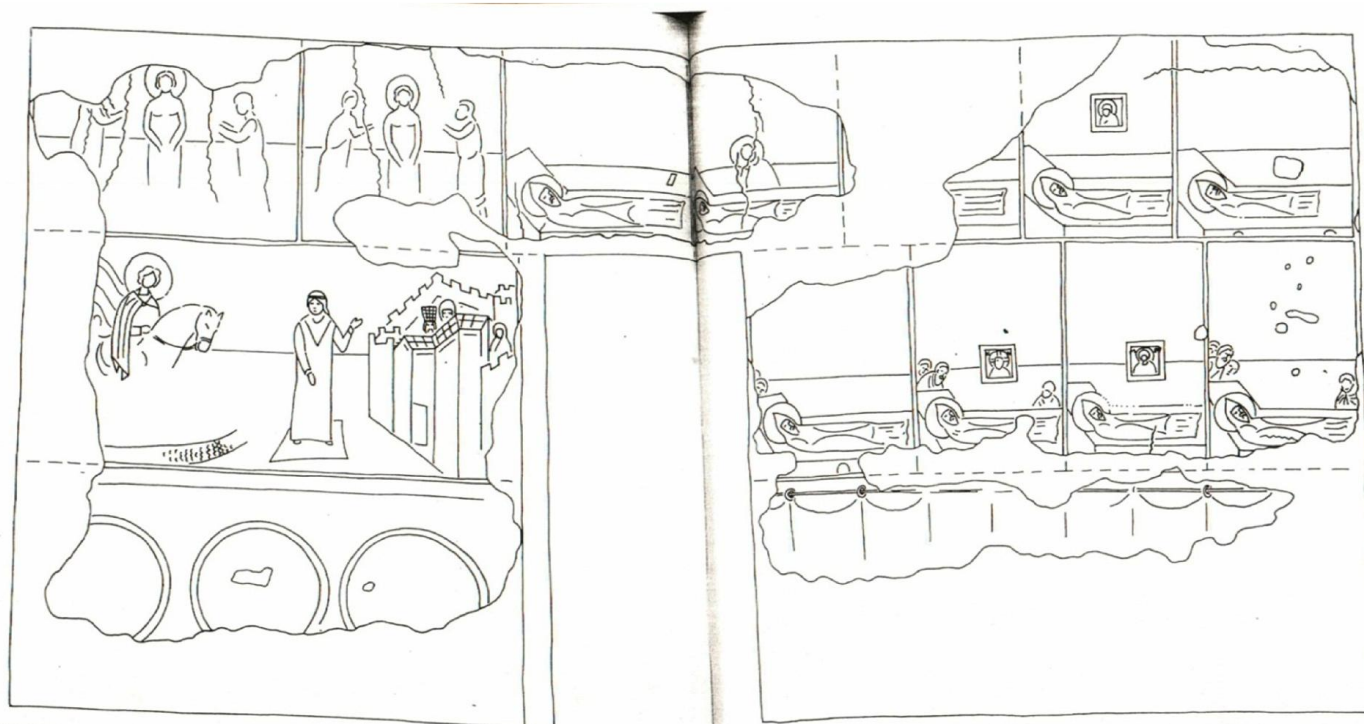
¹⁹⁵ R. F. Taft, *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?*, in: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, S. E. J. Gerstel ed., Washington, D.C. 2007, 34.



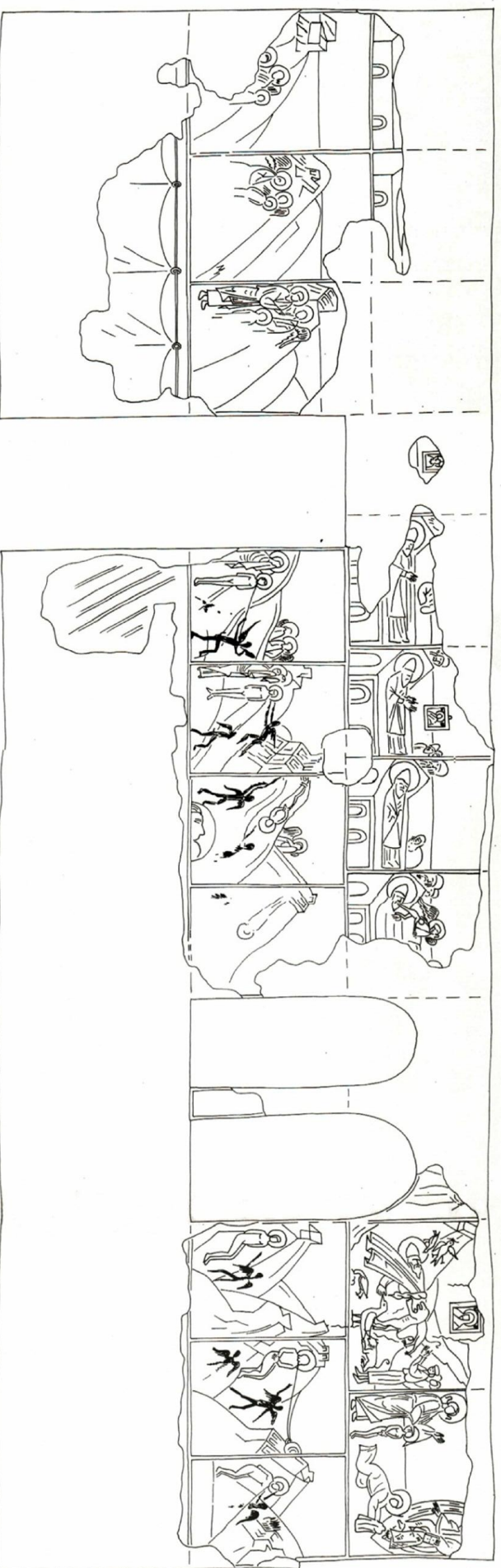
Сл. 2.1. План основе параклиса Св. Георгија у хиландарском пиргу исте посвете (преузето из: С. Ненадовић, Архитектура Хиландара: цркве и параклиси, Хиландарски зборник 3 (1974),160)



Сл. 2.2. Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века у Параклису на Пиргу Св. Георгија у
Хиландару, *Хиландарски зборник* 9 (1997), 52-53)



Сл. 2.3 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, *op. cit.*, 60-61)



Сл. 2.4. Пртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, ор. сіт, 64-65)



Сл. 2.5. Дечанска трифора над западним порталом припрате
(преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 26)



Сл. 2.6. Фреска Чуда са аждајом из припрате дечанског католикона (преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)



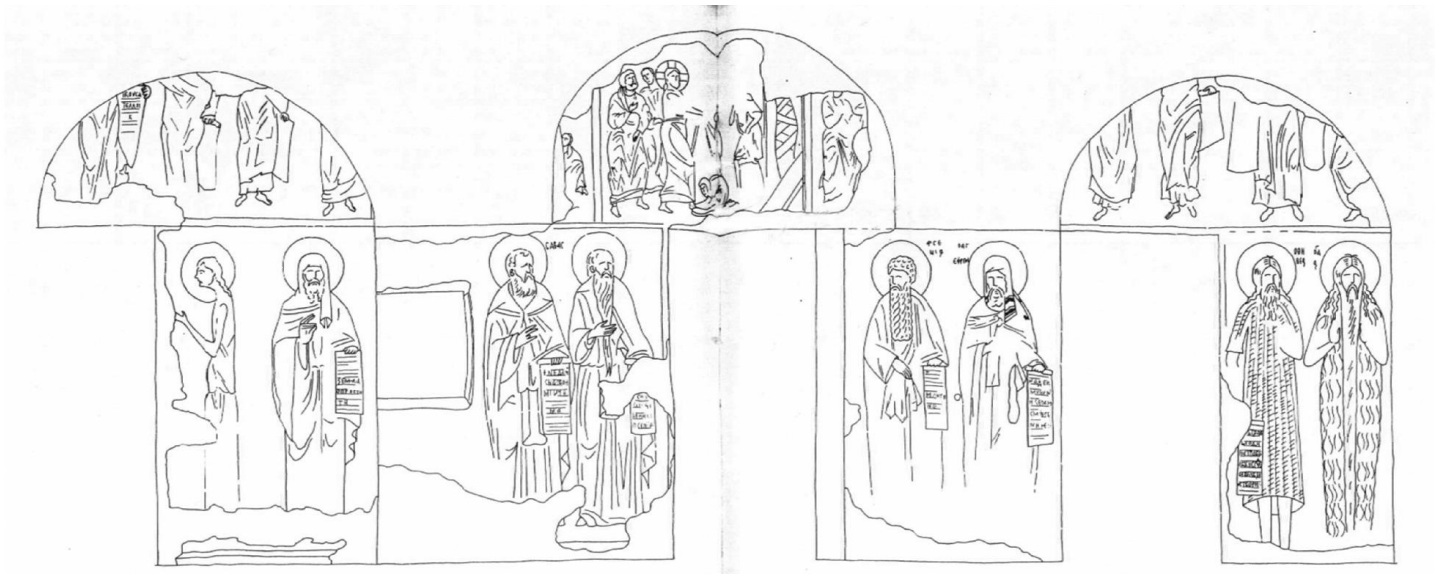
Сл. 2.7. Циклуси светог Георгија и Христовог страдања из манастира Св. Георгија у Старом Нагоричину (преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 2.8. Фреске циклуса св. Георгија на источном зиду дечанске припрате (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 2.9. Фреске циклуса св. Георгија на северном зиду дечанске припрате (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 2.10. Цртеж фресака из унутрашњости параклиса Св. Георгија – западни крај грађевине
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, ор. cit, 44-45)



Сл. 2. 11. Остаци фреске са представом принцезе из Чуда са аждајом на западном спољашњем зиду параклиса Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 2.12. Грех пожуде,
деталј композиције
Страшног суда у
манастиру Сопоћани
(преузето са сајта:
<http://www.srpskoblago.org>)



Сл. 2.13. Деталј фреске из
циклуса св. Петке у
Доњој Каменици
(преузето са сајта:
<http://lepotazivota.rs/crkva-u-donjoj-kamenici/>)





Сл. 2.14. Грешници у паклу, део композиције Страшног суда из манастира Грачанице (фото.: Милоје Торђевић)



Сл. 2.15. Икона Четрдесет Севастијских мученика. Сванетија музеју историје и етнографије у Грузији
(преузето из: К. Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 113)

3. ПРОЖИВЉАВАЊЕ РАСПАДАЊА ТЕЛА

Дуго је владала предрасуда о наводној мржњи према телу током средњовековног раздобља. На први поглед претходно поглавље као да снажи такав став. Међутим, као што су многи медиевисти почев од Керолајн Бајнум и Питера Брауна показали у својим студијама, праксе мортификације не сведоче о презрењу и одбацивању, већ, управо супротно, о важности и значају тела.¹⁹⁶ Још од касноантичког раздобља осећање сопства било је нераскидиво везано за човеково осећање утеловљености будући да је индивидуа сматрана целином сачињеном од психосоматског јединства.¹⁹⁷ Иако је такво становиште било повремено оспоравано од стране одређених група и појединаца који су на позорницу излазили током готово читавог средњовековног периода, ипак је доминантна већина у телу видела неоспорно потребан чинилац идентитета.¹⁹⁸ Том већином је поред званичне Цркве обухваћен и онај део, можда чак и бројнији, њених припадника више христјанизованих него строго хришћанских веровања.¹⁹⁹

Стога, дубоко укоренено и неговано различитим ритуалним радњама, веровање у повезаност душе и тела исковало је изразито соматску слику човека уткану у средњовековно схватање смрти. Предстојеће разматрање посвећено је анализи манифестација те слике као и сагледавању њене креативне употребе унутар побожности на Истоку.

¹⁹⁶ C. W. Bynum, *Holy Feast and Holy Fast*; eadem, *Why All the Fuss about the Body?*; П. Браун, *Тело и друштво*.

¹⁹⁷ N. Constan, "To Sleep, Perchance to Dream", *passim*.

¹⁹⁸ За групе које су током трајања Византијског царства порицале догму васкрсења тела, а тиме и његову важност као чиниоца идентитета појединца, в. А. Alexakis, *Was There Life beyond the Life beyond?*, 155-177.

¹⁹⁹ Када је реч о ономе што се често назива „народном религијом“, без обзира на то што она у многоме почива на асимилованим паганским веровањима, та веровања не негирају хришћански идентитет и припадност званичној цркви. Због тога официјелна и народна религија не постоје као два одвојена тока него се међусобно преплићу (утичући један на други). Cf. M. Angold, *Church and Society in Byzantium*, 441-457. Због методолошког приступа оваквим питањима, упутно в. и P. J. Geary, *Peasant Religion*, где су изнети истоветни закључци када је реч о средњовековном Западу.

3.1 Соматска природа душе

Један псалтир из XII века који се чува данас у манастиру Дионисијату на Светој Гори, заведен као код. 65, на својим уводним листовима носи целостраничне минијатуре намењене медитативној молитви. Очита замисао била је да слике доминирају над околним текстом, исписаним у управном говору на маргинама страница, непрестано привлачећи и хватајући поглед читаоца. Ипак, главна занимљивост лежи у томе што након две новозаветне сцене започиње циклус илуминација посвећен визуализацији личног путовања на онај свет њиховог поручиоца, монаха Саве.²⁰⁰ Византијска књижевност обилује причама у којима главни јунаци наратива добијају благослов визија оностраног,²⁰¹ а овде је то драгоценост искуство преточено у слике ни мање ни више него самог поручиоца манускрипта. На првој представи монах Сава налази се у проскинези пред Христом Судијом, да би одмах у сцени испод стајао уплашен зурећи у вечни огањ који неспокојно пружа неколико пламених језичака према свом посматрачу (сл. 3.1). Наредне две минијатуре, такође подељене у по две композиције, настављају ликовни наратив прилично очекиваним током: прва приказује монаха на одру чију душу одводи анђеоска смрт, затим следи карактеристични приказ мерења грехова (сл. 3.2), да би на послетку душа завршила заточена у утроби Ада. Најзад у доњем делу друге илуминације поново затичемо фигуру поручиоца, сада са двојицом анђела како заједно стоје испред киворијума (сл. 3.3). Ово интимно путовање завршава се целостраничном илуминацијом која приказује монаха Саву још једном у проскинези, али овога пута пред Богородицом са Христом (сл. 3.4). Напослетку, постоје још и портрети двојице пророка – цара Соломона и цара Давида – сваки на по једном листу псалтира непосредно пре почетка стихова

²⁰⁰ О овом рукопису у: G. R. Pappalardo, *Toward a history of Byzantine Psalters*, PhD Thesis, The University of Chicago 2004, 110-117; Idem, Texts and Miniatures from Codex Dionysiou 65, in: *Twenty-fifth Annual Byzantine Studies Conference*, Abstracts, College Park 1999, 124-126; A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, 103-106; *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 1, S. M. Pelekanidis et al. ed., Athens 1975, 419-421.

²⁰¹ В., на пример, *The Apocalypse of Anastasia*, in: J. Baun, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2001, 401-424, (превод две верзије Апокалипсе Анастасије); *The life of Saint Basil the Younger: critical edition and annotated translation of the Moscow version*, D. F. Sullivan, A.-M. Talbot, S. McGrath (trans.), Washington D.C. 2014, 191-278; *The Life of St. Andrew the Fool*, vol. 2, L. Rydén ed., Uppsala 1995, 47-63, 165-169; *Варлаам и Јоасаф*, Т. Јовановић прир., Београд 2005, 182-183.

псалмама.²⁰² Наведени рукопис пружа идеалну прилику за разматрање питања у којој мери је схватање о психосоматском јединству индивидуе условило веровања о повезаности душе и тела након смрти покојника.

Можда најинтригантнији детаљ читавог визуелног наратива представља телесност душе јер она носи неопозиве трагове соматских мука (сл. 3.3). Нагласак је стављен на њеном поседовању коже кроз изведбу истачканог тела болним чиревима какви се углавном срећу на представама Страдалног Јова (сл. 3.5). Истину говорећи, Јов је несумњиво и био модел за изведбу ове минијатуре, што се лако да уочити путем поређења самих композиционих решења.²⁰³ Међутим, треба разумети због чега је то учињено.

Књига о Јову уживала је велику популарност у монашким круговима, али са ширењем манастирске побожности од XI века постала је штиво читано и међу лаицима.²⁰⁴ Страшна претрпљена судбина старозаветног пророка нудила је интерпретацију тешких недаћа људима који би осећали сопствене животне потешкоће незаслуженим због свог исправног (хришћанског) начина живота. С друге стране, реч је о причи са срећним крајем и поруком наде – Праведни Јов је доказао своју љубав према Богу чак и након што је лишен сваког облика овоземаљске среће, због чега му је све многоструко враћено.²⁰⁵ Поврх тога, Књига о Јову је и један од ретких делова Старог Завета где се помиње васкрсење тела (Јов 14:14–15; 19:25–27). Међутим, попут коначне награде која му је подарена тек на свршетку, библијски текст нади васкрсења супротставља мучно распадање. Јовова телесна патња, која би некад била сагледавана и као префигурација

²⁰² G. R. Pappulov, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 110-117.

²⁰³ За иконографију Јова в. S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job: A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development*, Turnhout 2009; M. Evangelatou, *From Word into Image: The Visualization of Ulcer in Byzantine Illustrated Manuscripts of the Book of Job*, *Gesta* 48/1 (2009), 19-36; J. Devoge, *Quand Job tombe malade. Étude littéraire et iconographique d'une scène biblique d'après la Septante*, *Zograf* 33 (2009), 9-18; C. Walter, *The Iconography of Job*, *Δελτίον ΧΑΕ* 29 (2008), 69-72.

²⁰⁴ B. J. M. Andrews, *The Book of Job*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 236-245.

²⁰⁵ У овом контексту нарочито је занимљиво осврнути се на *Историју* Никите Хонијата, будући да овај византијски писац приликом бележења пада Цариграда 1024. поистовећује себе као очевица са ликом Јова (S. Kuttner-Homs, *L'historien comme témoin: le "je" historiographique est-il le garant de la vraisemblance dans l'Histoire de Nicéas Chôniate?*, *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (2017), 37-60). С обзиром на то да је писање *Историје* имало за циљ да проникне и расветли божанску промисао која лежи уткана у линеарном „одмотавању“ токова историјских дешавања (*ibid.*), преузимање „маске пророка“ при крају суморног наратива заправо се може протумачити као покушај „пророштва“ које наговештава будући повратак свега изгубљеног, јер је то истински крај Књиге о Јову.

Христових страдања,²⁰⁶ неретко је визуализована у илуминираним рукописима приказима многобројних чирева испуњених гнојем, каткад праћених и вијугавим црвима.²⁰⁷ Ипак, и поред тога, или можда баш због тога, он је несумњиво перципиран као фигура која је носила обећање будућег васкрсења тела условљеног неопходним телесним распадањем. Још на ранохришћанским саркофазима Јов је налазио своје место управо као симбол обећања повратка пути.²⁰⁸ Да је та симболика опстала и током дугог низа векова сведочи фреска у грачаничкој припрати. Насупрот западног зида, где је насликан Страшни суд, на широком северном ступцу налазе се једна до друге композиције Смрти Ваалових свештеника и Страдалног Јова (сл. 3.6).²⁰⁹ Прва фреска приказује пророка Исаију како одрубљује главе идолопоклоничким вођама за олтаром на који Бог шаље огањ са неба, док друга илуструје уобичајену сцену нагог Јова израђављеног чиревима у седећој пози на хрпи пепела. Изузетна домишљатост дотичних представа састоји се у томе што оне просторно потпуно одговарају деловима наспрамне композиције образујући њихов амбематски одраз: прва, илуструјући кажњавање неверника пред ватреним стубом, визуелно опонаша огњену реку која купи грешнике на свом путу; друга је пак постављена насупрот свеопштег васкрсења мртвих чији се удови поново окупљају (сл. 3.7). Као што је раније речено, распоред програма византијских цркава често подржава тражење скривених асоцијација.²¹⁰ Извесност ове интерпретације чини се готово несумњиво тачном будући да је иначе необјашњив разлог због чега су две фреске старозаветне тематике нашле место међу представама менолошког циклуса и портретима предака ктитора цркве.²¹¹ Поврх тога, за означавање страдалне фигуре као носиоца симболике васкрсења такође је од значаја чињеница да се текст Књиге о Јову у Септуагинти завршава директном напоменом о победи смрти (Јов 42:17a). Штавише, почев од XI века, управо је тај стих повремено илустрован

²⁰⁶ J. M. Andrews, *The Book of Job*, 242.

²⁰⁷ Црви који су загадили Јовове ране помињу се у преводу Септуагинте, в. М. Evangelatou, *From Word into Image*, н. 7.

²⁰⁸ D. H. Verkerk, *Job and Sitis: Curious figures in early Christian funerary art*, *Mitteilungen zur christlichen Archäologie* 3 (1997), 20-29.

²⁰⁹ За распоред живописа и основну иконографску анализу в. Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Београд 1988, 164-165.

²¹⁰ R. Schroeder, *Looking with words and images*.

²¹¹ Такође, могло би се рећи да су старозаветне теме биле нарочито погодне као контемплативни окидачи за потрагу скривених асоцијација будући да су у теолошким тумачењима често фигурирале као новозаветне префигурације, односно као наговештај нечег скривеног.

минијатурама које су у потпуности опонашале класичне композиције Силаска у Ад, сада са истакнутом фигуром старозаветног пророка међу онима што чекају да прихвате Христову испружену десницу.²¹²

Усађивање представе Јова у обличје душе илуминираног рукописа Дионисијата играло је важну улогу: тим чином у нову слику имплементирана је читава мрежа алузија на значења добро познатог модела из његовог оригиналног контекста. Стога коришћење идентичних визуелних форми и решења имало је суштанственију улогу од пуког, неинвентивног понављања и лимитираности ликовног језика. Оно сведочи о средњовековној креативности управо на начин како се данас тај појам схвата. Припајајући соматски бол, парадоксално, бестелесној души, у минијатуру је уткана не само идеја муке, на шта иначе представе душе у Аду упућују, већ и порука наде у избављење (васкрсење) из пећине заточеништва. Наведену интерпретацију такође потврђује и сведочанство божанске милости: Христос је приказан са гестом благослова у горњем левом углу, што говори о томе да човекољувиви Бог није напустио грешника ни након тешке пресуде – пресуде изречене у периоду пре васкрсења тела и наступања Страшног суда.

Међупериод од смрти појединца до свеопштег суђења свим живима и мртвима никада није дефинисан у виду црквене догме која би пружила јасан „сценарио“ одигравања догађаја у том размаку. Као последица, разнородне прехришћанске традиције адаптиране су унутар новог система веровања нудећи потребне одговоре. Веровало се да по напуштању тела душу одводе анђели на појединачни суд након чега би, спрам начина живота на земљи, завршавала или у челустима Ада или крилу Аврамовом. Уосталом, појединачни суд је имао своју потврду у новозаветној параболи о *Богаташу и убогом Лазару*, која је, између осталог, дала допринос снажним вербалним сликама развоју имагинације о стању душе у опскурном међупериоду.²¹³ Осим тога, апропријација паганских веровања, највероватније египатског порекла, пунудила је упечатљив наратив о проласку душе кроз низ митарстава (царина) и њеном саслушавању од стране демона и анђела, својеврсних тужилаца и бранилаца, како би се готово ситничавим

²¹² S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts*, 171-176.

²¹³ Cf. N. Constan, "To Sleep, Perchance to Dream", 93-94. V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 3, 68-69.

претресањем врлина и порока установио најисправнији суд.²¹⁴ Међутим, оно што је посебно занимљиво, Ад је у црквеној поезији, проповедима и народним причама најчешће носио недвосмислено физичке одлике, односно, доживљаван је као мрачно пространство смештено под земљом. Њему је чак приписиван и отужни смрад распаднутих тела.²¹⁵ Када Роман Мелод у свом кондаку о Лазаревом васкрсењу описује напуштање душе Христовог пријатеља, то је дочарано описом повратка изгубљене пути, изразито соматског квалитета.²¹⁶ Стога бисмо пре могли да говоримо о Аду као простору где уз душе обитавају и сами лешеве покојника. С друге стране, пећине јесу представљале гробове у византијској имагинацији.²¹⁷ Довољно је погледати представе Васкрсења Лазара и увидети наведену везу. На крају крајева, сам начин приказивања Христовог рођења остао је непромењен управо због поетских алузија које је представа пећине нудила упућујући на будућу смрт Спаситеља.²¹⁸ Логично је закључити, дакле, да соматски бол који душа из манускрипта у Дионисијату проживљава у пећини истински јесте бол растакања пути у гробу.

Овако визуализована соматска природа душе уопште није јединствен пример у византијској визуелној култури. Веома често душе су приказиване као фигуре деце умотане у покров.²¹⁹ Чини се извесним да су такве слике устројене са јасном намером визуелног наговештаја представе самог Лазара. Брат Марије и Марте је од ранохришћанских времена служио као огледало сваком вернику, сведочећи о обећању васкрсења тела. Не само што је Лазар увек носио мртвачки покров на овим сценама већ је и дуго, изгледа све до XI века а често и потом, приказиван голобрадог лица, иако је био Христов вршњак.²²⁰ Ово је омогућавало

²¹⁴ Cf. *The life of Saint Basil the Younger*, 204-253.

²¹⁵ Cf. stih "And reeks of Hell's ill-smelling cave", S. A. Harvey, *Scenting salvation*, 208.

²¹⁶ B. T. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*, 187-189. За превод кондака: *Kontakia of Romanos, Byzantine melodist. 1, On the person of Christ*, M. Carpenter trans., Columbia 1970, 137-148, посебно 144-147.

²¹⁷ О пећинама у византијској имагинацији: V. D. Dora, *Landscape, nature, and the sacred in Byzantium*, Cambridge 2016, 176-202.

²¹⁸ B. H. Maguire, *Art and Eloquence*, 98-107.

²¹⁹ L. D. Popovich, *Personifications in Palaeologan Painting 1261-1453*, PhD Thesis, Bryn Mawar Colledge 1963, 123.

²²⁰ Пре XI века, колико је мени познато, нема сачуваних представа на којима је Лазар изведен са брадом, међутим, до сада су пажњу истражвача привлачиле само иконографске појединости сцене, а никад и лика светитеља. Истину говорећи, мало нових ствари је уочено још од прве студије Габриела Мијеа: Cf. E. Sauser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der fruehchristlichen und*

опште поистовећивање с њим, како мушкараца тако и жена. Истоветна тежња се уочава и у хомилијама. Проповеди су директно позивале окупљену конгрегацију да се идентификује са Лазаром омогућавајући проживљавање искуства намењеног сваком човеку.²²¹ Тиме је верник добијао јасан увид у оно што га очекује након смрти, али овог пута акценат није био на догађајима који ће уследити (тј. суђење) него на сензорном искуству где не постоји истинска подела на оно што је искључива судбина душе и онога што пада у удео једино телу: психосоматско јединство индивидуе је до крајњих граница очувано. Описи васкрсења Лазара би прво брижљиво побрајали ужасне појединости условљене влажном гњилошћу труљења, да би их напослетку замениле живе слике, мада и даље благо узнемирујуће,²²² обнутог процеса окупљања костију, меса, жила и коже.²²³ Сензорни доживљај није остао занемарен ни у ликовним представама Лазаревог васкрсења јер су на композицијама његов отворени гроб неретко окруживале фигуре заклоњених носева, штитећи се од гадног задаха распадања.

Разумевање особе као психосоматског јединства условило је поимање телесне трулежи на посебан начин, баш као што је обликовало и веровања и праксе исковане око посмртних остатака упокојених.²²⁴ Они који су себи могли да приуште места починка у црквама, са великом брижљивошћу су организовали околни програм. Своја тела би често окруживали стојећим фигурама светих ратника као чуварима од потенцијалног скрнављења гроба и похрањеног тела.²²⁵ Представе светих врача се такође неретко срећу у овом контексту, преузимајући улогу исцелитеља телесних повреда и недостатака како се физичке мане не би одразиле и на васкрслој пути. Најзад, каткад је брига о гробном месту поверавана светитељкама које су, у складу са родним поделама унутар обреда жалавоња,

in der oestlichen Kunst, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276-288; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, 230-254.

²²¹ B. T. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*.

²²² Несумњиво су и ови описи функционисали као прилично јаки окидачи утиска сопствене утеловљености: концентришући се, између осталог, на дочаравање процеса исправног позиционирања носа, врата, костију итд, овакви описи на извесан начин подражавају непријатне ситуације као што су теже повреде и интервенције лекара.

²²³ *Ibid.*, 181-182.

²²⁴ За основне погребне обичаје на Истоку в. J. Kyriakakis, *Byzantine Burial Customs*. Такође важно је имати на уму да је и текст самог опела снажио утисак о неопходности тела за истинску целовитост индивидуе, сваки пут изнова и изнова потврђујући оправданост веровања утемељена на таквом схватању, cf. J. L. Zecher, *Death's Spiralling Narrative*.

²²⁵ S. E. J. Gerstel, *The Chora Parekklesion*, 139-140.

непрестано оплакивале преминулог нудећи залог његовог спасења.²²⁶ Сам гроб је био лиминални простор сустицања овог и оног света и пружао је стварни контакт са покојником. Стога су и речи надгробних натписа често исписиване у управном говору потврђујући истинитост непосредне комуникације мртвих са живима.²²⁷ Својим немим гласовима преминули људи су саветовали живе, тражили помоћ у виду усрдне молитве и упозоравали да чин скрнављења места починка са собом носи извесне последице – међу забранама било је и гажење гроба.²²⁸ Све ово упућује на веровање у лични опстанак путем материјалног континуитета (посмртних остатака) појединца, потврђујући уверење у неопходност тела за целовитост индивидуе.

Сам опстанак везе душе и тела након смрти није био тако универзално прихваћан унутар црквених кругова, иако, чак и тада, психосоматско јединство човека није негирано. У тим, слободно можемо да кажемо, ређим случајевима,²²⁹ умирање је доживљавано као расцеп индивидуе који ће бити залечен позивом на свеопште васкрсење Другим Христовим доласком.²³⁰ Овакво виђење ствари мртвима је одузимало сваку врсту активног учешћа у животима живих или пак делања у корист сопственог спасења – једноставно речено, мртви би само чекали да буду пренути из сна (на крају времена) изједначеног са потпуно пасивним стањем на оном свету.²³¹ Међутим, веровање у опстанак везе тела и душе као нераскидивог јединства чак и у смрти било је знатно доминантније. Можда најупечатљивији пример тога пружа надгробна конструкција архиепископа

²²⁶ Eadem, *Painted Sources for Female Piety*, 100-102.

²²⁷ Cf. A. Papalexandrou, *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, L. James ed., Cambridge 2007, 166. A. Rhoby, *Interactive Inscriptions: Byzantine Works of Art and Their Beholders*, in: *Spatial icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, A. M. Lidov ed., Moscow 2011, 323-324.

²²⁸ В. један пример натписа са гроба из XV века (пре отоманских освајања) у: A. Buturović, *Carved in Stone, Etched in Memory: Death, Tombstones and Commemoration in Bosnian Islam since c.1500*, London 2016, 146.

²²⁹ Теодор Студит критикује веровање да је могуће утицати на стање душа преко леша покојника, в. D. Krausmüller, "At the Resurrection We Will Not Recognise One Another", 207, најдиректније потврђујући постојање датог веровања. Штавише, фунерарни програми сугеришу не само да је оно било прилично распрострањено, већ и доминантно.

²³⁰ Cf. одломак текста Јована VI Кантакузина у: R. Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, 258.

²³¹ В. N. Conostas, "To Sleep, Perchance to Dream", passim; D. Krausmüller, "At the Resurrection", 210. Још једна показатељ који сугерише да је овакво становиште било ограничено само на одређене и малобројне (ученије) теолошке кругове јесте чињеница што оваква поставка ствари негира активно учешће светитеља у животу Цркве. Списи чији су текстови пропагирани наведену позицију јасно наглашавају да је јављање светитеља у сновима заправо сусрет са анђелима који би на себе прихватили њихов (очекиван) изглед; loc. cit.

Данила II – својеврсна средњовековна „инсталација“ (сл. 3.8). Његов саркофаг, тачније псеудосаркофаг будући да су тела преминулих у средњем веку полагана под њима уместо у њих, смештен је унутар полуотворене „просторије“ северозападног дела цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији.²³² Поред промишљеног и са јасним намером начињеног избора светитеља и композиција које су окруживале мошти Данила II, од нарочите важности су два отвора на источном зиду надгробне конструкције. Док нижи отвара поглед на фигуру Богородице Заступнице, горњи омогућава доступност сцене Христовог силаска у Ад. Међутим, тачан приказ који је видљив из угла самог саркофага, тј. тела архиепископа, кроз горњи отвор јесте само један издвојени сегмент композиције – свети Јован који мртвима проповеда долазак Спаситеља (сл. 3.9). Без икакве сумње црквени поглавар је ово осмислио како би његова душа путем покопаног мртвог тела „слушала“, заједно са насликаним преминулима, радосне речи Христовог (и у Аду) Претече. Из тог разлога несумњиво је и перцепција телесне трулежи морала бити обојена схватањем човека као психосоматског јединства.

С друге стране, мотив превремено распадање тела проналазимо још у ранохришћанском добу као казну намењену великим грешницима. У том смислу, парадигматски пример био је Јуда. Према речима узнемирујуће легенда овај Христов издајник, преживевши покушај самоубиства, претрпео је стравични телесни преображај током даљег наставка живота. Отекавши до непрепознатљивости, Јуда је приликом сваког олакшавања из себе избацавао гној и црве.²³³ Опстанак апокрифног предања у каснијим раздобљима сведоче визуализације ове легенде, почев од XV века, које га приказују унакаженог у тмини пећине.²³⁴ Занимљиво је да казну обележену црвима прати и приповест о смрти, могло би се рећи, парадигматског јеретика Арија,²³⁵ а проналазимо је и у житију Стефана Дечанског као коб нанету поквареном управитељу послатом да

²³² О гробу у: Д. Поповић, Гроб архиепископа Данила II, у: *Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скуп поводом 650 година од смрти*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1991, 329-344.

²³³ Т. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*, 174.

²³⁴ А. Semoglou, *La pendaison de Judas: Essai d'interprétation de la scène aux XVe et XVIe siècles et la littérature extra-canonique*, *Cahiers Balkaniques* 27 (1997), 12-23.

²³⁵ Е. Muehlberger, *The Legend of Arius' Death: Imagination, Space, and Filth in Late Ancient Historiography*, *Past & Present* 227/ 1 (2015), 3-29.

чува задужбину овог светог краља.²³⁶ Према томе, постаје више него очигледно да је телесно распадање означавало присуство греха. Међутим, најживописније описе трулежи проналазимо у хагиографијама као искуства намењеног светитељима. Штавише, оно је исход својеволјног умртвљивања тела. Сачуване верзије живота св. Симеона Столпника детаљно приповедају о мортификацији којој се подвргао овај подвижник, пажљиво дочаравајући све њене резултате – од прљавих течности рана, преко одвратног пратећег смрада (због чега је светитељ морао да напусти манастир како не би узнемиравао своју монашку братију), па све до црва који су загадили тело.²³⁷ Симеон Столпник је чак од XII века повремено и приказиван на фрескама са десном ногом како штрчи из стуба истачкана вијугавим црвима и загнојеним повредама.²³⁸ Због чега?

Уколико се призору гњилог леша супротставе кости које остају за процесом труљења, неколико ствари излазе на видело. Прљава и влажна природа телесног распадања, препуна сензорних окидача, у средњем веку будила је гађење, неретко праћено страхом. Након њеног свршетка, када би простор за сахрањивање био лимитиран, кости су ископаване и полагане у костурницама намењеним како чувању тако и излагању посмртних остатака преминулих чланова заједнице.²³⁹ Дакле, са лобањама се долазило у најнепосреднији контакт унутар освећених простора, што је традиција опстала све до данас на Светој Гори. Слично томе, кости светитеља су чуване и излагане, али такође и целиване. Стога, скелетни остаци, по својој природи чврсти и суви, ослобођени свих „кварљивих“ сегмената (коже, мяса и телесних течности), доживљавани су као чисти – потпуно супротно лешевима. Са друге стране, ту је и питање нетљених моштију које су уместо гнусних течности испуштале миро, а наместо задаха трулежи даровале миомирс. Заправо, задржавајући своју пут, светитељске реликвије потврђивале су догму

²³⁶ С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 359-360.

²³⁷ В. В. Caseau, Syméon Stylite l'Ancien entre puanteur et parfum, *Revue des études byzantines* 63 (2005), 71-96; S. A. Harvey, Olfactory Knowing; eadem, The Sense of a Stylite.

²³⁸ Познати примери овог иконографског мотива наведени су у: А. Popova, The Representation of St. Nicholas the Warm-Hearted Protector and St. Simeon the Stylites in the Church of St. George at Pološko, *Proceedings of the First International Scientific Conference Filko*, Stip 2016, 732-733.

²³⁹ За костурнице на Истоку в. Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, 53-58; N. Stanković, Middle- and Late-Byzantine Monastic Ossuaries: Architecture, Liturgical Function, and Meaning, in: *Thirty-Second Annual Byzantine Studies Conference, November 10-12, 2006: Abstracts*, St. Louis, Missouri 2006, 12-13; међутим, упутно и cf. С. W. Vynum, *Resurrection of the Body*, 203-204, 212-213.

васкрсења тела још на земљи,²⁴⁰ као и неопходност тела за опстанак ненарушеног сопства након смрти. Међутим, извесни извори сведоче о постојању могућности проналаска нетрулежне пути у случајевима мртвих који нису досегли светост и, још занимљивије, пратећи призори њихових нераспаднутих лешева будили би узнемиреност међу живима.²⁴¹ Ипак, као што је евхаристија ритуално припремљеном вернику даровала благослов обожења, а била опасна за човека недостојног причешћа, тако је и уобичајено телесно обележје постигнутог духовног савршенства изван контекста светости представљало казну. Управо је идеја о очувању везе душе и тела након смрти дефинисала непропадљивост „обичних“ мртвих²⁴² као последицу греха чије је искупљење онемогућено. Приче о неупокојеним насилним лешевима, чији трагове само повремено срећемо као одблеске постојећих веровања усменог предања, додатно то потврђују јер никада није реч о скелетима који напаствују живе него анимираним нераспаднутим телима.²⁴³ Повратак у земљу засигурно је сматран тешким, али и неопходним природним процесом. Одбијање материје, од које је човек створен, да присвоји (назад) тело значило је нарушавање устаљеног поретка ствари, односно осујећивање прочишћења свођењем на суву кост.²⁴⁴

Душа у соматским мукама рукописа из манастира Дионисијата недвосмислено упућује на телесно распадање. Штавише, с обзиром на апсолутну извесност свршетка њеног утамничења (потврђеног и јововским моделом и фигуром Христа у десном углу), минијатура инсинуира да је процес распадања тела у гробу паралелан процесу окајавања грехова душе у Аду. Током читавог

²⁴⁰ Cf. S. A. Harvey, *Scenting salvation*, 222-240; N. Constan, "To Sleep, Perchance to Dream", 99-100, 122; С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 164-178.

²⁴¹ В. К. Hartnup, "On the Beliefs of the Greeks": *Leo Allatios and popular Orthodoxy*, Boston 2004, 173-236; иако је овде у средишту пажње период након средњег века, постоје наговештаји сличних или истих веровања још у византијском периоду, који се само повремено износе у овој студији. Такође cf. н. 243.

²⁴² Питер Браун је светитеље дефинисао као „веома посебне мртве“, како би указао на њихово све веће издвајање као различитих у односу на остале припаднике (хришћанске) заједнице, в. Р. Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981, 69-85.

²⁴³ У Душановом законнику се налази забрана спаљивање лешева оних за које се верује да су се повампирили (*Душанов законик*, Б. Марковић. прир., Београд 1986, 59), што потврђује да су оваква веровања постојала и међу православнима у средњем веку. Корисно cf. и N. Sasiola, *Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture, Past & Present* 152 (1996), 3-45 иако се закључци односе на средњовековни Запад.

²⁴⁴ Истоветно веровање било је раширено и на средњовековном Западу, в. J. Đorđević, *Made in the skull's likeness: of transi tombs, identity and memento mori*, *Journal of Art Historiography* 17 (2017), 2-6.

средњовековног раздобља теолози никада нису успели да издејствују јединствени поглед на могућност избављења покојника из адских мука.²⁴⁵ Ипак, сама чињеница да се о томе расправљало доказује популарност веровања да би осуђеном грешнику након појединачног суда пресуда могла бити преиначена. Сем тога, овакав поглед присутан је у великом броју извора почев од разноразних приповести,²⁴⁶ преко фунерарних програма и обреда, па све до саме литургијске службе чији су интегрални део молитве за спасење (свих) мртвих упућене човекољубивом Богу.²⁴⁷ Св. Симеон Столпник, као и небројени подвижници, нису умртвљивали своје тело перформативно изводећи њиме слику распадајућег леша због мазохистичких побуда или презирања пути, већ из потребе ритуалног прочишћења и достизања стања бестрашћа (*ἀπάθεια*). Светитељ заправо за живота пролази кроз оно што чека и тело и душу након смрти – што је само још један показатељ постојања веровања у повезаност судбине тела под земљом са стањима која душа проживљава на оном свету. Напоследку, последица посвећеног и строгог аскетизма Симеона Столпника јесу његове нетрулежне мошти. Док је за живота светитељево тело одавало гнусне мирисе, испуштало гној и избацивало црве, након упокојења оно је преображено у нетљену реликвију обележену дивним мирисом раја, тј. у васкрсло тело које је указивало на постигнуту чистоту целокупног бића (сопства) аскете.

Сходно томе, није случајно што портрет монаха Саве у рукопису из Дионисијата није приказан баш у сценама одвајања душе од тела, мерења грехова и душиног утамничења, јер он је био та душа са којом је требало да посистовети своје монашко искуство умртвљивања тела и тако стекне увид у његову искупитељску моћ.²⁴⁸ Наведени циклус илуминација суштински није (само) визуализација путовања на онај свет већ приказ (скривене) реалности манастирског живота. Стога, не треба да чуди што је монах Сава напоследку насликан пред часном трпезом надвишеном киворијумом у друштву анђела, уместо у Еденском врту. Представа стварног сакралог простора цркве,

²⁴⁵ Cf. V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 74-106, посебно 76-79.

²⁴⁶ B. idem, "He Who Is at the Point of Death", 74.

²⁴⁷ Cf. idem, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 85-106.

²⁴⁸ Околни текст молитава на маргинама, будући изложен у управном говору, такође је допринио самоидентификацији. За превод текста молитава в. G. R. Parpulov, *Psalters and Personal Piety in Byzantium*, in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson ed., Washington, D.C. 2010, н. 88, н. 89.

поистовећеног са рајем на земљи, указује да се та сцена као и оне које јој претходе проживљавају већ током живота у манастиру. Штавише, наредна минијатура са портретом поручиоца у проскинези пред стојећом фигуром Богородице такође указује на реални простор византијског храма, тачније олтарску апсиду – места над којим је представа Богомајке са сином у наручју готово загосподарила од комнинског периода. Намерна испреплетеност физичке и скривене реалности откривала је срж аскетског начина живљења. Такође, испод минијатуре са киворијумом исписан је делимично сачуван редак текста идући необично с десна на лево: „уље искупљења у име Оца и Сина и Светога Духа.“²⁴⁹ С једне стране то објашњава због чега је монах Сава окренут леђима часној трпези, односно, постаје очито да га анђео помазује небеским миром које му дарује опроштење грехова²⁵⁰ – дакле испричана ликовна прича заиста говори о постизању прочишћења (и душе и тела). С друге стране, текст који иде с десна на лево не наговештава херменеутичку криптичност него указује да глас, који изговара ритуално устројене речи (неодољиво сличне онима изговараним од стране свештеника), потиче с десне стране – из олтарске апсиде. Тачније текст наводи на окретање странице рукописа како би се остварио поглед на олтарски простор из друге перспективе, сада усмерен ка приказу Богородице која је прави извор речи и тиме пројављена као неприкосновена заступница човечанства пред Богом. Илуминирани манускрипти намењени личној побожности заиста и јесу доживљавани као дословни простори сакралности цркве²⁵¹ сажете и спуштене у дланове верника, умногоме слични интимности приватних капела. Наредна два целостранична портрета царева Соломона и Давида не припадају наративу достизања чистоте кроз духовно путовање, већ припремају приступ тексту који следи: Соломон, као модел мудрости посматрачу, тражи од њега дубоко промишљање речи псалама, док Давид, будући творац стихова псалтира,

²⁴⁹ Idem, *Toward a history of Byzantine Psalters*, 114-115.

²⁵⁰ Занимљиво је да у житију св. Василија Новог у једном тренутку светитељ у пратњи анђела доноси својој упокојеној ученици миро које ће јој помоћи приликом преласка митарстава, *The life of Saint Basil the Younger*, 209. Ово објашњава и чин помазања преминулог свештеника миром, J. Kyriakakis, *Byzantine Burial Customs*, 48.

²⁵¹ B. G. R. Parpulov, *The rise of devotional imagery in eleventh-century Byzantium*, in: *Byzantium in the eleventh century: being in between*, M. D. Lauxtermann, M. Whittow eds., London 2017, 240; А. Лидов, Мандилион и Керамион: Иконический образ сакрального пространства, у: idem, *Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, 125-127.

представља узор усрдне молитве кога ће монах (Сава) да утелови читањем наглас.²⁵²

Према томе, кодекс 65 манастира Дионисијата омогућио нам је увид у, сва је прилика, врло распрострањено веровање које говори о опстанку повезаности душе и тела након смрти. Заузврат тиме се баца ново светло на крајње соматске описе душа које неретко срећемо у писаним изворима.²⁵³ Чини се да су они наговештавали суштанственију идеју од пуког дочаравања оностраних доживљаја разумљивим сликама човеку као носиоцу утеловљеног искуства. Стога, оправдано се може рећи да је труљење леша поимано као својеврстан процес прочишћења, чак подударан периоду/стању окајавања грехова душе у Аду. Док је превремено распадање тела за живота представљало казну истоветну, иако у првих мах може заличити као парадокс, немогућности труљења леша у гробу, ритуално распадање за живота одговарало је природном растакању пропадљивих делова мртвог тела под земљом. Притом, схватање мортификације као ритуалне радње је од кључне важности за разумевање изнетих поставки.

Ипак, телесно умртвљивање није био једини начин стицања искуства гроба као соматског доживљаја, а тиме и гаранције, прочишћења. Извесни обреди у манастирима могли су такође да понуде проживљавање распадања путем перформативног сагледавања програма простора намењених њиховом извођењу. Како бисмо то увидели још једном се враћамо у хиландарски пирг Св. Георгија, али овога пута пролазећи кроз северни улаз и шетајући уз јужни спољашњи зид параклиса.

3.2 Обред као искуство силаска у Ад и избављења из његових чељусти

Преузимање монашке ризе представљало је ритуалну смрт за овај свет.²⁵⁴ Присилна замонашења политичких противника можда најдиректније о томе сведоче, указујући да симболичност неког обредног чина јесте и његова пуна

²⁵² О важности псалтира у (свакодневном) монашком животу у: G. R. Parpulov, *Psalters and Personal Piety*.

²⁵³ Cf. E. A. Castelli, *Mortifying the Body, Curing the Soul: Beyond Ascetic Dualism in The Life of Saint Syncretica*, *Differences* 4/2 (1992), 134-153.

²⁵⁴ S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 137.

реалност за друштво које га практикује.²⁵⁵ Међутим, након смрти какву је нудила монашка иницијација није следила перформативна слика васкрсења остваривана изведбама, на пример, крштења или скидања екскомуникације.²⁵⁶ Пострижење је уводило човека у лиминално стање између краја земаљског живота и повратка васкрсле пути. Монашко искуство рекреирало је стазу душе ка Богу на оном свету са свим успутним недаћама – од проласка митарстава до својеврсног испаштања и окајавања грехова заточеништвом у Аду. Сходно томе, телу је запала слика распадајућег леша, потпуно у складу са претходно разматраним веровањима и пратећим импликацијама. Иако је св. Симеон Столпник пример изузетне особе несвакидашњих подвига, „обичним“ монасима је такође следовао подударан доживљај соматских сензација истоветне природе. Ово потврђује *Небеска лествица* Јована Лествичника, најпопуларнији духовни приручник и незаобилазно штиво манастирске литературе.²⁵⁷

Небеска лествица замишљена је као успињање уз тридесет пречага где је свакој приписана по једна врлина чија је доступност зависила од победе одговарајућег порока у себи. На самом врху чекала је награда у виду божанског присуства, па чак и загрљаја.²⁵⁸ Медитативне минијатуре, које се све чешће

²⁵⁵ Цареви који би били замонашени нису више могли да се надају да ће повратити престо.

²⁵⁶ У касноантичком раздобљу када су људи крштавани у зрелијем добу, и то погружењем, урањање у воду представљало је симболично имитирање полагања Христовог тела у гроб, док је израњање подражавало тренутак васкрсења, в. А. J. Wharton, *The Baptistery of the Holy Sepulcher in Jerusalem and the Politics of Sacred Landscape*, *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), 320. За скидање екскомуникације као такође перформативне изведбе слике васкрсења на Западу која се састојала из лежања на поду и усправљања као симболичног повратка у живот в. R. C. Finucane, *Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the later Middle Ages*, in: *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, J. Whaley ed., London 1981, 56.

²⁵⁷ О *Небеској лествици* у контексту византијског монаштва доста је писано и расветљени су многи (општи) аспекти „руковања“ овим рукописима, као и поједине специфичности које се односе само на одређене манускрипте. В., на пример, М. Evangelatou, *The Heavenly Ladder*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 407-417; J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954; N. P. Ševčenko, *Monastic challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder*, in: *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in Honor of Lois Drewer*, C. Hourihane ed., Princeton 2009, 39-62; K. Corrigan, N. P. Ševčenko, *The teaching of the ladder: The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417*, in: *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, Burlington, VT 2011, 99-120. Такође корисно в. и R. Schroeder, *The Salvation of the Soul and the Road to Heaven: The Representation of the Ladder of Divine Ascent in the Vatopedi Katholikon*, in: *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, L. Jones ed., Burlington, VT 2014, 215-228, где се расправља о улози фреске Небеске лествице у трпезарији манастира Ватопеда.

²⁵⁸ Понекад је прилазак Христу на врху лествице рекреирао приступ византијском цару и чин додиривања царског стопала, док би у другим приликама загрљај назначио чулну природу мистичног искуства.

илуструју од XI века, приказују монахе како се или са успехом пењу, неретко потпомагани анђелима, или пак падају у адске чељусти, често осујећени делањем околних демона. Јасна је, стога, сличност са веровањем у митарства где, као што је речено, ђаволи-цариници покушавају да брижљивим побрајањем грехова осуде душу на заробљеништво у Аду, а анђели, преузимајући улогу бранилаца, указују на релевантна добра дела искупитељске природе. Чак и сам текст Јована Лествичник директно помиње демоне митарства.²⁵⁹ Према томе, усправна стаза ослобађања порока на путу ка бестрашћу подражавала је слику хода душе након смрти. Међутим, ни паралелна представа судбине тела као леша под земљом у процесу духовног успињања није изостала.

Упркос томе што је свако поглавље *Небеске лествице* посвећено одређеној врлини, стварност наратива је комплекснија и теме се често понављају и преплићу. Тако сећање на смрт, изричит предмет интересовања шестог поглавља, прожима читаву *Небеску лествицу* и у приличној мери своје место такође проналази у петом одељку посвећеном покајању.²⁶⁰ Ту Јован Лествичник својој братији приповеда о посебном манастиру покајника названом Тамница чији опис неопозиво носи све карактеристике Ада византијске имагинације: „Па, какво је још било уређење самог тог места, какви услови за становање! Све мрачно, све смрадано, све прљаво и запуштено! То место је с правом и названо Тамницом и затвором за издржавање осуде.“²⁶¹ Када пак говори о станарима, увек је наглашен парадокс: „презрени подвижници достојни сваког поштовања“,²⁶² „кривци без кривице“,²⁶³ „блажени кривци“²⁶⁴. Проводећи са њима тридесет дана, Јован Лествичник је имао увид у све видове добровољно преузетог страдања испосника које бележи у тексту заједно са њиховим немим вапајима, баш као и оним тужбалицама које наглас изговарају. Сцене мортификације које пажљиво описује умногоме подсећају на призоре античких приповести путовања на онај свет и посета паклу.²⁶⁵ Апокалипси Богородице, упечатљив византијски пример овог

²⁵⁹ N. Constat, "To Sleep, Perchance to Dream", n. 58.

²⁶⁰ J. L. Zecher, *Death and the Possibility of a Ladder*.

²⁶¹ Јован Лествичник, *Лествица*, Д. Богдановић прев., Београд 1997, 65.

²⁶² *Ibid.*, 60.

²⁶³ *Loc. cit.*

²⁶⁴ *Ibid.* 63

²⁶⁵ S. Dirkse, *The Great Mystery: Death, Memory and the Archiving of Monastic Culture in Late Antique Religious Tales*, PhD Thesis, Harvard University 2015, 7, 32, *passim*.

жанра, у основи сличним вербалним сликама излаже наратив о посети Богомајке затворима проклетих, где осуђени грешници у различитим позама, свезани или неприродно извијени, наричу своју патњу.²⁶⁶ Напустивши Тамницу, Јован Лествичник се враћа у општежиће којем је овај простор покајања припадао и разговара са његовим старешином:

„„Шта је, оче Јоване? Јеси ли видео подвиге тих јадника? А ја рекох: „Видео сам, оче, и задивио сам се, па сам одао признање палим и плачућима више него онима који нису пали и не плачу над собом. Јер, *кроз свој пад они васкрснуше таквим васкрсењем да им никаква опасност више не прети.*““²⁶⁷

Такође вредно пажње, пето поглавље се завршава речима које не само да говоре о прочишћењу тела његовим умртвљивањем као чином окајања грехова већ и заиста поистовећују то искуство са оним у Аду и тиме потврђују могућност његовог проживљавања за живота на земљи:

„На пету степеницу попео си се, покајниче, јер си покајањем *очистио пет чула.* Преузимањем на себе добровољних мука, *избегао си вечне муке.*“²⁶⁸

Са друге стране, један раскошно илуминирани рукопис *Небеске лествице* с краја XI века пружа увид како је наведено искуство проживљавања „монашког Ада“ замишљано. Византијски манускрипт данас чуван у Ватиканској библиотеци заведен под бројем 394 илуструје разматрано пето поглавље представама испосника смештених унутар пећина у различитим позама и телесним стањима.²⁶⁹ Већ је било речи о поистовећивању пећине са гробом. Сада треба скренути пажњу да је монашка келија била део истог имагинарног система, што потврђују и писани извори.²⁷⁰ У рукопису из Ватиканске библиотеке, налазећи се у утроби

²⁶⁶ The Apocalypse of the Theotokos, in: J. Baun, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2001, 391-400.

²⁶⁷ Јован Лествичник, *Лествица*, 66.

²⁶⁸ Ibid., 69.

²⁶⁹ За овај рукопис в. К. Corrigan, Constantine's problems: the making of the Heavenly Ladder of John Climacus, *Vat. gr. 394, Word & Image* 12/1 (1996), 61-93; J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder*, 47-85.

²⁷⁰ О монашким келијама као гробовима в. у V. D. Dora, *Landscape, nature, and the sacred*, 176-202

гроба (тј. пећини/келији), тела подвижника подражавају слику покопаних мртвих. Најдаље се са овим отишло на минијатури која дословно приказује „блажене кривце“ као неупокојене лешеве (fol. 46r), о чему јасно сведочи и пратећи текст *Небеске лествице*:

„У њих су се могла видети колена усахнула од многобројних метанија; очи замагљене и негде у дубини лобање упале; без трепавица, са образима израђављеним и упаљеним од обилног проливања врелих суза; лица увенула и бледа, која се ни по чему не разликују од мртваца; прса болна од удараца и умрљана крвљу испљуваном услед удараца у груди. Где тамо бејаше спремање постеле? Где чишћење или крпљење одеће? У свих је одећа била поцепана и прљава, покривена вашима. [...] И немојте помислити да причамо бајке, молим вас, браћо!“²⁷¹

Наведена минијатура, замишљена попут осталих да служи као монашко огледало посматрачу, врло прецизно дочарава утисак телесног пропадања нагласком на усахла лица, свдећи их на обресе лобања, и скелетна тела испосника чије кости прекрива кожа готово без трага мишића и меса под собом (сл. 3.10). Страшне, сурове и потресне описе великих аскета као неупокојених лешева у стању распадања свакако срећемо и читајући друге изворе. Таква је, на пример, епизода из житија Теодора Сикеота која приповеда о сусрету чланова светитељеве породице са овим великим испосником:

С радошћу отидоше у планину и изведоше Теодора [из пећине] који је наликовао лешу. [...] Када изиђе на ваздух, он се онесвести и дуго не проговараше. Глава му би покривена ранама и гнојем, косу без сјаја црви небројеног мноштва настањиваху; кости му се назираше под кожом, а смрад се дигао такав да нико не могаше да поднесе његову [светитељеву] близину.²⁷²

За тренутну расправу корисно је и житије краља Драгутина, у монаштву Теоктиста, где се каже да је некадашњи српски владар примивши постриг

²⁷¹ Јован Лествичник, *Лествица*, 63.

²⁷² Преузето из Т. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*, 176.

обичавао да спава у ископаном гробу, чак и приликом путовања.²⁷³ С друге стране, његов животописац, архиепископ Данило II, на више места наглашава светитељево подвизавање телесним умртвљивањем које је отпочело од момента силаска с престола.²⁷⁴ Тиме и замонашени краљ Драгутин, тачније монах Теоктист, представља особен пример „неупокојеног леша“. Најзад, већ разматрана улога Јова као модела соматског страдања истоветног телесном распадању нарочито је важна у манастирском контексту будући да су монаси позивани да постигну и докажу Јовову веру имитирајући његову судбину, почев од одрицања свих земаљских ствари, па све до проживљавања идејно истих мука.²⁷⁵ Стога, чини се извесним да је живот у манастиру заиста симултано (и свесно) одсликавао и стања душе на путу ка спасењу и стања сахрањеног леша у процесу свођења на суву (чисту) кост.

Утисак овако осмишљеног прочишћења целокупног бића монаху су поред сензорног искуства мортификације и контемплације неговале и извесне обредне праксе. Када је реч о самој *Небеској лествици*, она је обавезно читана у манастирима, макар од XI века, за време Великог поста током шест недеља, од понедељка до петка, све до почетка страсне седмице.²⁷⁶ На тај начин очито је додатно подстицана свест о ритуалном прочишћењу уочи највећег хришћанског празника. Према томе, успињање лествицом заиста је завршавано, као и у тексту Јована Лествичника, ступањем монаха пред Христово тело које је целивао у више наврата током различитих служби Велике недеље. Нарочито се ту издваја приступ плаштанице.²⁷⁷ Ипак, гледано из угла интроспекције коју је пружала *Небеска лествица*, није од мале важности чињеница да је последњи дан читања претходио Лазаревој суботи, празнику када је верник позиван да се поистовети са судбином

²⁷³ Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, Г. М. Данијел, Д. Петровић прир., Београд 1988, 69. О моделу подвизавања монаха Теоктиста, в. Д. Поповић, *Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста*, у: eadem, *Под окриљем светости: култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 126-134.

²⁷⁴ О описима пратећих ритуалних гестова приликом силаска са престола краља Драгутина в. С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 188-189.

²⁷⁵ J. M. Andrews, *The Book of Job*, 242.

²⁷⁶ N. P. Ševčenko, *Monastic challenges*, 62.

²⁷⁷ Cf. E. Bakalova, A. Lazarova. *The Relics of St Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: between Constantinople and Venice*, in: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, A. Lidov. ed., Moscow 2006, 434-464, где се анализира структура литије у којој, према хијерархији светости, плаштаница као Христово тело заузима најпрестижније место, чак и изнад моштију светог заштитника – из чега најјасније видимо колико је стварним морао изгледати сусрет са мртвим Спаситељем током страсне седмице.

Христовог пријатеља. Слушајући хомилије и литургијске химне посвећене Лазаревом васкрсењу, баш као и гледањем представа истог садржаја, код учесника службе подстицан је сензорни доживљај, крајње висцералног квалитета, као искуство сопственог васкрсења тела.²⁷⁸ У манастирском контексту монаху, који је на суботњој служби преживео повратак сопствене пути након шест недеља „распадања“, приступ Христовом телу током страсне седмице био је обојен *Небеском лествицом* и крунисан причешћем на Васкрс као истинским сједињењем са Богом на крају својеврсног есхатолошког путовања.

Као што је истакнуто у претходном поглављу, целокупан монашки живот све до стицања коначног спасења испричан је ликовним програмом ходника хиландарског параклиса Св. Георгија. Обједињењем наратива два одвојена циклуса, патрона малог храма и Канона на исход душе од тела, образована је контемплативна стаза сачињена од многоструких подвига мортификације тела (завршно са гашењем сексуалних нагона), преко последњих часова на самртничком одру, па све до раздвајања душе од тела, њеног боравка у Аду и такозваног посебног суда (сл. 3.11 - 3.13). На спољашњем западном зиду капеле циклус Канона започиње фреском изнад улаза и наставља се у две зоне десно од врата (сл. 3.12). За разлику од циклуса св. Георгија, чији наративни ток тече непрекинут дуж горњег регистра прво северног па затим западног зида, тек онда се спуштајући у доњи регистар истих зидова, ситуација са фрескама Канона је приметно другачија. След насликаних тропара горње зоне западне „фасаде“ параклиса се не наставља на јужној, већ одмах силази у доњу зону истог (западног) зида.²⁷⁹ Овакав избор приповедања визуализованих стихова био је без сваке сумње намеран јер омогућио је да јужни зид прати судбину тела (у реду фресака изнад) паралелно са одговарајућим стањима душе (у реду испод) (сл. 3.13). Тачније речено, посматрач је позван да одједном сагледава парове сцена (горње и доње) доводећи их у међусобну везу. Зато, на пример, не чуди што је

²⁷⁸ У случају слика, окидачима соматског доживљаја могу се сматрати: гестови руку којима људи око Лазара заклањају нос, као и повремено сликан зелени инкарнат уз наглашене боре испијеног Лазаровог лица. Када су у питању текстови које је слушала конгрегација, то су свакако живописни (и узнемиравајући) описи процеса васкрсења. Cf. пето и осмо поглавље ове докторске тезе где су изложена методолошка полазишта когнитивних студија која омогућавају назначену анализу.

²⁷⁹ Б. Тодић, Фреске XIII века, 55-60.

тренутак раздвајања душе и тела покојника другог регистра позициониран тако да стоји изнад последње сцене пада душе у чељусту Ада првог регистра.

Можда најинтригантнији приказ циклуса Канона представља слика баченог монаховог мртвог тела зверима по његовој сопственој жељи (сл. 3.14). Стихови целокупне песме испевани су у првом лицу образујући тужбалице над сопственом судбином, где само каткад провејава трунка наде у Богородичину посредничку помоћ.²⁸⁰ Стога се њена икона често среће у насликаним сценама наговештавајући да Богомајка није остала глува за покојникове молбе. Штавише, њено реално присуство и брига сугерисани су чак и на фресци где животиње и птице прождиру или кљуцају монахов леш. Непогребено тело као плен грабљивицама је мотив који се неретко среће у изворима као казна онима којима је онемогућено да се њихове заједнице старају о њима путем адекватног погребња и фунерарних служби.²⁸¹ У тексту *Канона на исход душе* самртник тражи, сматрајући себе недостојним грешником, да се његов леш баци као храна зверима,²⁸² остварујући тим захтевом још један вид унижавајуће, али ипак, чини се, и искупитељске покорности. Међутим, оно што је од неизмерне важности јесте позиционирање овог приказа над сценама заточеништва душе у Аду коју напаствују демони (сл. 3.13). Да су ови насртаји заиста будили узнемиреност у очима оновремених посматрача са сигурношћу сведочи претхосно разматран псалтир из манастира Дионисијата: на минијатури заробљеништва душе у адској пећини демони су намерно изгребани.²⁸³ Према томе, у Хиландару је приказано да док лавови гутају мртво тело упокојеног монаха, ђаволи злостављају нагу фигуру његове душе, на изванредан начин подражавајући судбину Јова кога је Сатана бацио на тешке телесне муке.²⁸⁴

Мотив прождирања директно упућује на процес варења – непогребени леш насликан је као већ до пола поједен, односно до пола сварен. Варење је древни

²⁸⁰ За превод целокупног текста *Канона на исход душе од тела* в. V. Marinis, "He Who Is at the Point of Death", 80-84.

²⁸¹ За мотив непогребеног тела као казни над побеђеним непријатељем в. С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 357.

²⁸² V. Marinis, "He Who Is at the Point of Death", 82.

²⁸³ На овај начин је очито извршен покушај кроћења моћи зле силе уткане у фигуре демона, сличан заштити од урокљивог ока.

²⁸⁴ Неретко у илустрованим рукописима Књиге о Јову срећемо минијатуре на којима Сатана директно напаствује овог старозаветног пророка из чега се види (намерна) сличност са илуминацијом душе коју батинају демони. За ове представе в. S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts*, сл. 115-118.

символ распадања тела, баш као што је и повраћање људских удова непогрешиво означавало васкрсење.²⁸⁵ Маргиналне представе у рукописима повремено су приказивале персонификацију Ада у виду гојазног старца како или гута (соматске) душе мртвих или пак повраћа Лазареву душу која васкрсава.²⁸⁶ Исте висцералне алузије срећемо и у хомилијама и црквеној поезији.²⁸⁷ Тиме постаје очито да поново долазимо до поистовећивања телсног пропадања са периодом боравка душе у Аду. Да је опет реч о паралелним процесима спасоносног прочишћења указује последња фреска насликана као крајња композиција горњег регистра где Богородица усрдно, у проскинези, моли за помиловање душе пред Христом на престолу (сл. 3.15). Још један показатељ срећног краја јесте нимб који душа поседује у свим сценама, чак и током адског утамничења.

Одмах уз приказе прождирања монаховог тела и мучења душе некада је стајао прозорски отвор који је омогућавао директан поглед у капелу из ходника (сл. 3.13). Он је у обнови померен мало улево, али постојање прозорског отвора на јужном зиду засигурно наговештава одређену ритуалну потребу коју је дати простор испуњавао. Између осталог, наведену тврдњу додатно снажи и присуство испуста јужног зида самог пирга који одваја део са наративом паралелно постављених судбина тела и душе од остатка опходног ходника (сл. 3.16).²⁸⁸ Не случајно, прозор је некада омогућавао, тачније усмеравао, поглед према композицији Силаска у Ад, насликаној у источном делу северног зида параклиса.²⁸⁹ Тиме је представама на спољашњости јужног зида сценично придружена још једна слика из унутрашњости капеле, тематски сличне садржине, а крајње искупитељског карактера – Христос који васкрсава мртве. Дакле све указује да је баш ту стајао монах приликом изведбе неке ритуалне радње.

Росица Шредер је приметила да су представе Христових исцелења семештене у бочним деловима византијских цркава поседовале потенцијал да дефинишу те просторе као места духовног преображаја, те је изнела уверљиву

²⁸⁵ C. W. Bynum, *Resurrection of the Body*, 186-199 and passim.; M. Camille, *Mouths and Meanings*, 48.

²⁸⁶ A. Eastmond, L. James, *Eat, drink . . . and pay the price*, in: *Eat, Drink, and Be Merry (Luke 12:19) – Food and Wine in Byzantium*, L. Brubaker, K. Linardou eds., Aldershot 2007, 179-182.

²⁸⁷ T. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*.

²⁸⁸ Б. Тодић, Фреске XIII века, 38.

²⁸⁹ За тачан распоред сачуваног живописа у унутрашњости параклиса в. *ibid.*, 38-50.

претпоставку да се ту одигравала исповест.²⁹⁰ У изворима се нартекс најчешће јавља као место исповедања.²⁹¹ Ипак, као што то потврђује житије Атанасија Атонског, параклиси су такође могли да испуњавају наведену функцију.²⁹² Издвојени јужни крак опходног ходника Хиландарског пирга својим програмом недвосмислено указује на поруку искупљења и прочишћења како душе тако и тела. Штавише, чини се да ово није јединствен случај.

Милешевска спољашња припрата сачувала је свој оригинални програм за разлику од њених бочних капела, постављених са северне и јужне стране. Она је цела покривена фрескама јединствене композиције Страшног суда обликујући доживљај не само сопствене унутрашњости него и проласка кроз троје врата (из егзонартекса у нартекс и бочне параклисе).²⁹³ Пролаз у јужну капелу, чија нам је посвета непозната, дефинишу сцене паклених мука насликане око њеног улаза (сл. 3.17). Овиме се очито наговештавало да је прелазак прага водио у утробу Ада (тј. особени гроб).²⁹⁴ Основано је поставити питање због чега би и један сакрални простор цркве задобио овако мрачан предзнак? Са друге стране, уколико је реч о снажењу искуства промене и преображаја коју доноси исповест кроз поистовећивање тог доживљаја са схватањем болних стања које душа претрпи у Аду, милешевски католикон нудио је ритуално проживљавање прочишћења, неслично успињању *Небеском лествицом* током Великог поста. Најзад, нагласком на покајање као врсту болне трансформације бића, монасима је пружан и пратећи утисак истинске радости спасења изласком из адских чељусти. Занимљиво је да циклус Канона на исход душе од тела на галерији Св. Софије у Охриду приказује нагу душу како, пре свог ослобађања које је такође насликано, седи над призорима управо четири паклене муке које окружују пролаз у милешевски параклис (сл. 3.18). Стога се заиста чини извесним да су и јужна капела манастира Милешеве и јужно крило опходног ходника Хиландарског пирга били замишљени као места исповедања путем проживљавања догађаја који ће уследити након

²⁹⁰ R. Schroeder, *Healing the Body, Saving the Soul*, посебно 260-264.

²⁹¹ V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries*, New York 2014, 71.

²⁹² B. S. Ćurčić, *The Twin-Domed Narthex in Paleologan Architecture*, *Zbornik radova vizantološkog instituta* 13 (1971), 340.

²⁹³ За програм егзонартекса Милешеве в. С. Радојчић, *Милешевске фреске Страшног суда*, у: *idem, Одабрани чланци и студије: 1933-1978*, Београд 1982, 182-189.

²⁹⁴ В. осмо поглавље ове докторске тезе о проклетству васкрсења.

смрти, а заправо представљају живо, стварно и тренутно искуство монашког живота – почев од телесне мортификације као распадања.

Постоји могућност да је исповест у пиргу могла да буде извођена и за време трајања литургијске службе, будући да поглед на часну трпезу кроз прозорски отвор носи низ асоцијација, попут посматрања рајског простора из Ада и рекреирања базичног утиска сцене Убогог Лазара у крилу Аврамовом којег посматра осуђени богаташ. Свакако је било византијских теолога који су сматрали да исповест треба да претходи евхаристији, мада није сигурно да је та пракса примењивана у Хиландару.²⁹⁵ У сваком случају, фреска Силаска у Ад кроз оригинални отвор у јужном зиду нудила је охрабрујућу слику човекољубивог Бога, доприносећи перцепцији последње сцене циклуса Канона и представи Христа Судије.

Једино шта је остало неразјашњено у просторној организацији параклиса Св. Георгија јесте северни улаз. Већ је напоменуто у претходном поглављу да су нижи спратови овог хиландарског пирга носили фунерарну функцију све до XIV века, када је сазирана костурница са капелом изван манастирских зидина.²⁹⁶ Сходно томе, иако је највероватније опело вршено у припрати католикона, веома је могуће да су до XIV века макар годишњи помени извођени у капели на највишој етажи куле. С обзиром да северни улаз параклиса фланкирају фреске Усековања главе св. Георгија и веома оштећена представа Сахране светитеља (сл. 3.11), није неразумно претпоставити да је смрт Христовог мученика одредила ова врата као место уласка приликом комеморативних служби. Постављене камене плоче са флоралним мотивима уз праг сваког од три улаза у капелу хиландарског пирга наговештају постојање свести о лиминалном карактеру, а тиме и јасно дефинисаној сврсисходности, сваког преласка у простор више сакралности (сл. 3.19). Међутим, постоји још једна могућност.

Као што само житије св. Саве, једног од оснивача, односно обновитеља Хиландара, казује, овај чувени принц примио је у хитњи монашки постриг на пиргу једног светогорског манастира.²⁹⁷ Да ли би било превише „поетично“

²⁹⁵ О односу према евхаристији и одговарајућим припремама за причешће у: М.-Н. Congourdeau, *L'Eucharistie à Byzance*, 148.

²⁹⁶ Д. Поповић, *Сахране и гробови*, 210.

²⁹⁷ Б. Тодић, *Фреске XIII века*, 51.

помислити да су хиландарски монаси преузимали монашку ризу у пиргу Св. Георгија као спомен на свог прослављеног ктитора? Фланкирајуће представе смрти и сахране патрона храма савршено кореспондирају са идејом ритуалне смрти коју носи чин иницијације. Чињеница јесте да је избор посвете параклиса младом Христовом ратнику могао да буде другачији. Свакако би потребу за монашким огледалом у виду циклуса патрона сасвим лепо пружио и неки славни испосник.²⁹⁸ Ипак, одабран је свети Георгије. Видели смо у претходном поглављу колико су вешто искоришћене младост и мучеништво овог мартира у изградњи медитативне мреже асоцијација. Без икакве сумње, они су пружили захтевну вежбу и контемплације и подражавања модела. Такође се може поставити питање о старости посматрача који су (најчешће) приступали простору шесте етажне пирге. О свакодневном животу искушеника у манастирима више наслућујемо из извора него што прецизно знамо из манастирских типика, упркос томе што је њихово обитавање у манастирима морало бити јасно регулисано у свим сегментима и мимо прихватања послушања.²⁹⁹ Веома је заводљива могућност, и не немогућа, да је комплексност простора Хиландарског параклиса осмишљена и намењена превасходно искушеницима и младим (скорозамонашеним) монасима. Представе светог „вршњака“ одјекивале би гласнијим позивом на имитацију и, можда, уверљивије наводиле на упуштање у потребне праксе мортификације, укључујући и гашење сексулних нагона. Са друге стране, снажани (соматски) доживљаји које овај простор пружа, не понајмање и покајничко искуство „силаска у Ад“, такође би нарочито погодвали новопридошлим члановима манастирске заједнице.

Будући место телесног умртвљивања, духовног успињања и општег прочишћења бића, огромна креативност којом је хиландарски пирг Св. Георгија саздан створила је од њега истинску арену за Христове атлете, гимнастичаре и борце, како су велики подвижници називани од касноантичких времена.³⁰⁰ Поврх тога, могуће да је чак и оригинални дрвени балкон који је некада опасивао ову

²⁹⁸ У цркви Св. Николе Орфаноса у најнижој зони опходног брода где се исповедало, како је закључила Росица Шредер (*Healing the Body, Saving the Soul*, 260-264), налази се циклус св. Герасима Јорданског који је поне улогу монашког огледала (*ibid.*, 262-264).

²⁹⁹ В. А.-М. Talbot, *The Adolescent Monastic in Middle and Late Byzantium*, in: *Coming of age in Byzantium: adolescence and society*, D. Ariantzi ed., Berlin 2018, 83-97.

³⁰⁰ В. Е. А. Castelli, *Mortifying the Body, Curing the Soul*, *passim*.

кулу на шестом спрату имао свог удела у обликовању особене слике пирга у имагинацији својих манастирских житеља.³⁰¹ Прилика за излазак и несметани поглед са врха камене грађевине од ње би начинила својеврстан стуб налик онима намењеним прослављеном строгом аскетизму столпника³⁰² – вежбаоницама непрестаног „распадања“ чија је коначна награда лежала у задобијању нетрулежне васкрсле пути након живота посвећеног мукотрпном „тренирању“.

³⁰¹ За балкон в. Б. Тодић, Фреске XIII века, 38.

³⁰² Евоцирање стуба столпника пиргом уочила је и Даница Поповић (Сахране и гробови, 210).



Сл. 3.1 Монах Сава пред Христом Судијом (горе) и вечним огњем (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 11r (преузето из: *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 1, S. M. Pelekanidis et al. ed., Athens 1975., 116)



Сл. 3.2 Одвајање душе од тела (горе) и мерење грехова (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 11v
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., 117)



Сл. 3.3 Душа у загочеништву (горе) и монах Сава пред двојицом анђела (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 12r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., 117)



Сл. 3.4 Сл. 3.4 Монах Сава у молитви пред Богородицом. Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 12v
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., 118)



Сл. 3.5а Страдални Јов. Jerusalem, Taphou 5, fol. 196
(преузето из: S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job: A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development*, Turnhout 2009, 236)



Сл. 3.5б Страдални Јов. Фреска из манастира Грачанице
(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)



Сл. 3.6 Смрт Ваагових свештеника и Страдални Јов. Фреске из манастира Грачанице (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 3.7 Страшни суд. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 3.8 Гробница
архиепископа Данила
II
(фото.: Милоје
Ђорђевић)



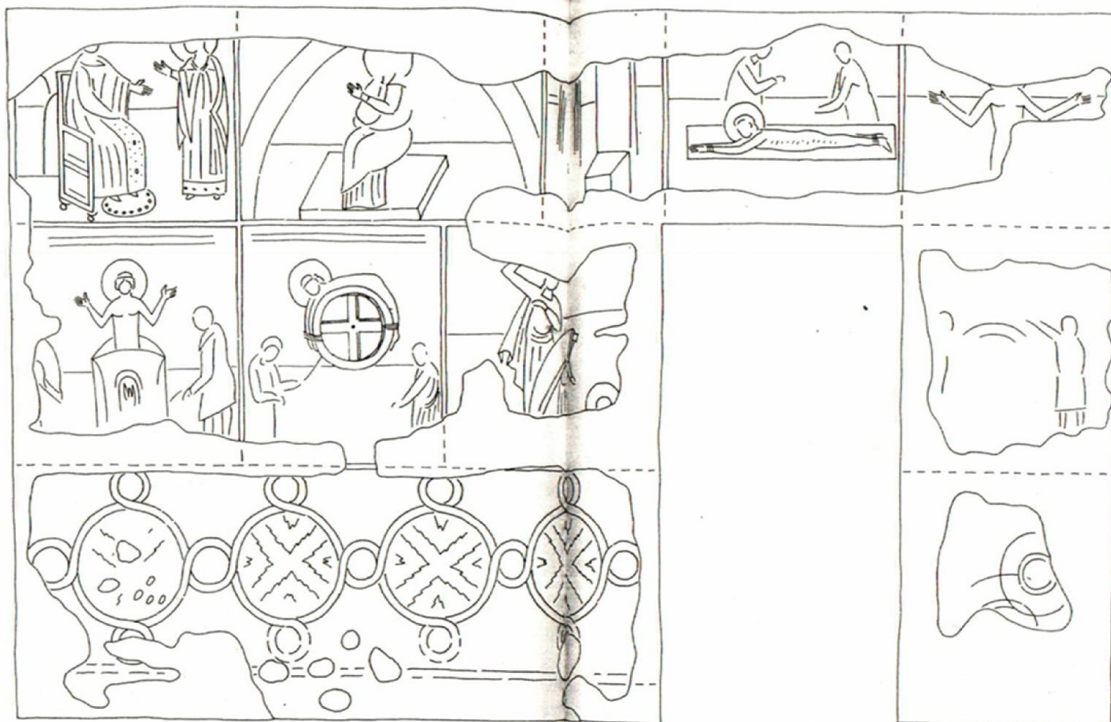
Сл. 3.9 Поглед кроз
горњи отвор
гробнице
(фото.: Милоје
Ђорђевић)

μη φησὶ δὲ μέτροι ταύτης τῆς ὀρθῆς παραστάσεως καὶ μετὰ τὴν εὐχὴν
καὶ τὴν εὐχὴν· ἀλλ' ὁ καὶ μετὰ τὴν εὐχὴν αὐτῶν ὁ ἀποστόλος κτλ κτλ κτλ
ὁ ὁ αὐτὸς καὶ ὁ ποιῶν οἰκιστὴς καὶ ἰσχυροὶ τῶν ἀποστόλων :

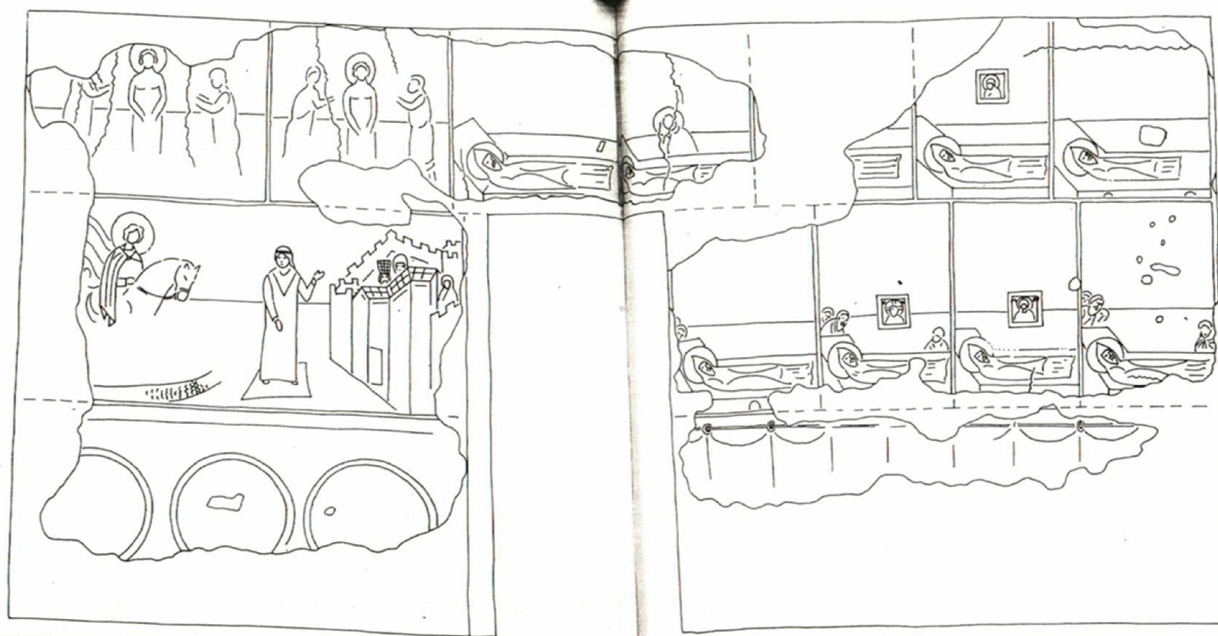


2
Ἐν τῷ βιβλίῳ τῶν ἐπιστολῶν τῶν ἀποστόλων καὶ τῶν ἀποστόλων τῶν ἁγίων
καὶ τῶν ἁγίων· ὁ φθὸν καὶ τὸ κτλ κτλ κτλ καὶ τὸ αὐτὸ αὐτῶν εἰς τὸν

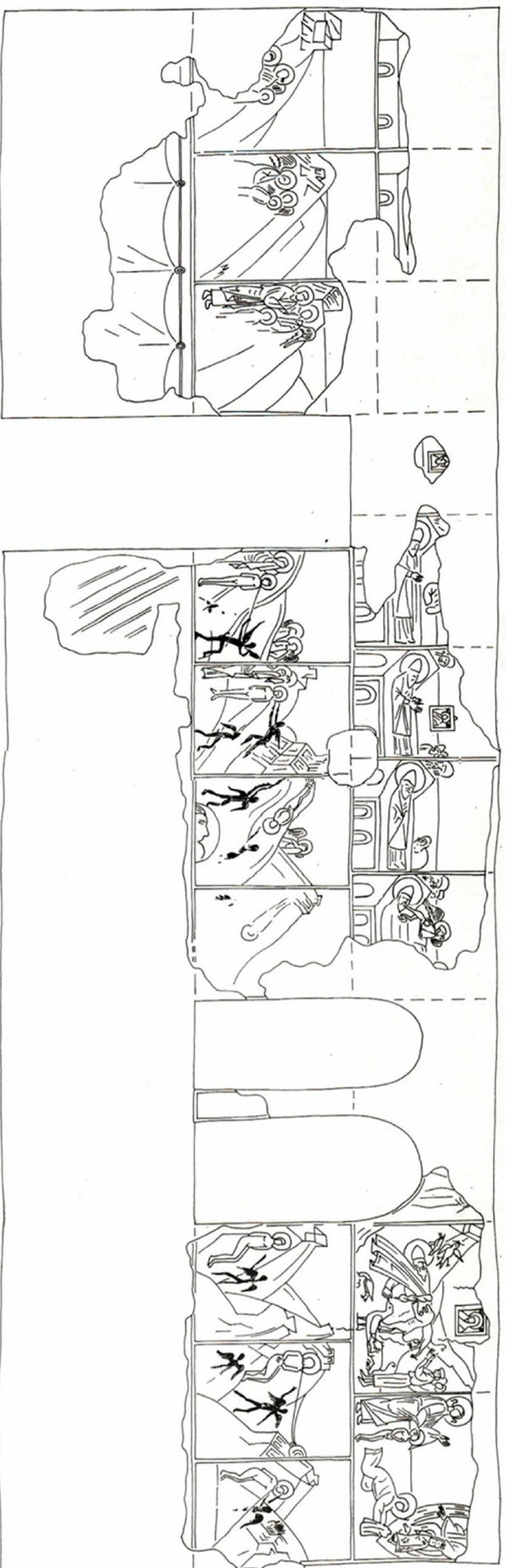
Сл. 3.10 Покаяншии. Vat. gr. 394, fol. 46r
(преузето из: J. R. Martin, op. cit., xxvii)



Сл. 3.11 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, op. cit, 52-53)



Сл. 3.12 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, op. cit, 60-61)



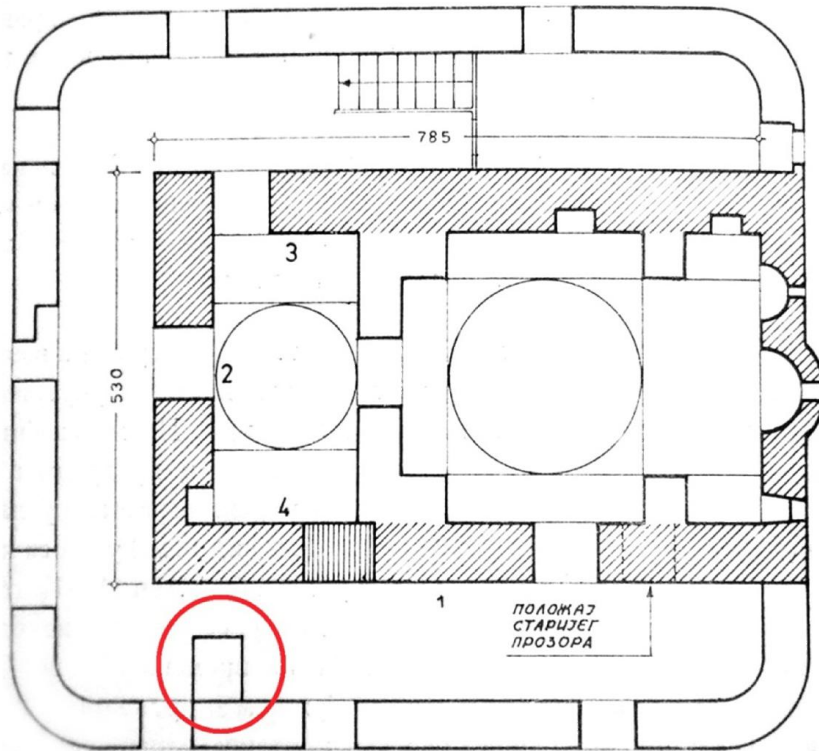
Сл. 3.13 Цртеж северног столашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, ор. сѐт, 64-65)



Сл. 3.14 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 3.15 Богородичино залагање за спасење душе покојника. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 3.16 План основе параклиса Св. Георгија у хиландарском пиргу исте посвете (преузето из: С. Ненадовић, *op. cit.*, 160)



Сл. 3.17 Улаз у јужни параклис милешевског егзонартекса (преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)



Сл. 3.18 Цртеж циклуса Канона на исход душе од тела из Св. Софије у Охриду (преузето из: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 89)



Сл. 19 Камене плоче из хиландарског параклиса Св. Георгија (преузето из: С. Ненадовић, *op. cit.*)

4. ПРОЖИВЉАВАЊЕ СУЂЕЊА

Још од најранијих хришћанских времена један од облика „сећања на смрт“ подразумевао је медитацију будућег суђења, било појединачног (одмах по умирању), било колективног (на крају времена).³⁰³ Видели смо како је то остварено у контекстима псалтира из манастира Дионисијата и хиландарског параклиса Св. Георгија: у оба примера доживљај сопственог тела играо је битну улогу. Са истим циљем извођене су и композиције Страшног суда. Насликане на иконама или у рукописним књигама ове представе припадале су контемплативном домену интимне молитве, у пар случајева чак приказујући самог посматрача као део дотичне сцене.³⁰⁴ Међутим, када је реч о византијским црквама, приказ Страшног суда могао је да буде проживљаван у спрези са различитим обредима који би усмеравали и бојили посматрачеву перцепцију. Дубоку промишљеност и перформативни карактер приказа Другог Христовог доласка потврђује и разноврсност њиховог позиционирања унутар просторне организације ликовних програма.³⁰⁵ Поглавље пред нама посвећено је случају њиховог довођења у везу са најважнијом ритуалном радњом у животу сваког хришћанина – обожењем тела путем примања часних дарова као кулминације учешћа у литургијској служби.

4.1 Уређени „хаос“

Главни пример којим ће предочена дискусија бити започета представља композиција Страшног суда раширена дуж западног зида унутрашње припрате католиконе манастира Грачанице.³⁰⁶ Међутим, да би се стигло до перформативног

³⁰³ J. L. Zecher, *Death Among the Desert Fathers*.

³⁰⁴ На једној икони Страшног суда која се чува у манастиру Св. Катарине на Синају иконописац је насликао сопствени портрет пред вратима раја; в. M. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th century)*, *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* 1 (2009), 77-98. Такође, у познатом Јеванђељу цара Ивана Александра, који се данас чува у Британској библиотеци у Лондону, проналазимо овог бугарског владара насликану унутар самих зидина Небеског Јерусалима; в. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 68.

³⁰⁵ Перформативни карактер композиција Страшног суда заснован на просторном распореду живописа уочила је Џејн Баун на основу програма нартекса цркве Богородице Халкеон у Солуну (*Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocalypse*, Cambridge 2001, 156-162).

³⁰⁶ За основну иконографску анализу в. Б. Тодић, *Грачаница*, 159-165.

карактера као кључа разумевања, потребно је прво размотрити њено место у укупном програму цркве.

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, водећи рачуна пре свега о испуњавању жеља и потреба ктитора.³⁰⁷

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.³⁰⁸ Вреди подсетити се да овај простор чува две фреске – сцену Смрти Ваалових свештеника и представу Страдалног Јова (сл. 4.1) – као амблематске одразе одговарајућих приказа западног зида – Огњене реке и Свеопштег васкрса мртвих (сл. 4.2). Готово извесно, увођење наведених релација требало је да нагна посматрача на даљу потрагу за скривеним везама других „сучељених“ слика. 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 (сл. 4.3).³⁰⁹ С друге стране, Лоза Немањића јужног ступца (сл. 4.4) савршено пристаје наспрамној фресци озиданог рајског врта (сл. 4.5) представљајући његов разлистали продужетак, те тиме недвосмислено наговештавајући да су припадници светородне династије заправо житељи Небеског Јерусалима. Познато је колику је популарност ова тема доживела, очито због своје упечатљивости, након што је први пут представљена у Грачаници. Међутим, у Милутиновој задужбини је несумњиво схватана као интегрални део шире целине са фрескама замонашеног краљевског пара на северном ступцу, пошто су потоњи владари Драгутин и његов син Душан, намерно изостављени из

³⁰⁷ Ibid., 70-71.

³⁰⁸ За „историјске портрете“ у припрат в. *ibid.*, 170-178.

³⁰⁹ Сцене паклених мука почињу тачно у делу западног зида који просторно не остварује везу са наспрамним ступцем.

Лозе због политичких разлога, осетили потребу да по доласку на престо своје портрете досликају уз (васкрсла) тела Уроша I и Јелене.³¹⁰

Иако је, дакле, распоред живописа припрате носио моћне идеолошке поруке, овај део цркве није замишљен као самосталани простор ни у програмском нити архитектонском смислу. Штавише, уместо да представља засебну 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 (сл. 4.6). Кроз сразмерно велики лук са портретима владарског пара могућ је прилично неометан поглед према истоку и олтарском простору (пред којим је некада стајао уобичајени темплон наместо данашњег високог иконостаса). Можда би правилније било говорити о западном травеју или, макар, псеудонартексу, будући да је реч о „просторији“ припојеној наосу чија наводна издвојеност умногоме подсећа на „одељеност“ западног травеја дечанског католикона приликом посматрања литургијске службе (такође обележеног развијеном композицијом Страшног суда).³¹¹ 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.³¹² Ипак, таква врста истраживачке „дисекције“, засигурно неопходне, 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,

³¹⁰ О идентификацији личности досликаних портрета, који су данас слабо видљиви, у: Д. Војводић, Досликани владарски портрети у Грачаници, *Ниш и Византија* 7 (2009), 251-265.

³¹¹ За специфичну артикулацију простора наоса дечанског католикона в. Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 184. За иконографску анализу композиције Страшног суда у Дечанима в. А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 191-211.

³¹² В. Б. Тодић, *Грачаница*, 137-190.

несагледиво и хаотично мноштво сцена Милутинове задужбине (сл. 4.7). 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 некадашњег седишта призренских епископа и данас нуди визију свите Небеског двора (сл. 4.8), јер стојеће фигуре светитеља нису резервисане само за најнижу зону већ у потпуности покривају ступце колонада 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.³¹³ 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 „војнички 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. 4.9 - 4.11).³¹⁴

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 (сл. 4.12), 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“ катедралне цркве липљанских епископа. Поврх тога, без сумње је овде реч о сликарству високог квалитета. Али „визуелна бука“, да искористимо кованицу Мајкла Камила, којој је верник бивао изложен онемогућавала би чак и такву спознају, будући да „нагомилавање“ редова нанизаних фресака различитих

³¹³ За основне податке о иконографском програму живописа наоса цркве Богородице Љевишке в. Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 2007, 49-58.

³¹⁴ О иконографији светих ратника у дечанском католикону у: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 426, 466.

циклуса (који се још и настављају дуж различитих зидова простора) не допушта лако праћење наратива, а понајмање уочавање иконографских појединости. Најзад, шта се збило са префињеношћу реализације идеолошке замисли утиснуте у програм приправе? 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 (сл. 4.13). Њој – патрону храма – у монументалности једино још парира раскошна композиција Успења – храмовна посвета – насликана на западном зиду као пандан апсидалном простору (сл. 4.14). 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 ковитлац фресака. Сваки покушај њиховог раздљивања 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 (сл. 4.12). 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 (сл. 4.15). 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.³¹⁵

Наглашеној временској димензији супротстављена је безвременост или, тачније, „изванвременост“ олтарске апсиде. Сliku Богородице, која се опире ковитулацу фресака својом величајношћу, прате у нижим зонама композиције Причешће апостола и Служење архијереја, са уметнутим ланцем попрсја црквених поглавара (сл. 4.16.). 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.³¹⁶ Стога је читава бема обележена богослужбеном изведбом која наговештава ванвремену природу литургије, где су прошлост, садашњост и будућност стопљене у једно нудећи исечак есхатолошке реалности још за живота на земљи.³¹⁷

Према степеновању светости, места највише сакралности византијских цркава јесу купола и олтарска апсида, због чега није необично да они садржински блиско кореспондирају. У Светим 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).³¹⁸ 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 (сл. 4.7). Осим тога,

³¹⁵ Упутно је погледати расправу Ханса Белтинга о настанку менолошких представа, прво на иконама, и идеји идеалне Цркве коју су изображавале: idem, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014, 288-292.

³¹⁶ За распоред живописа унутар олтарског простора в. Б. Тодић, *Грачаница*, 80.

³¹⁷ О литургијском времену, односно надилажењу времена, в. С. Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham 2010, 135-136.

³¹⁸ В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 43-44.

грачанички католикон поседује још четири мање бочне куполе³¹⁹ 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 јеванђеље и кроз евхаристијске дарове.“³²⁰ 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 побројавања подвига његових следбеника (менолошке сцене), како би га непосредно пре приче о будућем крају, који извесно предстоји, 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 постигнути дигнитет изливао се и на све његове поданике, припојене и вођене путем историје спасења преко свог краља и његових великих претходника (сл. 4.17).³²¹

³¹⁹ 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. Б. Тодић, *Грачаница*, 245.

³²⁰ A. W. Carr, *Gospel Frontispieces from the Comnenian Period*, *Gesta* 21/1 (1982), 5.

³²¹ 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; Cf. B. Brenk, *The Sainte-Chapelle as Capetian Political Program*, in: *Artistic Integration in Gothic*

Иако је, дакле, сликарство Грачанице замишљено да искаже (и) место владара у колективном спасењу свог народа, овде ћемо оставити за нама политичко-идеолошке поруке и посветити се интимном (утеловљеном) доживљају верника, који је искуствено проживљавао програм сопственим учешћем у литургијској служби. У обликовању наведеног искуства битну улогу играла је композиција Страшног суда као интегрални део перформативне изведбе.

4.2 Повратак у будућност

Развијену композицију Страшног суда у западном делу наоса поседује и дечански католикон. Основа цркве опонаша петобродну базилику, где су бочни бродови целом својом дужином задобили улогу капела, док средишња три образују простор олтару и наоса, раздвојена олтарском преградом. Такође, наос је ступцима подељен на шест травеја од којих су источна три нарочито наглашена својим издвајањем од остатка цркве постављањем парапетних плоча са три стране (јужне, западне и источне), не препречујући пут једино између средишњег источног и западног травеја (сл. 4.18).³²² На тај начин обликован је несвакидашњи централни простор који, примивши и певнице, неодољиво подсећа на *schola cantorum* западних цркава.³²³ Монаси који нису били задужени за појање, баш као и други верници, ту би ступали приликом причешћивања, идући путем према часним дверима, баш као што се то и данас чини.

Међутим, пре уласка у ограђени простор стоје два масивна ступца осликана са својих западних страна призорима паклених мука, у нижим зонама, и сценама рајског блаженства у вишим. Уместо очекиваног Христа Судије на престолу посматрач у регистру стојећих фигура на јужном ступцу затиче претећу фреску Христа у златном хитону са исуканим мачем у руци и пратећим натписом: „Овај

Buildings, V. Raguin, K. Brush, P. Draper eds., Toronto 1995, 195-213. 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, само још увек нерасветљени у овом светлу.

³²² Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 184.

³²³ Cf. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, C. Hourihane ed., New York 2012, 518-519.

мач је сечиво грехова“.³²⁴ На супротној (северној) страни насликан је лик његове мајке у ставу Заступнице човечанства како покушава да умилостави сина, те омогући несметан пролаз вернику (сл. 4.19).³²⁵ Очито је поново реч о сликама, као што смо имали прилике да видимо у хиландарском параклису, које су упозоравале на одговорност приступа часним даровима и, заједно са сценама паклених мука, подсећале на неопходност покајања (прочишћења) пре примања часних дарова.

Проласком стубаца учесник литургијске службе улазио је у простор преображаја. Средишњи део наоса, издвојен парапетним плочама, окружују прикази догађаја из Христовог живота, међу којима су нарочито бројне сцене чуда и исцелења.³²⁶ Њихова визуализација несумњиво би подстакла утисак трансформације укупног бића приликом уношења тела Спаситеља у сопствено. Напуштајући причесну колону и враћајући се назад, човек би морао да се окрене и тек тада угледа у свој пуноћи огромну визију Страшног суда на западном зиду са карактеристичном представом Христа судије на престолу у њеном средишту (сл. 4.20). Стога, дечански католикон, сценски промишљеног распореда живописа, омогућавао је вернику да у спречи са литургијском службом проживи будући догађај „суђења живима и мртвима“ одмах по примању часних дарова „на опроштење грехова и живот вечни“. Стицањем обоженог тела (прочишћеног/васкрслог, као и сједињеног са душом) крајње је извесно да би побуђени утисак код човека као учесника ритуалног „перформанса“ говорио о позитивном исходу пресуде (човекољубивог) Судије.

До истог закључка о „срећном крају“ који наговештава дечански Страшни суд, као и они насликани на западним зидовима наоса манастирских цркава у Тимотесубанију и Ахтали, дошла је и Александра Давидов Темерински.³²⁷ Међутим, она је то образложила само као последицу просторне организације распореда сцена.³²⁸ Иако би у случају примера из Тимотесубанија и Ахтале то заиста и могло да прође као довољна аргументација, пошто, како ауторка примећује, обема композицијама доминира сцена раја (док су призори мука

³²⁴ Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 417.

³²⁵ *Ibid.*, 419.

³²⁶ За распоред в. *Ibid.*, 330, 380, 382.

³²⁷ А. Давидов Темерински, *Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани*, *Ниш и Византија* 8 (2010), 309-324.

³²⁸ *Ibid.*, посебно 311.

грешника скрајнути), ситуација затечена у дечанском католикону одолева наведеној интерпретацији. Не само да фреске огњене реке и пакла на ступцима наспрам „главне“ сцене Христовог Другог доласка западног зида нису „помоћне“, већ и њихова непосредна близина посматрачу у односу на приличну удаљеност рајског блаженства, подигнутог у више зоне, сугерише управо супротно – директно учешће у обликовању перцепције програма (сл. 4.19). Без сагледавања живописа унутар перформативног контекста литургијске изедбе, позитиван исход засигурно изостаје. Чак и када је реч о наведеном грузијском и јерменском манастиру, пуноћа доживљаја представе рајског врта била би остварена тек у спрези са евхаристијом, која је својим чулним карактером подражавала утеловљену слику васкрслог тела у вернику – уверљив исечак искуства будућег догађаја. Из тог разлога композиције Страшног суда постављене на западним зидовима наоса није требало само да буду когнитивно спознате него и, путем учешћа у служби, соматски проживљене.

С друге стране, ситуација у Богородичиној цркви у Грачаници је чак и комплекснија. Док је, као што је већ речено, поглед на исток и средишњи део наоса из „припрате“ поприлично могућ кроз њен лучни пролаз, поглед на представу Страшног суда са места примања евхаристије сасвим је заклоњен, како широким западним ступцима тако и зидом са монументалном фреском Успења који над собом носе. То ипак не значи да верник није долазио у сусрет са разгранатим приказом будућег догађаја непосредно по причешћивању.

Одступање од путира и повратак на пређешње место, где би се сачекао наставак последњег дела литургије пре напуштања храма, условљен је особеностима простора цркве. Врло вероватно да је то враћање, попут самог приступа часним даровима, поимано као својеврстан ритуални ход. Премда у типцима 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, извођење устаљених и честих радњи које су представљале живо искуство присуства богослужењу очито није било потребно

ближе дефинисати.³²⁹ Такође треба имати на уму да извесне праксе које се данас могу приметити током службе у православној цркви, посебно оне које чине лаици традиционалнијег кова, неретко су велике старине и дају се понекад наслутити у текстовима средњовековних житија или разматрањем средњовековних сликаних програма. Рецимо подела на „мушку“ (десну) и „женску“ (леву) страну наоса, која се готово несвесно примењује у многим црквама, византијског је порекла, што потврђују делови распореда живописа градских катедралних храмова.³³⁰ Стога не треба занемарити покушај наслућивања прошлости кроз сагледавање савремених обичаја, поготову када они одишу устаљеношћу, у виду навика без јасног значења, па и дозом (безразложног) конзервативизма. Исто тако није на одмет подсетити се да су неодвојив део ове приче пропратни ритуални гестови.³³¹ Мада је његов смисао заборављен, гест прекрштених руку на грудима изводи данас приличан број верника у моменту прихватања Христовог тела у себе. Он је истоветан положају који се даје преминулима приликом сахране и срећемо га повремено на представама средњовековних портрета упокојених.³³² Веома могуће да је верник прекрштених руку пред путиром симболично преузимао позу мртвог човека, притом указујући поштовање благим повијањем колена, да би по примању евхаристије ритуално васкрсавао заузимајући усправан став и спуштајући руке покрај себе.³³³ Даљи ход свакако је условљавао архитектонски обликован простор и, стога, он представља најверодостојнији извор. Данас је неписано правило да верници, пошто би се причестили, напуштају оформљену колону излазећи из ње налево. Док простор ограђен парапетним плочама у Дечанима захтева праволинијски повратак у западни травеј, 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 псеудонартексу (нарочито у дане празника и присуства многољудне конгрегације). Иако ово може заличити на недовољно уверљиво домишљање, мада га оправдава савремено богослужење у

³²⁹ Cf. Pantokrator: Typikon of Emperor John II Komnenos for the Monastery of Christ Pantokrator at Constantinople, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 725-782.

³³⁰ S. E. J. Gerstel, *Painted Sources for Female Piety*, 91-93.

³³¹ О остваривању ритуалне слике телом и гестовима: С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 179-206 (са релевантном библиографијом).

³³² В. Svetković, *The Living (and the) Dead*, 29; А. W. Carr, *Cypriot Funerary Icons*.

³³³ Cf. n. 256.

невеликим црквама где се окупља већи број људи, наведену претпоставку наговештава и сликани програм.

Од кључне важности за тренутну дискусију је разумевање улоге фреске Суђења душама, још увек не разматрене у овом поглављу. Измештена са западног зида „приправе“ у најзападнији крај северног зида (сл. 4.21), 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. Монументалних димензија и позиционирана уз паклене муке на суседном зиду, ка којем се, баш као и посматрач, крећу насликани оковани грешници, стиче се утисак да је ова фреска задобила улогу заменика фигури Страшног Судије, постајући уводничар у проживљавање сцена које следе (сл. 4.22). Штавише, верник који је до тог тренутка већ добро могао да осмотри и опази разматавање хронолошког ковита историје програма наоса, боравећи у причесном реду, прилазећи ка његовом „западном травеју“ приступао је крају времена и сопственом суђењу. Примивши Христа у своје (васкрсло) тело, свакако би стекао осећај заштите са назнаком 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, јеванђеља, честица реликвија и неких предмета који у први мах не делују нужно као строго хришћанска знамења,³³⁴ одређени епископи су одлучивали да буду положени са комадићем нафоре у устима или путиром крај себе, иако су ове две праксе наилазиле на осуду.³³⁵ 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. Потом улазећи у приметно узан западни простор, верник је, овисно о сопственој вештини, могао да уочи релације између наспрамних фресака. Али и потпуно

³³⁴ В. Е. А. Ivison, *Mortuary Practices in Byzantium (c. 950-1453)*. 1, 167-269. Монаси су често сахрањивани са псалтиром док су свештенослужитељи себи могли да приуште и само јеванђеље, N. Constatas, *Death and dying in Byzantium*, 127.

³³⁵ Е. А. Ivison, “Supplied for the journey to heaven”: a moment of West-East cultural exchange: ceramic chalices front Byzantine graves, *Byzantine and Modern Greek Studies* 24/1 (2000), 147-193; M. Angold, *Church and Society in Byzantium*, 154; N. Constatas, *Death and dying*, 128.

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 (сл. 4.2). 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 (сл. 4.1). 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 средишта 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. 4.5); те, стога, ипак делује природно како би га пријемчивост најнепосреднијег контакт 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 како ће се наћи са њим у рају након што је упутио искрену молбу (Лк. 23:42): „Сетиме се, Господе, кад дођеш у Царству своме.“³³⁶ 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.

Не сме се сметнути с ума да понуђено искуство Богородичине цркве у Грачници као такво није било непознато средњовековним хришћанима. Сетимо се

³³⁶ 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 Ј. Ђорђевић, *Praying for a Franciscan*. 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. I. Spatharakis, *The Portrait*, 68.

псалтира монаха Саве који креира простор за проживљавање будућих догађаја нескривено га поистовећујући са простором цркве „спаковане“ у руке свог власника у виду кодекса. Са друге стране, бројне визије путовања стазама мртвих срећемо у многим списима потврђене популарности.³³⁷ Ове приче нису биле неутуђив посед учене културе; штавише, засигурно су кружиле усменим предањем и пре и после свог текстуалног уобличења.³³⁸ Такође, описи обилазака паклених врлети са мрачним тамницама, као и шетње мирисним рајским пејзажом, или боравци у блиставом Небеском двору неретко су бележили чулна искуства посетилаца. Познавање њиховог садржаја заузврат би обликовало реакције посматрача приликом сусрета са ликовним програмима подударне тематике, чак неретко подржаним визуелним окидачима соматске рефлексije.³³⁹ На извештан начин, упечатљиве приче о посетама оностраних пространстава и њихових житеља могу се сматрати особеним „сценаријима драмске изведбе“, обилујући „дидаскалијама“, чија би слободна „адаптација“ отпочињала самоидентификацијом посматрача са путником визије у посебно осмишљеној „сценографији“, каква је свакако била и композиција грачаничког Страшног суда. Литургијска служба би том приликом допринела утиску стварности „перформанса“, те и уживљавању „глумца“ у преузету „улогу“.³⁴⁰

Не бисмо пуно погрешили уколико литургију означимо као сакралну драму. Постоје различита (византијска) тумачења овог најважнијег хришћанског обреда где се директно поједини делови службе поистовећују са епизодама из Христовог живота и ритуално рекреирају.³⁴¹ Ипак, источна црква никада није спознала форму дословне литургијске драме попут оне на Западу, коју је чак оштро осуђивала.³⁴² Мада је свештенослужитељ током богослужења представљао слику

³³⁷ За примере в. н. 201.

³³⁸ Cf. J. Wortley, *Death, Judgment, Heaven, and Hell*.

³³⁹ Cf. пето и осмо поглавље ове докторске тезе.

³⁴⁰ Утемељеност овакве анализе почива на методолошким приступима изнедреним перформативним заокретом у историји уметности. Перформативни обрт умногоне је подстакнут промишљањем и адаптацијом теорија драмског перформанса унутар истраживања визуелне културе, са нарочитим освртом на сагледавање преображаја публике приликом изведбе. Cf. уводни текст и радове унутар зборника: *Visualizing Medieval Performance*.

³⁴¹ В., на пример, М.-Н. Congourdeau, *L'Eucharistie à Byzance*, 149-150; W. Woodfin, *Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church*, in: *The Kariye Camii Reconsidered*, Н. А. Klein, R. Ousterhout, В. Pitarakiseds., Istanbul 2011, 371-385.

³⁴² Н. Maguire, *Byzantine rhetoric, Latin drama and the portrayal of the New Testament*, in: *Rhetoric in Byzantium*, E. M. Jeffreys ed., Aldershot 2003, 215-233.

Христа,³⁴³ он је истински био његов одраз, прихватајући на себе дигнитет, али не и пун идентитет Небеског Владике. Ово се најбоље опажа кроз употребу извесних литургијских предмета и сасуда, као што су јеванђеље, плаштаница или путир, који се ритуално анимирају остварујући реално Христово присуство и тиме преузимајући Христов „идентитет“ уместо свештеника.³⁴⁴ Изнад свега, иконе су те које омогућавају не симулирано већ стварно учешће светих личности у обредима, што се, рецимо, добро види из службе на Велики Петак: појци који поју Богородичину тужбалицу не преузимају њену улогу, већ анимирају изображени лик Христове мајке, док они сами ритуално саучествују у болу као придружени ожалашћени следбеници мртвог Спаситеља.³⁴⁵ Због тога од велике важности је чињеница да у хришћанском обреду верник, иако може да се упореди са неком светом личношћу, заправо задржава сопствени идентитет. Међутим, када је западна литургијска драма у питању, Хенри Мегвајер је показао да је икона задобила њој подударно место на Истоку својом богатом реториком.³⁴⁶ Не само да је „драматизација“ призора свете историје, заснована на омиљеним стилским фигурама византијског беседништва – поређењу и антитези – омогућила живи „дијалог“ оствариван преко промишљености њиховог просторног позиционирања,³⁴⁷ већ је од посматрача начинила учесника саме слике.³⁴⁸ Као и у случају учешћа у богослужењу, верник пред композиционом целином никада није мењао сопствени идентитет туђим, већ га је задржавао постајући додатни актер сцене. С друге стране, поређењем сопственог лика са другима, било да је реч о узору или антимоделу, он је дефинисао своју (допунску) улогу у „драми“. На примеру грачаничке композиције Страшног суда, анимиране литургијском службом, побожни посматрач је захваљујући познатим ликовима путника на онај свет, идентификујући се са њима али задржавајући сопствени идентитет, дефинисао своју улогу као нови актер сцене.

³⁴³ W. Woodfin, *Wall, Veil, and Body*, 375-376.

³⁴⁴ Cf. n. 277.

³⁴⁵ За службу в. N. P. Ševčenko, *The Service of the Virgin's Lament Revisited*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, L. Brubaker, M. B. Cunningham eds., Burlington, VT 2011, 247-262.

³⁴⁶ H. Maguire, *Byzantine rhetoric*.

³⁴⁷ *Ibid.*, 220-225. Такође в. idem, H. Maguire, *Art and Eloquence*.

³⁴⁸ B. A. Vasilakeris, *Theatricality of Byzantine Images: Some Preliminary Thoughts*, in: *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, A. Öztürkmen, E. B. Vitz eds., Turnhout 2014, 385-398.

Све у свему, Богородичина црква у Грачаници, дечански католикон и други примери који чувају сцене Страшног Судије на западном зиду наоса³⁴⁹ најдиректније сведоче о истицању важности литургијске службе за човеково спасење када Судњи дан дође, пружајући верницима перформативни простор стицања будућег искуства као својеврстан вид припреме за смрт.

Ипак, шта је са оним бројнијим композицијама Другог Христовог доласка раширеним по зидовима предворних просторија наоса? Међу њима су, рецимо, нартекс црква Богородице Халкеон у Солуну,³⁵⁰ Богородице Форбиотисе код села Асину на Кипру,³⁵¹ као и припрата Богородичине цркве у Велућу³⁵² и већ помињани егзонартекс милешевског католикона.³⁵³ Да ли су и они могли да створе спону са литургијском службом извођеном у простору којем претходе? Свакако је одговор на постављено питање потврдан. Од кључне важности је, што и претходна разматрања потврђују, сагледати значење места које фигура Страшног Судије, или неке друге представе која преузима њену улогу, заузима у перформативном распореду простора. Када Христос седи на свом престолу како би изрекао пресуде приступајућим посматрачима, уколико надвишава улаз на источном зиду који води у наос (место више сакралности), он несумњиво позива на промишљање озбиљности лиминалног преласка, али и на (евентуални) приступ часним даровима. Ово не пориче композицијама Страшног суда могућност да живо учествују у изведбама и других (нелитургијских) служби које су се одигравале у наведеним просторима. У случају Богородичине цркве у Велућу композиција је блиско повезана и са фунерарном функцијом нартекса где су без сумње одређеним данима читане молитве за мртве, будући да је реч о маузолеју породице ктитора.³⁵⁴ Са друге стране, програм милешевског егзонартекса је на

³⁴⁹ У цркви Св. Георгија у близини села Кувараса на Атици постоји, колико је мени познато, јединствен пример представе Страшног суда насликане на источном зиду изнад царских двери, в. D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας* 8 (1975-1976), 145-171. У случају ове цркве, чин причешћивања и тренутак доживљаја изрицања пресуде Христа Судије су поистовећени.

³⁵⁰ A. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessalonike 1985, 47-53.

³⁵¹ S. Kalopissi-Verti, The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: *Asinou across time : studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaidès eds., Washington, D.C. 2012, 115-210, посебно 131-157.

³⁵² Ж. Андрејић, Страшни суд Богородичине цркве у Велући, *Саборност* 6 (2012), 95-128.

³⁵³ С. Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда.

³⁵⁴ В. Ж. Андрејић, Страшни суд Богородичине цркве.

изузетно креативан начин дефинисао доживљај не само потенцијалних обреда који су се ту одвијали³⁵⁵ већ и улазак у бочне капеле, чије сасвим различите (перформативне) функције наслућујемо захваљујући сачуваном живопису њиховог „предворја“.³⁵⁶ Међутим, предмет тренутне дискусије јесте пут који води на исток и назад. Каткад је лик Великог Судије сликан у своду, као у случајевима Богородице Форбиотисе и (данас несачуване фреске) Богородичине цркве у Велућу. Такав просторни распоред омогућио би рекреирање суђења у два наврата и, могуће, допринео стварању два различита утиска о Христу: приликом одласка на литургијску службу он би се указао као претећа фигура која захтева рефлексију сопственог бића пре примања Спаситељевог тела у себе; супротно томе, евхаристијско искуство у повратку умилостивило би лик Страшног Судије, истичући његову човекољубиву природу. Најзад, најјаснију потврду да су фреске Другог Христовог доласка у припратама заиста суделовале у доживљају прослављања литургије пружа солунска црква Богородице Халкеон. У њеном нартексу наспрам карактеристичне сцене суђења на источном зиду (сл. 4.23), под којом се улази у наос, на западном је насликан приказ раја (сл. 4.24), одмах изнад излаза из цркве. Уколико бисмо занемарили чин причешћивања, било би сасвим непојмљиво да се повратак у земаљски свет обележи сликом рајског врта.³⁵⁷

Стога, када говоримо о припреми за смрт путем визија незаобилазног будућег догађаја коначног „свођења рачуна“ на крају свих дана, неопходно је узети у обзир њихов перформативни контекст који истински дефинише доживљај посматрача. Поврх тога, учешће у композицијама Страшног суда у спреси са најважнијим хришћанским обредом није само даривало проживљавање сцене са утиском позитивног исхода Христове пресуде већ је било праћено и соматским осећајем „оваплоћења“ сопственог васкрслог тела.

³⁵⁵ Светозар Радојчић напомиње могућност повезаности композиције са служењем суботњег вечерња (Милешевске фреске Страшног суда, 188).

³⁵⁶ За могућу намену бочних параклиса у Милешеви в. стр. 63 и 93-94 ове докторске тезе.

³⁵⁷ Cf. и J. Vaun, *Tales from Another Byzantium*, 156-162.



Сл. 4.1 Смрт
Ваалових свештеника
и Страдални Јов.
Фреске из манастира
Грачанице
(фото.: Милоје
Ђорђевић)

Сл. 4.2 Страшни суд.
Фреска из манастира
Грачанице
(фото.: Милоје
Ђорђевић)



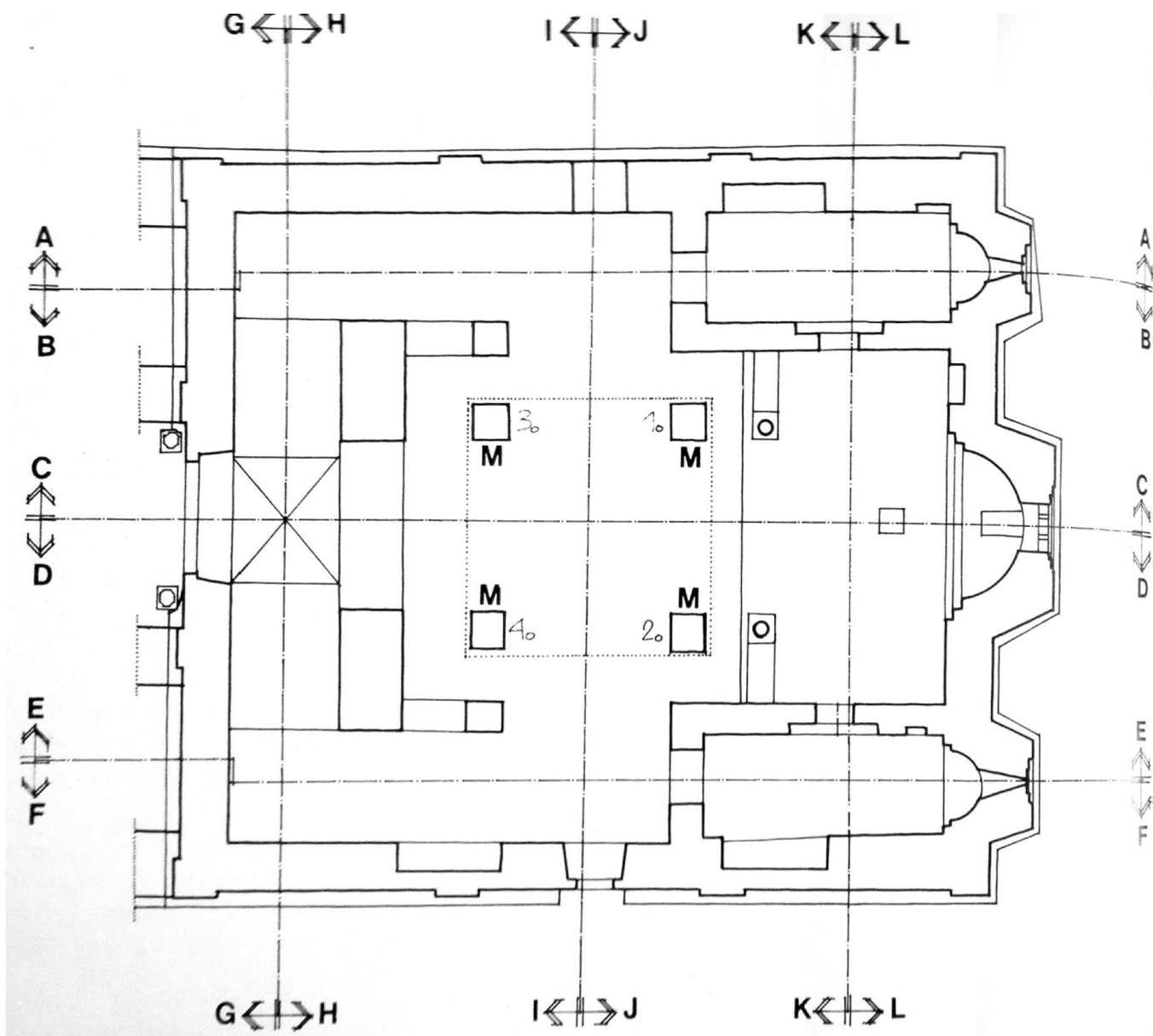
Сл. 4.3 Портрети краљице Јелене Анжујске и краља Стефана Урош I са делимично видљивим траговима портрета краља Стефана Дечанског и краља Душана између. Фреска из манастира Грачанице (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.4 Лоза Немањића. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.5 Рајски врт. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.6 План основе грачаничког католикона
(преузето из: Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Београд 1988, 82)



Сл. 4.7 Поглед на куполу и западни зид наоса грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.8 Наос Богородице Јевишке у Призрену, поглед на исток
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.9 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 4.10 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 4.11 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.12 Поглед на распоред фигура светитеља и сцена из свете историје на зиду наоса грачаничког католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.13 Богородичина фигура у апсиди грачаничког католикона
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)



Сл. 4.14 Фреска Успења Богородичиног на западном зиду грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



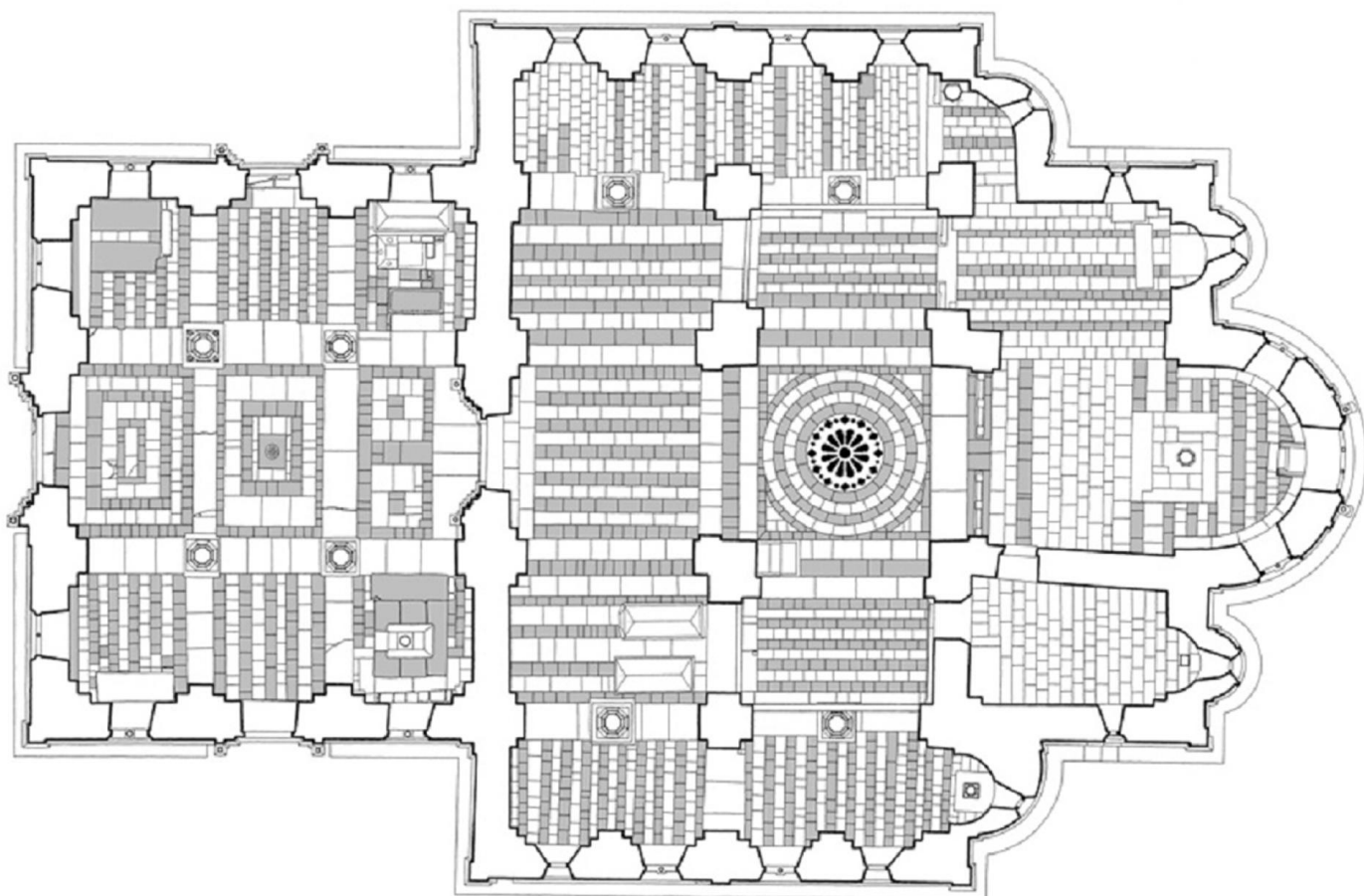
Сл. 4.15 Поглед на просторни распоред фресака наоса грачаничког католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



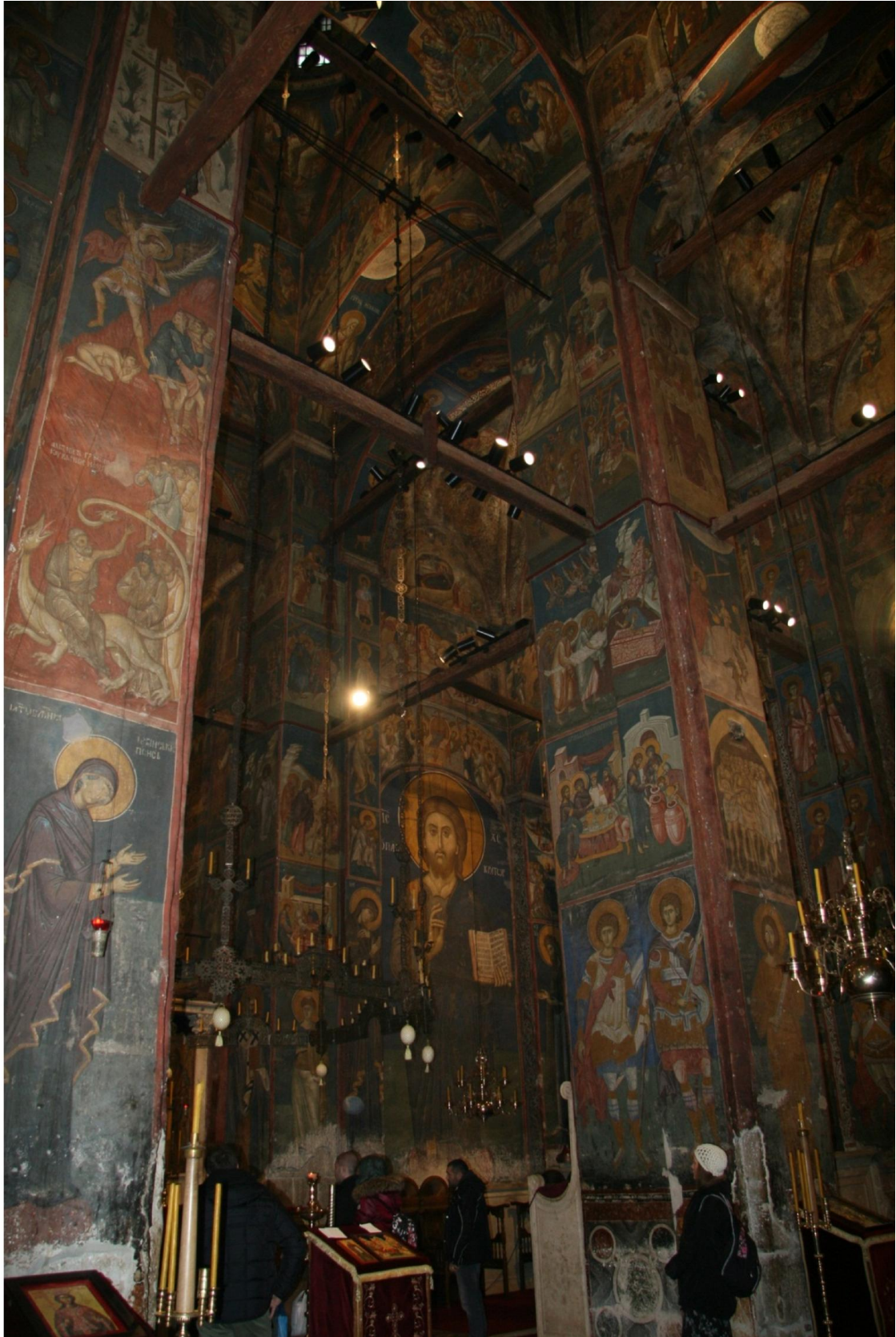
Сл. 4.16 Поглед на просторни распоред фресака апсиде и источног зида грачаничког олтарског простора (преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)



Сл. 4.17 Поглед на портрет краља Милутина у просторном контексту грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 4.18 План основе дечанског католикона
(преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 186)



Сл. 4.19 Наос дечанског католикона. Поглед на исток.
(фото.: Милоје Ђорђевић)



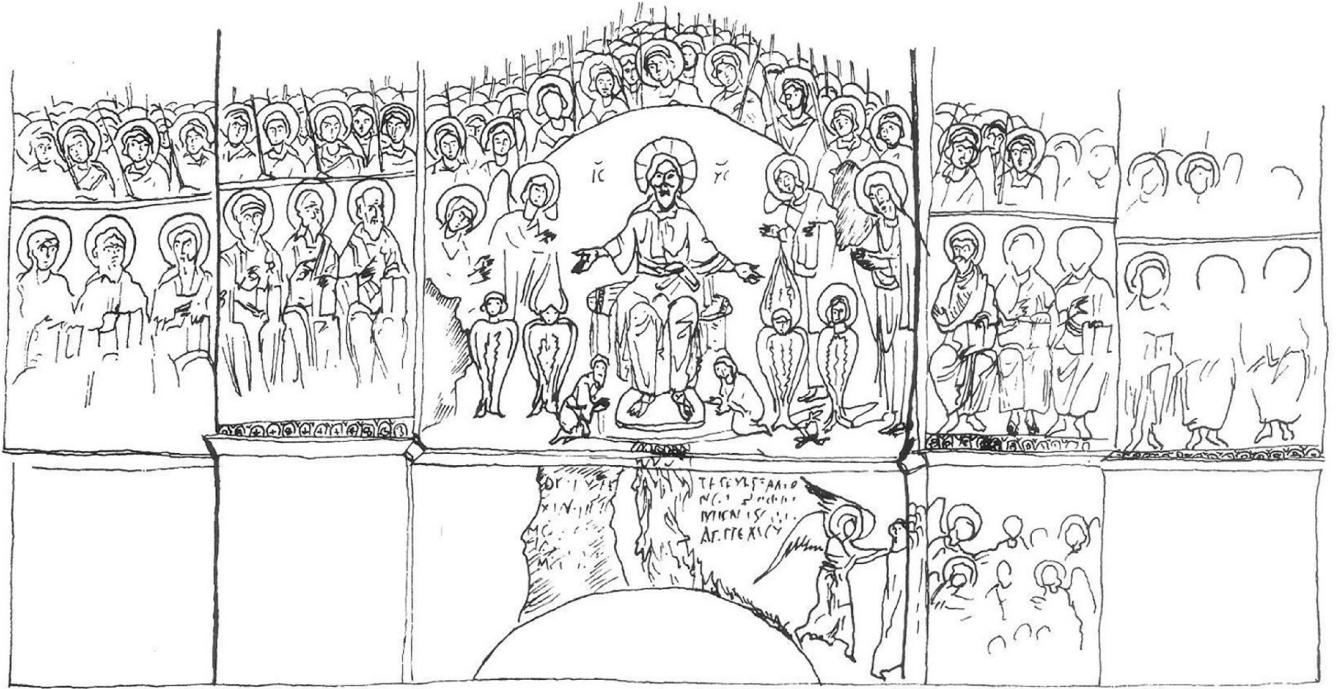
Сл. 4.20 Централни део западног зида наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



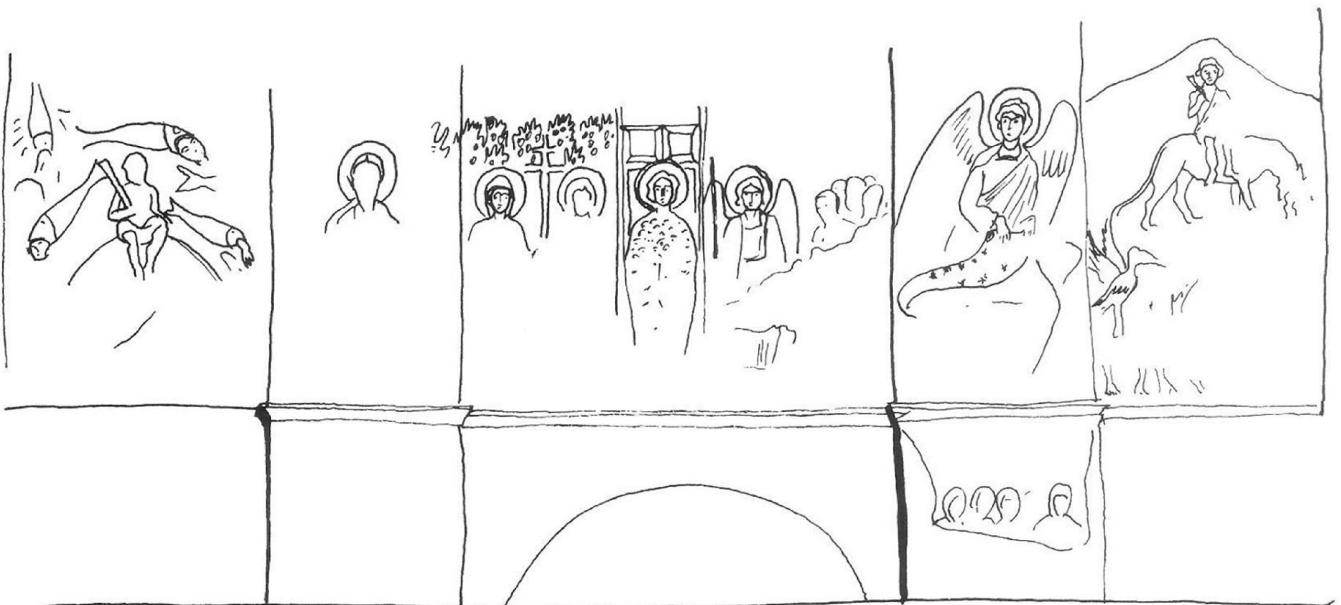
Сл. 4.21 Поглед на северни зид псеудоприпрате грачаничког католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 4.22 Фреска суђења душама. Грачанички католикон (фото.: Милоје Ђорђевић)





Сл. 4.23 Цртеж живописа источног зида нартекса цркве Богороице Халкеон у Солуну
(преузето из: А. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon, Thessalonike* 1985, 48)



Сл. 4.24 Цртеж живописа западног зида нартекса цркве Богороице Халкеон у Солуну
(преузето из: А. Tsitouridou, *op. cit.*, 50)

5. ПРОЖИВЉАВАЊЕ ВАСКРСЕЊА ТЕЛА

Обнављајући цркву Христа Хоре у Цариграду, Теодор Метохит, један од најмоћнијих, најученијих и најбогатијих људи тадашњег Царства, припремио је своје гробно место током друге деценије XIV века. По изградњи параклиса сазданог од два травеја, дао је да се источни крај ослика раскошном композицијом Страшног суда како би у апсидалном простору, под будним оком свог заштитника архангела Михаила, обезбедио себи место починка.³⁵⁸ Будући да је Теодор Метохит овај простор очито наменио и сахранама својих ближњих, бочни зидови примили су по два аркосолијума.³⁵⁹ Међутим, за разлику од примера које смо разматрали у претходном поглављу, овде представа Другог Христовог доласка није стајала на путу ка наосу цркве, те сусрет са њом нити је претходио примању часних дарова нити би уследио потом.³⁶⁰ Да ли то значи да би соматски доживљај васкрсења тела посматрача овага пута изостао?

Премда је евхаристија даровала снажан осећај утеловљености вернику, не сме се изгубити из вида сам илузионизам византијских слика. Новија истраживања програмима одређених храмова изузетне акустичке промишљености простора указала су на постојање примера где, рецимо, проналазимо фигуре мелода позициониране тако да се одбијањем звука о њихове ликове постиже утисак појања небеских песника током службе, као да гласови истински полазе од њих, наглашавајући не само реално присуство насликаних светих личности већ и активно учешће светитеља у животу Цркве.³⁶¹ С друге стране, гледајући из чисто визуелног угла, у оквиру композиције Страшног суда у Ахтали прикази савијања небеског свода смештени су на косим површинама прозорских отвора како би обухватили стварни приказ неба као интегрални део сцене (сл. 5.1). Сетимо се и поменутог примера из дечанског нартекса са чудима васкрсења које изводи св.

³⁵⁸ За простор параклиса, као и новије промишљање позиције гробног места Теодора Метохита, в. S. E. J. Gerstel, *The Chora Parekklesion*, посебно 134-136.

³⁵⁹ О гробним местима у параклису: S. T. Brooks, *The History and Significance of Tomb Monuments*, са старијом библиографијом.

³⁶⁰ О композицији Страшног суда у параклису цркве Христа Хоре, са освртом на тематски распореда сцена и његове идејне основе унутар читавог комплекса, у: R. Ousterhout, *Temporal Structuring in the Chora Parekklesion*. Такође, за детаљну иконографску анализу упутно в. и S. D. Nersessian, *Program and Iconography*.

³⁶¹ За нова истраживања односа акустике и живописа унутар византијских цркава, в. S. E. J. Gerstel, *Monastic Soundspaces in Late Byzantium: The Art and Act of Chanting*, in: *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, S. Boynton, D. J. Reilly eds., Turnhout 2015, 135-152.

Георгије, где се поново обухватањем прозора постиже дочаравање чудотворне енергије „светлосним ефектом“ пробијања сунчевих зрака. Поврх тога, илузионистички осмишљена „сценографија“ могла је да себи припоји и физички присутну особу стварајући од ње новог актера епизоде из свете историје, што затичемо у цркви Богородице Љевишке: фреска Успења насликана око бифоре западног зида, са које би епископ имао неометан поглед на централни брод храма,³⁶² пружала је могућност „пастиру“ призренске епархије да га припадници пастве опазе као учесника жаловања смрти Христове мајке, придруженог насликаним апостолима (сл. 5.2).

Исто тако ни композицији Страшног суда парклиса цркве Христа Хоре није недостајала илузионистичка промишљеност. Фреска Силаска у Ад у конхи апсиде приказује Спаситеља који из гробова извлачи Адама и Еву остварујући интимну конекцију са дотичним простором, будући да је капела поседовала камене саркофаге идентичне онима из којих излазе прародитељи (сл. 5.3). Фреска заправо наговештава Христово спуштање у сам параклис где је најнепосредније укључен у васкрсење мртвих сахрањених у параклису. Подједнако је важно опазити да се у темену свода не налази Страшни Судија, већ анђеоло који савија небеса у виду спирално повијене траке. Започета вртложна спирала преноси се и на околне фигуре васкрслих људи приказаних како лете ка небеској судници, груписани по облацима. С друге стране, Велики Судија са небеским „браниоцима“ и „поротницима“ образује јасну незакривљену визуелну линију којом пориче сопствено кретање (сл. 5.4). У таквој констелацији распореда живописа, док лебдећи прикази Адама и Еве упућују на почетак њиховог успињања према (небеском) своду, поглед на сам свод захтева од посматрача кретање око сопствене осе, уколико би желео да сагледа целокупну представу, чиме се постиже утисак стварног кретања актера сцене, као и кинетички осећај уласка у ковитлац који води (заједно са прародитељима) Христу Судији.³⁶³ Мистични

³⁶² О простору катихумене као места са којег епископи у појединим тренуцима прате службу у: Б. Тодић, *Грачаница*, 135.

³⁶³ Наведена анализа почива на идеји о „кинететској емпатији“ која подразумева да посматрач често има утисак како и сам учествује у кретањима (и покретима) које посматра. За пример методолошке адаптације кинететске емпатије унутар истраживања визуелне културе в. Н. Roodenburg, *The Visceral Pleasures of Looking: On Iconology, Anthropology and the Neurosciences*, in: *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, B. Baert, A.-S. Lehmann, J. Van den Akkerveken eds., Brussels 2010, 211-229.

доживљај динамике сцене засигурно је у прошлости био и додатно појачан „светлосним ефектима“ лелујавих пламичака свећа у прилично замраченом простору, узимајући у обзир да је на западном крају некада стајао пун зид којим је параклис одељен од остатка црквеног комплекса (сл. 5.5).³⁶⁴

Најзад, фреска Силаска у Ад јасно потврђује Христову човекољубиву природу, не само лично васкрсавајући мртве сахрањене у капели већ и несвакидашњим нагласком на „родној равноправности“ – поред тога што Спаситељ из гробова истовремено подиже и Адама и Еву, фланкирајуће јевнђељске сцене такође приказују повратак у живот једног мушкарца (удовичиног сина) и једне жене (Јаирове кћери). Једноставно речено, Христос преузима бригу о свакој појединачној преминулој особи, посебно ако је за њу упућена молитва иза које стоји чврста вера. Јасно је да епизоде Васкрсења удовичиног сина и Јаирове кћери инсинуирају важност старања за упокојене чланове породице, што се у случају манастира Христа Хоре односи (и) на монашко братство обавезано дужношћу на извођење комеморативних обреда.³⁶⁵

Будући да су службе за мртве основни контекст у којем треба разумети програм параклиса,³⁶⁶ могли бисмо да кажемо како је програм осмишљен са намером да најпре увери у сопствено васкрсење тела особе сахрањене у капели. Ово заправо није тако необично ако се присетимо гробнице Данила II који из свог места починка посматра Проповед у Аду Јована Претече. Сем тога, стојеће фигуре светих ратника носиле су нескривену улогу заштитника гробова од потенцијалног скрнављења,³⁶⁷ поново остварујући најдиректнију, личну везу распореда сликарства са покојницима. Уистину, чини се да је живопис фунерарних капела као примарни циљ имао обезбеђивање наде мртвима у сопствено спасење, што призорима уздања у милосрдног Бога, доступних погледу из гроба, што подстреком живима да се и они прикључе посредничким молитвама, које су неретко ликови светих на зидовима ових простора непрекидно узносили. У гробној црквици ктитора обнове манастира Богородице Памакаристос у Цариграду, приљубљеној уз католикон, постоји један од укупно три натписа чија

³⁶⁴ S. E. J. Gerstel, *The Chora Parekklesion*, 133.

³⁶⁵ B. V. Dimitropoulou, *Giving Gifts to God: Aspects of Patronage in Byzantine Art*, in: *A Companion to Byzantium*, L. James ed., Malden, Mass. 2010, 161-170, посебно, 164-166.

³⁶⁶ B. E. Akytirek, *Funeral Ritual in the Parekklesion*.

³⁶⁷ S. E. J. Gerstel, *The Chora Parekklesion*, 139-140.

је улога била да свог читаоца, чак и несвесно, наведе на молитву за ту сахрањеног Михаила Глабаса,³⁶⁸ придружујући га молитви светитеља мозаичког Деизиса раширеног по свим зидовима параклиса.³⁶⁹ С друге стране, у северозападној капели Богородице Афендикос манастира Бронтохион у Мистри игуман Пахомије је себи организовао гробно место покривши готово све зидне површине литијом светитеља са гестовима заступништва³⁷⁰ – литије која би притом била и савршено огледало монасима задуженим за комеморативне обреде, „увлачећи их“ у саслуживање. Да се ефекат композиције Свих светих у Мистри заиста чинио неизмерно корисним за покојника, потврђује и каснији мистарски деспот Теодор I Палеолог одабиром баш овог места за сопствену сахрану.³⁷¹ Из наведених примера јасно видимо да се у (примарно) фунерарним контекстима све окреће потребама мртвих, па и дефинисање улоге живог посматрача.

Не бисмо погрешили уколико кажемо да је соматски доживљај спасења у параклису цркве Христа Хоре пре свега припадао „мртвим посматрачима“. Сцена Силаска у Ад истински представља паралелну епизоду Свеопштем васкрсу, фресци иначе насликаној на малој површини једног од пандантифа, остварујући интимну везу композиције Страшног суда са наменом овог простора. Истину говорећи, фреска подражава илузију просторног продужетка капеле кроз додавање још два саркофага месту које чува истоветне надгробнике. Најзад, поистовећивањем сахрањених са фигурама Адама и Еве, већ окупљених удова нетакнутих распадањем,³⁷² превасходно је мртвима предочена нада у телесно васкрсење начином који би њима био најуверљивији, можда чак и умирујући чежњу за повратком пута.³⁷³ Не треба сметнути с ума да је програм засигурно осмислио Теодор Метохит, те не чуди зашто би посветио пажњу, попут Данила II,

³⁶⁸ A. Papalexandrou, Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder, *Word & Image* 17/3 (2001), 269-271.

³⁶⁹ За интерпретацију мозаичког програма фунерарне капеле Богородице Панакарistos као просторне композиције Деизиса в. V. Marinis, *The Mosaics of Theotokos Pammakaristos*.

³⁷⁰ M. Emmanuel, Funerary Iconographic Programmes in the Chapels of Mystras, 218-220.; S. Kalopissi-Verti, *Mistra. A Fortified Late Byzantine Settlement*, in: *Heaven and Earth: Cities and Countryside in Byzantine Greece*, J. Albani, E. Chalkia eds., Athens 2013, 232-233.

³⁷¹ M. Emmanuel, Funerary Iconographic Programmes, 219-220; S. Kalopissi-Verti, *Mistra*, 233.

³⁷² Будући да је овде реч о још једној сцени Свеопштег васкрса, релевантно је ставити нагласак на телима прародитељима.

³⁷³ Теолошки списи често напомињу како блаженство душа у крилу Аврамовом није потпуно све до дана свеопштег васкрсења, након чега ће праведници у својим телима уживати рајске благодети.

сопственом погледу из гроба. Стога, могло би се рећи како је кактјад и мртвима давана прилика да „проживе“ будуће васкрсење тела, нарочито када су идеатори програма себи припремали место починка. Такође, треба нагласити да „уверавање“, односно рекреирање будућег догађаја, у параклису цркве Христа Хоре почива на илузионистичким принципима слике, а не искључиво симболичким.

Ипак, када је реч о живом посматрачу, он је до осећаја утеловљености долазио посредно јер, како се чини, снажних визуелних окидача соматског доживљаја васкрсења није било као за оне под саркофазима. Ситуација би засигурно била другачија да је стављен акценат на приказ Свеопштег васкрса путем окупљања раздвојених удова.³⁷⁴ Такође, извесно је да параклис није идентификован са дубинама Ада, као у случају милешевске јужне капеле, пошто је Росица Шредер уверљиво показала како је друго место комплекса цркве Христа Хоре било резервисано за исповест.³⁷⁵ Штавише, сама идејна концепција сликарства источног травеја додатно искључује ту могућност будући да је композиција Силаска у Ад третирана, условно речено, као „Силазак у параклис“, наглашавајући реални идентитет простора у коме је насликана. Међутим, несумњиво да су монаси поимали ову капелу намењену комеморативним службама као особено „поље“ васкрсења. Осим тога, (кинетичким) посматрањем свода осећај ступања у небески ковитлац, који све одводи ка престолу Христа Судије, засигурно је доприносио утиску примицања сопственог суђења, те последично и дочаравао доживљај живог учешћа у целокупном програму живописа. Посматрач је сваког часа, попут фигура прародитеља, требало да се запути небеској судници која се чинила, због илузионистичких ефеката, узнемирујуће близу. Вредна пажње је и чињеница да монах, макар приликом службе за мртве, не би Страшном суду био изложен сам, него у друштву других припадника манастирске братије, због чега би деловало како они заједно образују својеврстан „молитвени облак“ попут облака насликаних на своду. Параклис цркве Христа Хоре је заправо пружао искуство Судњег дана као догађаја колективне молитве за спасење свих – и живих и мртвих; и себе и других. Притом

³⁷⁴ Cf. стр. 68 ове докторске тезе.

³⁷⁵ В. R. Schroeder, Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Esonarthex, *Gesta* 48/1 (2009), 37-53.

позитиван исход није почивао на причешћу појединца, већ моћи усрдне молитве окупљене заједнице. Оваква интерпретација свакако је погодовала онима сахрањеним у гробовима капеле, на челу са Теодором Метохитом.

Дакле, ослањајући се на спроведено разматрање, док је програм параклиса давао шансу проживљавања будућег повратка пути мртвима, он није нудио и директан осврт на осећај сопствене утеловљеност живом посматрачу. Наравно, до њега се могло доћи индиректно – путем поређења сопствене улоге са насликаним фигурама (како прародитеља који напуштају гробове тако и васкрслих људи на облацима), али не и непосредно.³⁷⁶ Међутим, постоји један ликовни програм који пружа прилику анализе случаја где је илузионизам уполсен као недвосмислени покретач соматског доживљаја васкрсења тела. Стога, сада напуштамо Цариград и остатак поглавља провешћемо у двоетажној костурници бачковског манастира као места које је својим монасима омогућавало готово „виртуелно“ проживљавање тренутка будућег „оваплоћења“.

5.1 Припрема за прелазак прага

Манастир Богородице Петрицонитисе, познатији као манастир Бачково, и данас је један од најважнијих ходочасничких места у Бугарској захваљујући чудотворној икони своје заштитнице. Његов духовни и културни значај у средњем веку, повезан са грузинским монашtvом, био је тема бројних студија.³⁷⁷ Основао га је 1083. Григорије Пакуриан, византијски војсковођа и, према речима *Алексијаде* Ане Комнине, одани повереник цара Алексија I Комнина.³⁷⁸

Међутим, костурница, која се налази на оближњем брежуљку изван манастирских зидина, саграђена је у XII веку, због чега се не помиње у сачуваном типичу.³⁷⁹ Двоспратно здање, саздано од „крипте“ (или костурнице у ужем смислу) и фунерарне капеле над њом, још увек испуњава своју оригиналну намену. У капели је одувек вршена погребна служба приликом монашке сахране, док је крипта чувала кости преминулих монаха након што би се њихова тела

³⁷⁶ Посматрач не би проживљавао тренутак сопственог васкрсења, већ догађаје који следе по васкрсењу тела.

³⁷⁷ В. Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, 11-27.

³⁷⁸ *Ibid.*, 11-12.

³⁷⁹ *Ibid.*, 53.

распала под земљом на малом гробљу надомак грађевине. Кости су полагане у шупљинама пода покривеним дрвеним вратанцима које би се отварале не само у случају прихватања новопристиглих посмртних остатака већ и за време извођења комеморативних обреда (сл. 5.6).

Да би се стигло до наоса крипте, тог коначног боравишта упокојене манастирске братије све до краја свих дана, потребно је проћи кроз нартекс чије зидове у потпуности покрива композиција Страшног суда.³⁸⁰ Овај простор је оригинално био отворен са северне и западне стране, међутим, истовремено са затворањем западног зида дрвеним вратима у XIV веку, необични прозори северног зида зазидани су, баш као и целокупни трем горње капеле.³⁸¹ Оно што је занимљиво, новонастале (северне) нише нису нарушиле концепцију првобитног програма својим живописом, већ су потпуно њој прилагођене.³⁸²

Као и други лиминални простори који обележавају прелазак из спољашњег света у посвећено место, сликрство припрате крипте имало је кључну важност у припреми монаха за доживљај који лежи испред. Приказ Свеопштег васкрса мртвих и даље се може видети на западном зиду, што путем усправљених тела у гробовима, што кроз окупљање удова које из себе избацују птице, рибе и копнене звери (сл. 5.7, 5.8). На своду изнад представљено је Савијање небеса којим се постиже ефекат отварања неометаног погледа на устоличеног Христа (сл. 5.9). Великог Судију окружује његов двор, са посебним нагласком на фигурама Богородице и Јована Крститеља као главним заступницима човечанства. Одмах испод, на источном зиду, насликан је приказ раја који обухвата нишу над улазом у наос (сл. 5.10). Унутар ње, као средишта расцветалог Еденског врта, смештена је поново Христова мајка, али овога пута на престолу и са двојицом анђела крај себе. Мир визије блаженства, који употпуњују и уобичајене фигуре Аврама и Покајаног разбојника са одговарајућим пратећим детаљима, некада је несумњиво био у снажаној супротности композицији суседног (јужног) зида на чијим површинама су стајали грешници обухваћени огњеном реком. Штавише, колористички контраст зеленила раја и црвеном бојом дочаране ватре отпочиње већ на десном крају источног зида. Како су изгубљене фреске изгледале у

³⁸⁰ За детаљну иконографску анализу програма нартекса в. Ibid., 63-65.

³⁸¹ Ibid., 30, 32.

³⁸² В. странице 92-93 ове докторске тезе.

прошлости можемо да наслутимо поређењем са сачуваним представама Страшног суда насталим у приближно сличном периоду. Превасходно се ту убрајају једна икона из XI или XII века, насликана од стране синајског монаха пореклом из Грузије (сл. 5.11),³⁸³ и милешевска спољашња припрата осликана у првој половини XIII века (сл. 5.12).³⁸⁴ Обе композиције засноване су на симетричном распореду концептуално супротних догађаја, док је фигура Христа Судије позиционирана на централној оси програма и својом десницом и левицом дефинише добру и лошу страну. Стога је природно претпоставити да је у Бачкову као супротност литији праведника прве зоне северног зида, насликаним како се крећу у правцу истока (сл. 5.13), била супротстављена процесија грешника коју гоне анђели према тамницама пакла у обрнутом смеру, нема сумње, приказаним на крајњем западном делу јужног зида.

Овако уобличен програм нартекса крипте засигурно је појачавао посматрачев доживљај простора. Алексеј Лидов недавно је изнео тврдњу да је „урођено својство византијске иконе да не подразумева границу између слике и посматрача“, као и да ту не постоји „опозиција слика-посматрач“, већ да представа излази (пројектује се) изван своје ликовне равни.³⁸⁵ Овакве поставке од нарочите су важности приликом разматрања остваривања илузионистичких принципа, а прилично су сугестивне када замислимо средњовековног монаха у простору бачковске крипте.

Уласком у припрату, као да ступа на позорницу, он би се затекао под призором тек васкрслих људи западног краја свода, насликаних како полазе према Христу Судији (сл. 5.9). Да би стигао до врата наоса на супротној страни просторије, монах је неизбежно морао да опонаша њихов корак. Ходајући потом према свом циљу, он би се и нехотице прикључивао дугој процесији праведника приказаних дуж северног зида (сл. 5.13). Поврх тога, свест о томе да литију светитеља предводи група апостола, представљених на источном зиду као да ће сваког тренутка закорачити у наос, преобразила би перцепцију вратница истог зида у капије раја (сл. 5.10). Ово објашњава необично одсуство огњеног херувима

³⁸³ За икону в. М. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium*, 82, 85-86, 89.

³⁸⁴ С. Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда.

³⁸⁵ А. Lidov, *Iconicity as Spatial Notion. A New Vision of Icons in Contemporary Art Theory*, *IKON* 9 (2016), 20.

из сцене Еденског врта изнад, чија је улога да чува рајски улаз. С обзиром на то да су стварна врата заменила капије Небеског царства, није постојала потреба за овим, иначе неопходним, иконографским детљем. Црвена површина која се данас види са десне стране композиције раја засигурно није могла да прими фигуру ватреног чувара, не само због својих димензија већи и због чињенице да би у том случају улаз у Еденски врт стајао са стране проклетих уместо одабраних. Сасвим извесно, необична црвена површина била је део тока огњене реке која се потом изливала даље на јужни зид и процесију осуђених грешника. Занимљиво, уместо херувима, у зони испод затичемо ађела као чувара вратница који, будући да носи тасове у рукама, врши „додатну проверу“ пре него што одобри пролазак. Узимајући у обзир да су монаси долазили у крипту како би вршили комеморативне обреде или да донесу нове кости преминуле сабраће, основано је претпоставити, као и у случају параклиса цркве Христа Хоре, да је ретко једна особа овај пут пролазила сама, без друштва других монаха. Стога, окупљени у групи, монаси би и на тај начин савршено опонашали праведнике распоређене унутар литије по групама спрам достојанства.

Стигавши најзад на источни крај нартекса, монаси би застали пред фреском Богородице смештене у ниши, месту које није само наглашавало њену светост већ и лиминалност прага пролаза испод. До средњевизантијског периода Богородица је већ увелико повезивана са различитим метафорама које су је пројављивале као својеврсну чуварку вратница блаженства,³⁸⁶ те би свакако сусрет житеља бачковског манастира са овако позиционираном представом Христове мајке захтевао озбиљности и тела и ума пре ступања у наос.³⁸⁷ Међутим, будући да је несумњиво реч о уласку у рај, као што целокупни програм приправе сугерише, монаси су преласком прага такође стицали искуство позитивног исхода пресуде човекољубивог Судије, добивши могућност да се уброје у блажене праведнике.

Када је реч о „допунском живопису“ насталом по затварању отвора северног зида у XIV веку, у новоформираним нишама насликане су фреске ктитора: западна је понела портрете Григорија Пакуријана и његовог брата са моделом

³⁸⁶ D. Krueger, *Mary at the Threshold: The Mother of God as Guardian in Seventh-Century Palestinian Miracle Accounts*, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, L. Brubaker, M. B. Cunningham eds., Aldershot 2011, 37.

³⁸⁷ Cf. R. Schroeder, *Looking with words and image*, 122-123.

католикона између, док су у источној смештени ликови двојице монаха, највероватније ктитора саме костурнице (сл. 5.14).³⁸⁸ Као што је одувек било у хришћанском свету, ктиторска делатност представљала је залог спасења у виду вотивног дара који неће бити заборављен када дође тренутак доношења пресуде Великог Судије.³⁸⁹ Да је доиста реч о додатку још једне сцене укупној композицији Страшног суда припрате сведочи просторна издвојеност нових фресака из равни зида, не убрајајући их међу блажене у литији. Као просторно одвојена „епизода“, нови актери добили су улогу оних којима треба да буде суђено сваког часа. Због тога је сасвим природно истицање вотивних дарова и молитвених гестова ктитора упућених њиховој „бранитељки“ (насликаној са својим сином у врховима обе нише) која ће их заступати у судском процесу.³⁹⁰ Међутим, истинска домишљатост лежи у томе што обе нише веома подсећају, и својом архитектонском и ликовном формом, на осликане гробове,³⁹¹ из чега произилази и свесно подражавање сличне поруке за онога ко би их уочио у пролазу – позив на (заслужену)³⁹² посредничку молитву.

Генерално гледано, доживљај који је програм нартекса крипте у Бачкову нудио својим посматрачима није јединствен. У милешевском егзонартексу слично искуство било је исткано живописом око улаза у северни параклис (сл. 5.15),³⁹³ због чега можемо претпоставити како су се у њој одигравале одређене комеморативне службе баш као и у наосу бачковске крипте. Тако у Милешеву нису биле супротстављене на наспрамним зидовима само фреске већ и простори

³⁸⁸ E. Bakalova et al., *The Ossuary*, 122-123.

³⁸⁹ V. Dimitropoulou, *Giving Gifts to God*.

³⁹⁰ Неретко је Страшни суд у византијској имагинацији фигурирао као строго административни процес који одсликава земаљски правни систем; в. J. Baun, *Middle Byzantine "Tours of Hell": Outsider Theodicy?*, in: *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider*, D. Smythe ed., Aldershot 2000, 47-60. У овом погледу најелоквентније сведочанство представља *Апокалипса Анастасије* где је описано како светитељке Среда, Петка и Недеља (као персонификације одговарајућих дана у недељи) излазе пред Христа као тужитељке човечанства и побрајају почињена сагрешења у данима поста и прослављања литургијске службе. Насупрот њима стоји Богородица, бранитељка људског рода, која се заузима за оптужене. В. *The Apocalypse of Anastasia*, 405-406, 417-418.

³⁹¹ Cf. S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*.

³⁹² Побожна дела, као што је ктиторска делатност, завређивала су посредничку молитву и стога су на различите начине бележена и истицана у програмима цркава, в. J. Đorđević, *Praying for a Franciscan*.

³⁹³ На северном зиду милешевске спољашње припрате поред композиције раја, још увек видљиве, засигурно се налазила и литија праведника која би одговарала сачуваној поворци проклетих на супротном зиду.

Еденског врта и адске утробе,³⁹⁴ један посвећен молитвама за мртве, други исповедању монаха. Међутим још је занимљивије упоредити искуство програма приправе бачковске крипте са поменутом синајском иконом где је иконописац смело одлучио да себе прикаже пред вратницама раја, ни мање ни више него предводећи групу праведника уместо светог Петра (сл. 5.11). Наведену икону насликао је монах Јован као последњу у циклусу од шест, где прва носи представе четири најпоштованије цариградске чудотворне иконе Богородице са низом сцена Христових чуда и страдања под њима, док преостале четири припадају менолошким (календарским) иконама приказујући небеске становнике према распореду њиховог прослављања током литургијске године.³⁹⁵ Ове иконе су засигурно замишљене као вотивни дар насликаним житељима небеског двора, обавезујући их на посредничку заштиту када Судњи дан наступи, што недвосмислено потврђује и текст исписан на њиховим полеђинама.³⁹⁶ Истину говорећи, не бисмо погрешили уколико би их поистоветили са програмима фунерарних капела где се светитељи моле за спасење покојника. Иконописац који, највеоватније, није био у прилици да себи приушти раскошну гробницу, макар не онакву какву је, чини се, прижељкивао, могао је постићи истоветни циљ наведеним сликарским подухватом. Ипак, оно што је најинтригантније за тренутну дискусију јесте његов аутопортрет. Представивши себе пред капијама небеског пребивалишта унутар, у најмању руку, узнемирујуће есхатолошке визије, иконописац Јован омогућио је себи крајње лично контемплативно проживљавање Страшног суда са утешитељским дејством. Слично томе, ступајући у нартекс крипте костурнице у Бачкову, монаси су физички постајали део просторне иконе Другог Христовог доласка.³⁹⁷ Ликовни програм је омогућавао да проживе добро познат наратив будућег догађаја,³⁹⁸ прожимајући

³⁹⁴ В. странице 63-64 ове докторске дисертације.

³⁹⁵ M. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium*, 80-81, 83, 89.

³⁹⁶ *Ibid.*, 83, 85.

³⁹⁷ О појму "просторне иконе" у: A. Lidov, *Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople*, in: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, idem ed., Moscow 2006, 349-372.

³⁹⁸ О Другом Христовом доласку монаси су могли да стекну знање из различитих извора. Иако је Књига откровења можда прва асоцијација када је реч о Страшном суду, она није уврштена у канонске текстове све до XIV века, што наравно не искључује могућност њеног познавања. Међутим, не треба занемарити ни Књигу пророка Данила нити проповед Јефрема Сирина, које су у највећој мери послужиле као инспирација формирању општих иконографских карактеристика представа Страшног суда (в. N. P. Ševčenko, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in*

притом озбиљну атмосферу снажном искром наде утканом у ритуалном ходу и кинетички исценираном погледу.

Напоследку, међутим, програм приправе био је ипак само припрема за оно што лежи испред.

5.2 „Виртуелно“ проживљавање телесног васкрсења

Преласком прага, монаси манастира Бачково ступали су у мрачни простор наоса крипте. За разлику од живописа приправе, који образује целовиту композицију раширену по свим зидовима, ликовни програм наоса сачињавају сцене које, у први мах, не делују као део једног наратива.³⁹⁹ Западни зид посвећен је догађају који се одиграо у библијској прошлости, али заправо говори о будућности: представа Васкрса сувих костију, визија пророка Језекиља, насликана је у горњем делу зида, остављајући довољно места за изведбу фреско-икона под собом (сл. 5.16). Фреско-иконе такође проналазимо и под монументалном сликом Деизиса на супротној страни, у конхи апсиде (сл. 5.17). Могуће је да оне одражавају све популарнију комнинску праксу постављања икона светих заштитника уз гробове покојника.⁴⁰⁰ Док готово ништа изузев пар фрагмената није преостало од ликова пророка у своду крипте, у доњој зони су још увек довољно очуване стојеће фигуре светитеља да уочимо која идеја лежи иза њиховог одабира. Без сваке сумње, они су замишљени као јединствена целина, окупљени како би извели службу за покој мртвих. Стога, спрам својих улога и места које би заузели у богослужењу, ликови светих епископа и ђакона у литургијском руху насликани су у источном делу бочних зидова, док фреске светих монаха проналазимо према западу. Крајње је приметно да распоред фигура заправо одражава овоземаљски обред који се одигравао у крипти, доприносећи

Middle Byzantine Art, in: *Apocalyptic Themes in Early Christianity*, R. Daly ed., Brookline 2009, 250-272; С. Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда, 184-186). Ту су свакако и визије Судњег дана у приповестима попут *Апокалипсе Анастасије* и житија св. Нифона (The Apocalypse of Anastasia; V. Marinis, The vision of the Last Judgment). Монаху који је стајао пред сликом Другог Христовог доласка сви познати наративи били би анимирани одједном, прожимајући се међусобно, те тако обликујући и разумевање и доживљај дате представе. Cf. S. Lewis, Narrative, in: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, C. Rudolph ed., Malden, Mass 2006, 96.

³⁹⁹ За иконографску анализу наоса крипте в. Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, 59-63.

⁴⁰⁰ Cf. K. Marsengill, Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits.

тако не само утиску реалног присуства светитеља у наосу већ и доживљају њиховог истинског саслуживања у комеморативном ритуалу за спасење мртвих чији посмртни остаци ту почивају.⁴⁰¹ Узимајући у обзир да слика Деизиса, која доминира простором крипте, представља сажети приказ Страшног суда, можемо да наслутимо њену везу са представама на бочним зидовима –заступничка молитва светитеља заправо је директно упућена Христу Судији у апсиди наоса. Међутим, како разумети фреску Васкрса сувих костију? Да ли је и она интегрални део нераскидиве целине укупног програма, не само својом тематском подударношћу него и стварним учешћем у просторној композицији коју чито северни, јужни и источни зид подражавају?

С обзиром на то да је реч о сцени која је веома ретко илустрована, пре свега треба видети колико је један обичан монах XII века био упознат са њеним библијским наративом. Занимљиво, чак и да није баш најбоље познавао текст Језекиљеве визије, за разлику од, рецимо, псалама који су читани и у интими келије из недеље у недељу, монах је тачно одговарајуће стихове фресци западног зида могао да чује сваке године током службе на Велику Суботу (Јез. 37:1-14). Излагање пророчанства, запањујуће соматског карактера, одвијало се одмах по узношењу молитава у славу Христовог васкрсења.⁴⁰² Као што је добро познато, контекст у којем се приче слушају у великој мери дефинише њихов доживљај и, још важније, само разумевање садржаја.⁴⁰³ Стога, не само да је Језекиљева визија морала бити добро позната монашкој публици већ је и несумњиво повезивана са импликацијама спасења које носи Христово васкрсење. Сходно томе, библијско пророчанство о васкрсу сувих костију није се односило на све мртве који ће повратити изгубљену пут, него на одређену групу мртвих – блажене праведнике, односно, Изабрани народ.⁴⁰⁴ Ово је можда и додатни разлог због чега је представа Силаска у Ад у параклису цркве Христа Хоре заменила Свеопшти васкрс који не прави (нежно) разлику између уздигнутих тела праведника и грешника.

⁴⁰¹ E. Bakalova et al., *The Ossuary*, 63.

⁴⁰² E. Velkovska, *Funeral Rites*, 37-38; S. D. Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 217; A. Cutler, Παρ οίκος Ἰσραηλ: Ezekiel and the Politics of Resurrection in Tenth-Century Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), 57.

⁴⁰³ A. F. Harris, *Narrative*, *Studies in Iconography* 33 (2012), 47-60.

⁴⁰⁴ B. A. Cutler, Παρ οίκος Ἰσραηλ, 57-58;

За тренутну дискусију важно је опазити да сцена западног зида бачковске крипте носи прилично директно и јасно композиционо решење: фигура пророка, истакнута својом величином, прилази групи васкрслих мушкараца носећи свитак у рукама, док се у позадини виде два каменита брда (сл. 5.16). Чини се да је једноставност „визуелне нарације“ била намерна како би се акцентовали сви аспекти слике као подједнако важни, „не ометајући“ посматрачеву пажњу „непотребним ситницама“.⁴⁰⁵ Један од нагласака свакако јесу васкрсли мртви изведени црвеним тоновима испред, необично, такође црвене планине, готово стапајући се са њом. Пошто је циљ заправо био приказати тачан моменат повратка пути, под ногама „васкрсавајућих“ фигура још увек се виде кости и лобање заједно са обрису тела која поново задобијају месо и кожу. Сличну ситуацију проналазимо и на целостраничној минијатури познатог рукописа из IX века који се данас чува у Националној библиотеци у Паризу, Parisinus graecus 510 (fol. 438v), где су мртви у оквиру исте теме, али прилично различито композиционо изведене, такође представљени као транспарентни духови (сл. 5.18).⁴⁰⁶ Ипак, остаје питање због чега је планина у Бачкову морала да буде баш црвена? Можда би одговор на тај проблем могло да пружи поређење са сличним „пејзажним“ детаљима живописа горње капеле који потиче из истог периода.

Нема сумње да иза програма фунерарне капеле бачковске костурнице стоји дубока промишљеност као и у случају крипте испод. Довољно је само погледати распоред фресака горњег нартекса како би се то приметило.⁴⁰⁷ Дobar пример је представа Мандилиона који, позициониран на западном зиду, уместо да гледа на Керамион, истичући тако чин чудесног пресликавања Христовог лика у Едеси,⁴⁰⁸ сучељена је фресци чија тема упућује на легенду чудотворне појаве слике Христа у манастиру Латомосу.⁴⁰⁹ Будући да предање такозваног Чуда у Латомосу говори о мозаику Богородице који се једном приликом преобразио у представу Христа у

⁴⁰⁵ Сасвим различиту ситуацију затичемо на минијатури у рукопису Parisinus graecus 510, fol. 438v.

⁴⁰⁶ L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, 287.

⁴⁰⁷ За иконографску анализу живописа горње капеле и њеног нартекса в. Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, 65-83.

⁴⁰⁸ О овоме в. А. Lidov, *Holy Face, Holy Script, Holy Gate. Revealing the Edessa paradigm in Christian imagery*, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A. C. Mazetti, C. D. Bozzo, G. Wolf, Venezia 2007, 145-162.

⁴⁰⁹ Е. Bakalova et al., *The Ossuary*, 83.

слави,⁴¹⁰ није случајно што се управо под фреском Спаситеља у мандорли нашла допојасна фигура његове мајке у лунети над улазом (сл. 5.19). Позиционирани тако да гледају на Мандилион изведен на супротној страни, реликвију која поседује моћ да преслика Христов лик, ове три слике, међусобно просторно повезане, рекреирале су легендарни догађај из древне прошлости. С друге стране, Христос у слави је уједно и визија Великог Судије, те тако у бачковској костурници по трећи пут проналазимо тему суђења. Међутим, иако је реч о визији, што потврђују фигуре пророка Језекиља и Авакума у подножју фреске,⁴¹¹ овакав распоред живописа имао је за циљ да истакне реално присуство Христа Судије, али на то ћемо се вратити касније. За сада је довољно приметити да Језекиљ, за разлику од Авакума, стоји уз црвени брежуљак.

Такође две додатне сцене са црвеним деловима пејзажа проналазимо и у унутрашњости наоса капеле: фреска Крштења Христовог приказује Јована Крститеља насликаног на црвеном тлу, супротно анђелима са друге стране Јордана (сл. 5.20), док у представи Преображења Христовог, упркос приличном општећењу, и даље можемо видети да се црвено брдо под ногама пророка Исаије разликује у боји од оног под Мојсијем (сл. 5.21). Јасно је, дакле, да неубичајеност изведбе планине Васкрса сувих костију из крипте заправо није нарочито изузетна у контексту костурнице Бачкова. Ипак, ако ове колористичке особености посматрамо као делове „сценографије“ који доприносе суштанственијем познавању улога ликова, појављују се нове могућности. Лиз Џејмс је расправљала о неопходној улози колорита за остваривање мимезиса византијских слика, примећујући да су боје перципиране као „видљива манифестација светлости“.⁴¹² Штавише, оне су носиле и различита симболичка значења у различитим контекстима.⁴¹³ Стога је црвена боја могла да означи и крв и живот, подједнако као и ватру и светлост.⁴¹⁴ Тако, на пример, црвена мермерна плоча под Христовим ногама фреске Причешћа апостола у бачковској костурници готово извесно указује на евхаристију. Са друге стране, црвено тло на којем стоји

⁴¹⁰ За легенду чуда в. L. Nasrallah, *Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaics of Moni Latomou*, in: *From Roman to early Christian Thessalonikē: studies in religion and archaeology*, L. Nasrallah, C. Bakirtzis, S. J. Friesen eds., Cambridge, Mass. 2010, 366-373.

⁴¹¹ E. Bakalova et al., *The Ossuary*, 81-82.

⁴¹² L. James, *Color and Meaning in Byzantium*, *Journal of Early Christian Studies* 11/2 (2003), 223-233.

⁴¹³ Eadem, *Colour and the Byzantine rainbow*, *Byzantine and Modern Greek Studies* 15 (1991), 83, 85.

⁴¹⁴ *Ibid.*, 81, 84.

последњи старозаветни пророк Јован Претеча врло вероватно наговештава његову насилну смрт, те тако и идентитет прото-мартира; у случају пророка Илије иста боја била би пак повезана, највероватније, са ватреном симболиком.⁴¹⁵

Гледано из овог угла, заводљиво је помислити како је црвенило на сцени Васкрса сувих костију искоришћено како би се дочарао одређени стих Језекиљеве визије (Јез. 37:8): „И погледах, и гле, по њима изидоше жиле и месо, и озго се кожа навуче (...)“. Баш као што су кости под ногама зједно са транспарентношћу фигура сугерисале да је реч о замрзнутом тренутку процеса задевања у тело, црвена боја могла је да пружи свој допринос наговештајем крви, вена, коже и живота. Међутим, да ли је улога планине била искључиво да обезбеди одговарајућу боју прозрочним телима? Овде је од подједнаке користи размишљање о „иконографији облика“ будући да црвена планина, како се чини, својим ширењем од врха ка дну подражава изглед огњене реке Страшног суда (сл. 5.16). Да ли можемо да кажемо да је (и) та намера условила њено уобличење? Ако се вратимо просторном распореду живописа крипте и покушамо да сагледамо Васкрс сувих костију као део јединствене композиције укупног програма, приметимо да васкрсли мртви суштински задобијају улогу оних који након свог утеловљења полазе да чују пресуду Христа Судије – тачније Христа насликаног у оквиру Деизиса на наспрамном зиду апсиде. Заправо, укључивање пламеног тока подцртало би идеју Страшног суда целокупног програма крипте наговештајем устаљене иконографије, сугеришући уједно и напуштање (опасне) близине огњене реке кретањем према истоку.⁴¹⁶

Истину говорећи, све у крипти бачковске костурнице упућује на снажан перформативни потенцијал простора. Когнитивне студије показале су да је чин посматрања потпуно утеловљен доживљај у којем „мозак и тело функционишу заједно како би обликовали оно што *мислимо* да видимо“.⁴¹⁷ Монаси који су

⁴¹⁵ Довољно је присетити се огњених коња и кочије (2. Цар. 2:11) или епизоде са свештеницима Ваала (1. Цар. 18:38-39) и уочити асоцијације на ватрену симболику.

⁴¹⁶ О упозоравајућем карактеру „огњене планине“ сагледаног унутар историјског контекста времена настанка живописа костурнице у Бачкову в. стр. 107 ове докторске тезе.

⁴¹⁷ P. Sheingorn, Making the Cognitive Turn in Art History. Поред текста Памеле Шеингорн, за „когнитивни обрт“ у историји уметности упутно в. и D. Freedberg, Empathy, Motion and Emotion, in: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, K. Herding, A. Krause-Wahl Hrsg., Berlin 2007, 17-51; idem, V. Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, *Trends in Cognitive Science* 11/5 (2007), 197-203; E. Gertsman, Image and Performance; H. Roodenburg, The Visceral Pleasures of Looking.

изводили комеморативне службе стајали би изнад отворених шупљина у поду испуњених посмртним остацима преминуле братије. Штавише, заузимајући усправни молитвени став непосредно испред хрпе костију и лобања, опонашали би васкрсење насликаних фигура на западном зиду. Енактивистички приступ сугерише како „перцептивни доживљај зависи од сензомоторног знања стеченог кроз физички спроведену радњу“.⁴¹⁸ Једноставније речено, ослањајући се на наше искуство стечено интеракцијом са окружењем кроз физичке радње – попут кретања у простору које нам пружа многоструке тачке гледишта – у могућности смо да, на пример, опазимо преклапање објеката на сликама као просторну релацију где један предмет, заправо, стоји испред другог. У случају минијатуре горепоменутог рукописа Paris. gr. 510, раскошни насликани рам креира ефекат „гледања кроз“, односно чини се да је оквир постављен испред сцене (сл. 5.18). Таква визуелна изведба недвосмислено одваја посматрачев простор од простора приказане визије, последично укидајући сваки утисак могућност узимања активног учешћа у насликаном догађају. На извештан начин библијска епизода постаје „визија визије“ за посматрача, стварајући од њега пасивног очевица. Међутим, као што извори потврђују, у свету византијске имагинације, визије нису схватане као делић области у којој човек не може активно да суделује.⁴¹⁹ Композициона „прочишћеност“ фреске бачковске крипте истиче фигуре постављене испред једноставно решене позадине, допуштајући тиме њихов излазак из равни слике, али уједно и свесно подцртавајући сличност са простором наоса и дешавањима која су се ту одвијала – реалним нагомиланим костима и лобањама, као и мушкарцима (монасима) окупљеним испред (изнад) њих. Стога, може се основано претпоставити да је слика западног зида замишљена као просторни продужетак крипте, додајући још једну хрпу посмртних остатака оним постојећим. Супротну посматрачу минијатуре из рукописа Paris. gr. 510, бачковски монаси активно су суделовали у визији. Намерним поништавањем граница између слике и простора изван ње, додатно појачаним изведбом обреда, читав наос крипте преображен је у „долину сувих костију“, место васкрсења Изабраног народа. Поврх тога, у овом контексту вредна пажње је и чињеница да на фресци западног зида не проналазимо грађевину која представља Нови

⁴¹⁸ P. Sheingorn, Making the Cognitive Turn.

⁴¹⁹ О томе управо сведоче помињане приче о путовањима на онај свет.

Јерусалим, а коју поседују две старије изведбе Визије пророка Језекиља.⁴²⁰ То само додатно потврђује да је бачковска костурница сама понела њено значење места обитавња блажених и сваки архитектонски приказ био би „визуелни плеоназам“.

Такође, не треба заобићи ни нагост фигура на фресци. Сачувани извори са детаљним упутствима припреме тела монаха за сахрану јасно стављају до знања да се његова голоотиња морала избећи, чак и при овом чину.⁴²¹ Притом, мртви у процесу задевања месом и кожом, иако транспарентни, засигурно нису посматрани као душе, већ као делимично оформљена тела појединаца: унутар византијске визуелне културе слика душе никада није поседовала јасно дефинисане полне карактеристике за разлику од васкрслог тела, чији је пол често наговештаван родним обележјима – међу фигурама у Бачкову нека лица поседују браду. Ослањајући се на когнитивне студије, Дејвид Дефрис је расправљао како су у раносредњовековним описима чуда физички детаљи намерно преувеличавани како би изазвали сензорни одговор код публике (читаоца или слушаоца).⁴²² Да ли можемо приступити визуализацији телесне нагости у манастирском контексту као врсти „пренаглашавања“ које би исто тако проузроковало жељени сензорни утисак? Ако узмемо у обзир да је нагост „прогнана“ из монашке (јавне) сфере, готово је извесно како је њена визуализација представљала окидач снажне реакције, било позитивне или негативне. Пошто су монаси у крипти заузимали став насликаних „васкрсавајућих“ мушкараца на фресци, рекреирајући слику као одраз у огледалу, приказана нагост поседовала би довољну моћ да им усмери свест на стање сопствене утеловљености која би, придружена другим чулним сензацијама самог обреда, била поистовећена са тренутком преузимања васкрсле пути.⁴²³ Лелујава светлост свећа,⁴²⁴ мирис тамјана са облаком дима из

⁴²⁰ Једна је поменута минијатура из рукописа *Paris. gr. 510* (fol. 438v) илуминирана у IX веку, док је друга представа на слоновачи из X века која се данас чува у Британском музеју. О приказу грађевине као симболичној слици Небеског Јерусалима на њима в. у: А. Cutler, Παρ οίκου Ἱερουσαλῆμ, 49, 52, 56-57.

⁴²¹ E. Velkovska, *Funeral Rites*, 38.

⁴²² D. Defries, *Wonder, Mirror Neurons and Embodied Cognition in the Early Medieval Experience of Miracles*, in: *Shaping Authority: How Did a Person Become an Authority in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance?*, S. Boodts, J. Leemans, B. Meijns eds., Turnhout 2016, 241.

⁴²³ О важност чула у обликовању перцепције у: B. Caseau, *The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation*, in: *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, R. Newhauser ed., Oxford 2014, 89-110.

⁴²⁴ Cf. D. Kotoula, “With respect to the lavishness of the illumination”, 191-192.

кадионице,⁴²⁵ појање молитава које се одбијало о ликове светитеља укључених у обред,⁴²⁶ а притом сви здружени у мрачној просторији пред монументалном фигуром Христа Судије,⁴²⁷ засигурно су активирали чула као оруђа спознаје неземаљског искуства, стварајући идеалну потпору појачаном осећају утеловљеног присуства побуђеног ликовним програмом.

Није сачуван ни један податак о тачним данима извођења комеморативних служби у крипти. Како је костурница сазидана у периоду након писања бачковског типика, овај извор не пружа одговор. Међутим, у њему се помиње постојање параклиса Светог Јована Претече, највероватније саграђеног уз сам католикон, који је служио као капела у којој су вршене молитве за мртве.⁴²⁸ Да ли би то значило да је костурница у потоњем периоду преузела његову улогу? Врло вероватно да није. Премда бачковски типик није прецизан у својим упутствима, назначавајући да се обреди практикују „према обичају“, на основу текстова типика са детаљније изложеним одредбама сазнајемо како су комеморативне службе вршене сваке недеље, и то петком. Будући да је китор без икакве сумње био сахрањен у оквиру католикона,⁴²⁹ можда баш унутар параклиса Светог Јована (наос је био ван његовог домашаја као простор доступан само онима од највишег достојанства),⁴³⁰ свакако не би постојала потреба за измештањем извођења молитава на неком другом месту, посебно када се узме у обзир да је Григорије Пакуриан са члановима породице имао првенство у монашком сећању.⁴³¹ Ипак, једна прилика издваја се као нарочито погодна за обред у бачковској крипти –

⁴²⁵ Cf. B. Caseau, *The Senses in Religion*, 93.

⁴²⁶ Cf. S. E. J. Gerstel, *Monastic Soundspaces in Late Byzantium*.

⁴²⁷ Cf. A. F. Harris, *Narrative*, 51.

⁴²⁸ B. Pakourianos: *Typikon of Gregory Pakourianos for the Monastery of the Mother of God Petritzonitissa in Bačkovo*, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 548.

⁴²⁹ Киторском делатношћу појединац је стицао право сахране (негде) унутар манастирског католикона, баш као и чланови његове породице.

⁴³⁰ Само су владарски и епископски гробови могли да заузму место у западном делу наоса. С друге стране, део непосредно испред олтарског простора био је резервисан искључиво за излагање светитељских моштију, док је простор под куполом био забрањен за сахрањивање. Cf. S. Ćurčić, *Medieval Royal Tombs in the Balkans*, посебно 183.

⁴³¹ Киторском делатношћу појединац је такође стицао право на вечну меморију, тј. молитву, за чије очување је била задужене монашка заједница. Оглушивање о ту обавезу доводило је добробит самог манастира у питање, в. J. Đorđević, *Praying for a Franciscan*.

служба на Зимске задушнице уочи Месопусне недеље.⁴³² Разлог који стоји иза ове претпоставке јесте чињеница да је Месопусна недеља празник посвећен Страшном суду, због чега је познат још и као Недеља Страшног суда,⁴³³ а претходио му је дан колективног залагања за спасење читаве заједнице мртвих.⁴³⁴ Анализирајући одредбе за комеморативне службе евергетидског типика, Сара Брукс је уочила да су након вечерња на Зимске задушнице монаси силазили у крипту под црквом где би се пред гробовима произносиле молитве за мртве.⁴³⁵ Готово извесно, исти „сценарио“ можемо везати и за бачковску костурницу, не само зато што је и овде реч о особеној „крипти“, већ због нескривеног потенцијала њеног ликовног програма да на најдиректнији начин уведе житеље манастира у недељни празник – проживљавање Страшног суда са освртом на сопствено васкрсење.

5.3 Након изласка

Устројство читаве костурнице снажно је утемељено на веровањима која смо већ разматрали.⁴³⁶ Свакако није пука случајност што се тема суђења понавља чак три пута. Приликом сахране, тело је пре укопа уношено у капелу и тиме долазило у контакт са сценом Чуда у Латомосу, односно визијом Великог Судије. Појачан утисак Христовог реалног присуства, остварен распоредом фресака Мандилиона и Богородице у лунети, имао је за циљ рекреирање суђења појединцу одмах након смрти, какво затичемо у тексту *Канона на исход душе* или веровањима у вези са митарствима. По „изрицању пресуде“ покојнику, тело је завршавало под земљом „осуђено“ на распадање, док би души, последично, следовао паралелни боравак у Аду. Пошто би истекао период „прочишћења“ од неколико година и кожа, месо и прљаве течности потпуно напустиле кости, посмртни остаци су ископавани и ношени у крипту, исказујући тиме поново подударан догађај избављења душе из адских чељусту: покојник је, подједнако као и живи посматрачи, „доживљавао“

⁴³² За комеморативне службе у Византији в. S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 189-241, посебно 238-241; V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 93-106.

⁴³³ N. P. Ševčenko, *Images of the Second Coming*, н. 17.

⁴³⁴ B. S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 238-241.

⁴³⁵ *Ibid.*, 238-239.

⁴³⁶ В. треће поглавље ове докторске тезе.

сопствени улазак у Еденски врт, где би га чекао утешитељски програм „долине васкрса сувих костију“.

Међутим, за разлику од параклиса цркве Христа Хоре где је посматрач посредно долазио до соматског доживљаја сопственог васкрсења, у бачковској костурници монаси су директно упуштани у „виртуелни“ процес оваплоћења свог тела. Чини се да постоји посебан разлог због чега живи нису понели споредн(и)ју улогу у односу на мртве у фунерарном програму крипте.

На основу стилске анализе првобитног сликарства костурнице, оно је датовано у другу половину XII века,⁴³⁷ доба када је богумилска јерес и даље задавала муке старатељима Византијског царства и његове цркве.⁴³⁸ Премда је цар Алексије I био решен да је сасвим искорени, до времена Манојла I Комнина (1143-1180) развио се нови вид богумилства посвећен проповедању потпуног дуализма. Штавише, његово формирање везује се за област Филипопоља (древног Пловдива), места у чијој близини је изграђен манастир Бачково, и у изворима је остао познат као „драговичка црква“ (*Ecclesia Dugunthiae*).⁴³⁹ Тај драговички ред (*Ordo de Dugrutia*), усвојивши устаљену организацију црквене хијерархије са епископима на челу, имао је високе претензије: не само да је успешно ширио своја учења и у самом Цариграду већ је слао и мисионаре директно из престонице на територије западне Европе.⁴⁴⁰ Стога, није зачуђујуће да је страх од богумилства опстао дуго након што је Алексије I спалио једног њиховог нарочито важног предводника. О томе недвосмислено сведоче случајеви политичких обрачуна путем (лажних) оптужби за припадност овој јереси током првих година владавине Манојла Комнина.⁴⁴¹ Будући да је једна од битних црта богумилске доктрине била оштро одбацивање тела и његовог васкрсења, супротстављајући се тиме најдиректније званичној црквеној догми,⁴⁴² интересовање византијских мислилаца и теолога XII века о питањима односа душе и тела и природе створене материје уопште, као што је то случај са текстовима Михаила Глике, могли бисмо да

⁴³⁷ E. Bakalova et al., *The Ossuary*, 104-116, 123.

⁴³⁸ Y. Stoyanov, *The Hidden Tradition in Europe*, London 1994, 146-150.

⁴³⁹ B. Hamilton, Historical introduction, in: *Hugh Eteriano: Contra Patarenos*, J. Hamilton ed. and trans., Leiden 2004, 1-102.

⁴⁴⁰ Ibid., 59-60, 78-79, 99.

⁴⁴¹ Ibid., 46-47; M. Angold, *Church and Society in Byzantium*, 490-491.

⁴⁴² B. D. Obolensky, *The Bogomils: A Study in Balkan Neo-Manichaeism*, Cambridge 2004, 134, н. 3, 181-182, 228.

анализирамо и у контексту борбе против наведене јереси.⁴⁴³ Мада, истини за вољу, било би упутније посматрати проблем богумилских веровања као део шире духовне атмосфере који је имао пре посредни него непосредни утицај на теолошке распре цариградских учењака.⁴⁴⁴

Посебно је занимљиво увидети да се међу предузетим подухватима против ове манихејске струје издваја прогон ватром. У једном тренутку чак и Свети синод у Цариграду, под вођством патријарха Михаила II са Оксије (1143-1146), доноси званичну одлуку да ће казна спаљивања следовати припадницима наведеног дуалистичког учења, упркос томе што су тако тешке пресуде заправо потпадале домену државног права.⁴⁴⁵ Ипак, две епизоде из *Алексијаде* најелоквентније доприносе тренутној расправи јер обезбеђују увид у „византијско имагинарно“: описујући суђења Василију, богумилском вођи, и његовим следбеницима, текст рекреира догађаје као вербалну композицију Страшног суда са Алексијем Комнином наместо Христа Судије, док огњену реку и утопљене грешнике замењују ломаче и јеретици.⁴⁴⁶ Према казивању прве приче сви осумњичени за богумилство изведени су пред две ломаче како би одабарали ону на којој ће бити спаљени. Разлика је била само у томе што је поред једне стајао крст. Они који су одабрали да горе покрај крста, ослобођени су, доказујући својим избором приврженост истинској вери, док су припадници друге групе враћени у тамницу као „самопрокламовани“ јеретици. Међутим, још индикативнији је тренутак друге епизоде када Василије, приступајући својој пропасти, бива отргнут ватреним пламеновима пре него што је и стигао до ломаче – као да је ватра чудесно оживела у жељи да што пре прогута свој плен (сетимо се минијатуре из псалтира Дионисијата која приказује језичке вечног огња како хрле према портрету поручиоца рукописа).⁴⁴⁷ Исто тако, састављајући житије свог оца Симеона Немање, Стефан Првовенчани је такође споменуо спаљивање као пригодан начин обрачуна са богумилима.⁴⁴⁸ Без обзира на то да ли су се прогони ватром заиста и спроводили у реалности, дељена имагинација је оно што је важно

⁴⁴³ В. Р. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge 1993, 372.

⁴⁴⁴ Cf. шесто поглавље ове докторске тезе.

⁴⁴⁵ В. Hamilton, Historical introduction, 47.

⁴⁴⁶ В. N. P. Ševčenko, *Images of the Second Coming*, 266.

⁴⁴⁷ Anna Comnena, *The Alexiad*, E. R. A. Sewter trans., London 1969, 496-504.

⁴⁴⁸ Стефан Првовенчани, Живот светог Симеона, у: *Сабрани списи*, Љ. Јухас-Георгиевска прир., Београд 1988, 71.

у овим изворима – очито је до (или током) XII века завладало мишљење како манихејским јеретцима најбоље „пристаје“ ватра као адекватна казна. Можда се предавање човека пламеновима, чија је последица потпуно уништење тела, чинило одговарајућим за оне који одбијају прихватње васкрсења пути на крају времена. Распрвљајући о пракси спаљивања јеретика на Западу, Роналд Финукејн је предочио како је „уништење тела било симбол уништења душе и шансе за васкрсење.“⁴⁴⁹ Такође је додао: „Несумњиво је тачно да су средњовековни теолози лако објашњавали како је Богу могуће да поново окупи распаднута тела, припремајући их за Судњи дан. Али обични смртници нису теолози. Чак и међу теолозима и апологетама постоји довољно расправе на ово тему што сугерише како нису сви средњовековни хришћани пронашли спокој у таквим објашњењима.“⁴⁵⁰ Штавише, да је спаљивање тела истински представљало снажну менталну слику испуњену дубљим значењима и импликацијама сведочи и *Contra Patarenos*, дело Ига Етериана, саветника Манојла I за питања латинске цркве:

„Јасно је, дакле, да су они [богумили] лажни апостоли, јеретици, антихристи, изопштеници одељени и одвојени од свете цркве, и ништа не преостаје до ли да најузвишенији цар хришћана Манојло побожно дела, наређујући њихову предају огњу, заједно са свим следбеницима, како би већ овде почели да горе они који ће горети до века у пламеновима пакла.“⁴⁵¹

Гледано из угла визуелних извора, новија истраживања потврдила су важност визуелне културе у борби против ове манихејске јереси: узимајући у обзир оригинални контекст и историјске околности, као и чињеницу да ја догма о оваплоћењу понајвише оспоравана, Бисера Пенчева расправљала је о програмској употреби лика Богородице Влахернитисе у истицању инкарнације Логоса,⁴⁵² док је Јелена Ердџан показала како је идентитет храма Богородице Евергетиде у Студеници оригинално био дефинисан као симбол победе „праве вере“ над претњом богумила путем непрестане перформативне изведбе Христовог

⁴⁴⁹ R. C. Finucane, *Sacred Corpse, Profane Carrion*, 58.

⁴⁵⁰ *Loc. cit.*

⁴⁵¹ *Hugh Eteriano: Contra Patarenos*, J. Hamilton ed. and trans., Leiden 2004, 182.

⁴⁵² B. V. Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin*, посебно 51.

утеловљења садејством ефеката, симболике и природе белог мермера на фасади цркве.⁴⁵³ Како је бачковска костурница била у непосредној близини деловања драговичког реда, са чијим успоном се оквирно поклапа њено осликавање, тешко да би се учинила изненађујућом помисао да и њен програм одражава оновремена религиозна превирања. Штавише, „проблематична“ црвена планина фреске Васкрса сувих костију, посебно када се упореди са текстом *Алексијаде*, умногome одаје утисак визуелне паралеле описима великих ломача. Са друге стране, ако се окренемо транспарентним фигурама које стоје испред ње и покушамо да пронађемо њима сличне ликовне изведбе, уочићемо постојање извесних примера представа огњене реке где је утопљеност грешника у ватрени ток дочарана такође сликањем њихових тела нијансама црвене боје.⁴⁵⁴ Стога, гледано из чисто визуелног угла, без осврта на наратив приче Језекиљеве визије, „пламена планина“ делује као да „граби“ тела пред собом – баш као што је то учинила ватра ломаче намњена Василију, духовном вођи богумила. Свакако, пошто је реч о васкрсењу припадника Изабраног народа, њихова судбина не може бити подударна оној манихејских јеретика. Ипак, с обзиром на то како је реч о монаху „утеловљеног *контемплативног* ума“, да парафразирамо позицију когнитивних студија о посматрачу „утеловљеног ума“,⁴⁵⁵ није немогуће замислити како би наведена фреска, која је и иначе обликована као окидач соматског доживљаја, макар на тренутак, у мрежи асоцијација, произвела (менталну) представу тела која горе, тј. мотив који оновремена имагинација везује за обрачун са богумилима. На тај начин, наговештај упозорења против дуалистичког учења био би испреплетен са сликом васкрсења, најављујући не само да ће и проклети повратити изгубљену пут и тиме трпети вечну соматску агонију већ и да је неугасиви пламен посебно намењен онима који поричу васкрсење тела на крају времена.

Заиста веома је примамљиво сагледати могућност генералног планирања програма бачковске крипте, са његовим пажљивим „режирањем“ телесног искуства монаха, у контексту анти-богумилских претензија. Тако би стављање нагласка на костурницу као обитавалиште блажених који чекају своје васкрсења снажно подривало претећа учења „драговичке цркве“. Чак је и брижљиво

⁴⁵³ J. Erdeljan, *Studenica. An identity in marble*, посебно 98.

⁴⁵⁴ Одличан пример представља представа огњене реке у параклису цркве Христа Хоре.

⁴⁵⁵ B. P. Sheingorn, *Making the Cognitive Turn*.

постављање орнамената и флоралних мотива и у унутрашњости и на спољашњости овог комплекса пројављивало његов идентитет као места препорода, раста и цветања. Стога, по изласку из костурнице након обављене службе, својим учешћем у пророчкој визији монаси манастира Бачково постајали су „нови Језекиљи“⁴⁵⁶ спремни да посведоче будуће васкрсење тела у времену када је ова хришћанска догма доведена у питање.

⁴⁵⁶ Штавише, уопште не би било неуобичајено за монаха да се поистовети са пророком Језекиљом будући да су старозаветни пророци сматрани идеалним монашким моделима за уподобљавање; в. D. Krueger, *The Old Testament and Monasticism*, in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson eds., Washington, D.C. 2010, 199-221.



Сл. 5.1 Савијање небеског
свода смештено унутар
прозорских отвора цркве
у Ахтали
(фото.: Алан Марч)



Сл. 5.2 Фреска Успења
Богородице на западном
зиду наоса цркве
Богородице Љевишке
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.3а Страшни суд. Јужни параклис цркве Христа Хоре
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



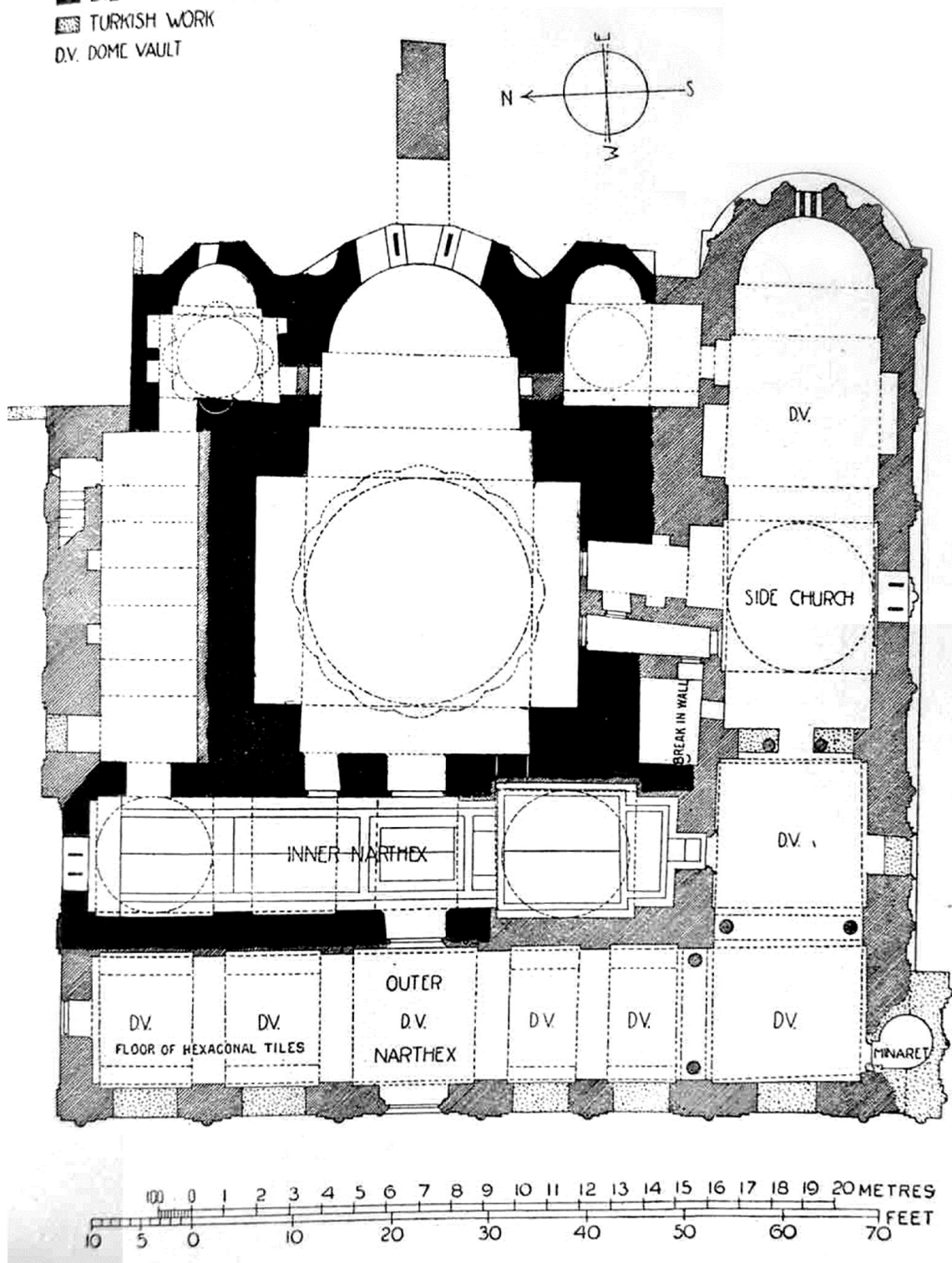
Сл.5.3б Силазак у Ад. Фреска из јужног параклиса цркве Христа Хоре
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 5.4 Источни свод јужног параклиса цркве Христа Хоре (преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

S. SAVIOUR IN THE CHORA.

- ORIGINAL CHURCH
- BYZANTINE ADDITIONS
- TURKISH WORK
- D.V. DOME VAULT



Сл. 5.5 План основе цркве Христа Хоре
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 5.6а Кости положене у најисточнијем делу крипте бачковске костурнице (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.6б Отвори у поду крипте бачковске костурнице покривени дрвеним вратима и намењени полагању костију монаха (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.7 Деталъ васкрсења мртвих из припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.8 Деталъ васкрсења мртвих из припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.9 Свод припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.10 Источни зид припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.11 Синајска икона са композицијом Страшног суда (преузето са сајта: <http://vrc.princeton.edu/sinai/>)



Сл. 5.12 Јужни зид спољашње припрате милешевског католикона (преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)





Сл. 5.13 Поглед на програм живописа североисточног дела припрате бачковске крипте
(преузето са сајта: <https://devilsprayer.com/>)



Сл 5.14 Северни зид припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.15 Поглед на североисточни део зида спољашње припрате милешевског католикона
(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)



Сл. 5.16 Васкрс сувих костију. Западни зид наоса крипте бачковске костурнице (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.17 Деизис. Апсида крипте бачковске костурнице (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.18 Васкрс сувих костију. Parisinus graecus 510, fol. 438v
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 5.19 Источни зид улаза у наос горње капеле бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.20 Крштење Христово. Фреска из наоса капеле бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 5.21 Западни зид наоса горње капеле бачковске костурнице са видљивим фрагментом остатка сцене Преображења у горњем делу.
(фото.: Милоје Ђорђевић)

6. СЛИКА ИДЕАЛНОГ ВАСКРСЛОГ ТЕЛА

Од Првог васељенског сабора у IV веку па све до краја историје Византијског царства, промишљање Христове две природе није заобилазило пера теолога. Истину говорећи, стално су изналажена нова питања, често условљена променом угла посматрања. Тако је, рецимо, проблем разумевање оваплоћења Логоса, само по себи криптична поставка пуна креативног потенцијала,⁴⁵⁷ изнова и изнова ступао на позорницу. Каткад је догма инкарнације стајала као извориште нових полемика, или макар била њихов битан део, а каткад је коришћена у служби аргумента побијања супарничког мишљења.⁴⁵⁸ Расправе попут оне с краја XII века о потенцијалној пропадљивости евхаристијских дарова, када је Михаило Глика изнашао да се Спаситељево оваплоћено тело тек у тренутку његовог прихватања причешћем преображава из још увек трулежног у васкрсло,⁴⁵⁹ могу се учинити ситничавим, по духу сличним схоластичком премишљањем о томе да ли ће људи трептати у рају или полемици шта ће се догодити са свим ноктима посеченим за живота приликом повратка пути на крају времена. Ипак, Керолајн Бајнам је уверљиво показала да је потрага схоластичара за одговорима на оваква, наизглед, апсурдна питања била подстакнута суштанственијим потребама укореењеним у страху од губитка идентитета након смрти.⁴⁶⁰ Идући сличним стазом, да ли бисмо могли да настојања за дубљим разумевањем Христове људске природе на Истоку повежемо са стремљењима човека ка самоспознаји заснованој на обожењу личности? Поглавље које следи усредсређено је на приспитивање ове могућности и њених евентуалних последица по перцепцију и визуелизацију васкрслог тела у Византији. На крају крајева, још од ранохришћанских времена

⁴⁵⁷ Креативност је почивала на тумачењу првог стиха јеванђеља по Јовану (1:1) и разумевању перформативног аспекта утканог у само значење грчке речи *λόγος*, недовољно добро преведене ни као, рецимо, „изговорена реч“ нити „глас испуњен смислом“. Схватање оваплоћења Логоса богатило је искуство како изговарања речи молитве, читања наглас библијског текста и појања стихова псалама тако и ликовног извођења Христовог лика. Cf., на пример, R. Betancourt, *Faltering images: failure and error in Byzantine manuscript illumination*, *Word & Image* 32/1 (2016), 2 и passim; M. Camille, *Sounds of the Flesh / Images of the Word*, *Public Access* 4/5 (1990), 161-169.

⁴⁵⁸ Сва кључна теолошка питања, почев од разумевање Свете Тројице и поимања Христове мајке као „Богородице“, па до дефинисања суштине икона и природе евхаристијских дарова, укључивала су и проблематизацију догме оваплоћења Логоса.

⁴⁵⁹ О наведеној теолошкој расправи в. M. Angold, *Church and Society in Byzantium*, 128-131; X. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελιοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, *Θεσσαλονίκη* 2008, 25-29.

⁴⁶⁰ C. W. Bynum, *Material Continuity, Personal Survival*.

нераскидиво јединство божанске и човечанске природе Христа виђено је у метафоричном смислу као аналогно психосоматском јединству сваког појединца.⁴⁶¹

6.1 Могућа христообразност

Контемплацију оваплоћеног Логоса, али и проблематизацију његових природа, директно су омогућавале слике. Приметићемо да су цркве до XIV века, посебно оне сложенијих програма, биле преплављене представама Христа, а могли бисмо рећи и самосталног Христовог лика на неочекиваним местима. Савршен пример пружа дечански католикон. Пре уласка у наос, улаз постављен на источном зиду нартекса дефинишу ни мање ни више него три фигуре оваплоћеног Логоса које посматрач одједном сагледава: представа Емануила у лунети, монументална фреска допојасног Спаситеља над лунетом и цела фигура Христа која у пару са Богородицом Заступницом флакира портал (сл. 6.1). По преласку прага погледу не може да промакне претећа фигура Страшног Судије са мачем у рукама насликана на ступцу. Затим, оку је такође незаобилазна стојећа фигура на источном зиду наоса (сл. 6.2), неколико метара висока, која просторно одговара Лози Јесејевој разгранатој дуж вертикале на западном зиду од зоне сокла до свода (сл. 6.3).⁴⁶² Најзад, не треба изоставити ни четири различита Христова изображења постављена у појасевима један изнад другог над излазом из наоса (сл. 6.4): међу њима најниже позициониран је приказ Богородичиног сина у сцени Успења у оквиру лунете, док остала три чине део композиције Страшног суда, од којих је средишњи у виду крста у мандорли окруженог осталим оруђима страдања као симболична слика реално присутног, а визуелно одсутног тријумфујућег страдалног тела Спаситеља. Расправљајући о променама које су уследиле у сакралном сликарству након иконоклазма, Хенри Мегвајер је уочио једну битну новину – одбијање приказивања исте *иконе* у оквиру једног сакралног простора.

⁴⁶¹ N. Constat, "To Sleep, Perchance to Dream", 103.

⁴⁶² Лоза Јесејева је ликовна тема која суштински говори о пореклу Христовог оваплоћеног тела. Постављена тако да просторно и својом величином одговара монументалној фресци Пантократора на источној страни, њихов међусобни однос остваривао је алузије на Христове две природе, нарочито ако се узме у обзир да је на отвореној књизи Сведржитеља исписан текст који упућује на Бога Оца (в. Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 419), те је тако стављен акценат на Христову божанску природу.

Док је у добу пре иконоборства сматрано да се сакрална/магијска моћ увећава понављањем истог светог лика (баш као и симбола), у периоду потом је таква пракса демистификована.⁴⁶³ Међутим, ново становиште о излишности, па и неподобности, сликања заправо једне личности више пута није престало, већ је подсакло представљање њених различитих (иконичних) аспеката, нарочито у случају Христа и Богородице. Тако у каснијим раздобљима византијске визуелне културе на истом месту срећемо Страшног Судију, Милосрдног Судију, Оваплоћеног Логоса, Сведржитеља, својевољно жртвованог Искупитеља, вољеног Сина, оданог Сина,⁴⁶⁴ нерукотворене Христове образе итд. Ипак, истинска новина сликарства последњих векова (макар од XII, а можда и мало раније) јесте усађивање Христовог лика у лица других особа из свете историје.⁴⁶⁵ На првом месту ту су свети ратници попут св. Никите (сл. 6.5), Јакова Персијског (сл. 6.6) и Артемија Антиохијског (сл. 6.7),⁴⁶⁶ али, у дечанском католикону, и две васкрскрсле фигуре – Четвородневног Лазара (сл. 6.8) и удовичиног сина (сл. 6.9). Да ли је ова новина била од значаја за самог посматрача?

Уколико кренемо од светих ратника, можемо уочити неколико интересантних ствари. Прво, Христос је често називан „Младожењом душа“, посебно у оквирима женске побожности.⁴⁶⁷ Поред тога, Мирто Хацаки је приметила да се у текстовима Богородичиних тужбалица увек стављао акценат на изузетну физичку лепоту њеног вољеног сина.⁴⁶⁸ Стога, војнички идеал мужевности, нарочито пропагиран од комнинског раздобља (које је и најјасније формулисало идеју о Христовим ратницима), свакако би најадекватније био исказан лицем „најлепшег међу

⁴⁶³ Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 100-106, посебно 101.

⁴⁶⁴ Идеја о „оданом сину“ најприметнија је на сценама Успења Богородичиног када је ова представа са фигуром Христа који у наручју држи мајчину душу на западном зиду просторно, па и композиционо, „упоређена“ са сликом Богородице са сином у рукама насликаним у апсиди. В. Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 60-68.

⁴⁶⁵ Из периода пре XII века, мени је познат једино случај пророка Језекиља изведеног на словачки у оквиру сцене Васкрса сувих костију да поседује лик подударан Христом. В. А. Cutler, *Παζ οίκος Ἰσραηλ*, 59. Насупрот овом усамљеном примеру из X века имамо много сачуваних приказа светитеља од XII века који су понели Христове црте лица. Занимљиво је приметити да никада није реч о представама светих испосника, упркос чињеници да је њихов аскетски начин живљења почивао на концепту подражавања Христових страдања.

⁴⁶⁶ У сликарском приручнику Дионисија из Фурне (XVIII век) заиста стоји да се и св. Никита и св. Артемије сликају са Христовим ликом. В. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источно-хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, у: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 622.

⁴⁶⁷ S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 78.

⁴⁶⁸ M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 67-73.

синовима човечијим“, ⁴⁶⁹ отеловљујући огледало војничком слоју друштва. Можемо чак отићи још и даље путем анализе извесних композиционих решења или просторних распореда унутар цркава. У дечанском нартексу проналазимо менолошку сцену Комадања св. Јакова Персијског (сл. 6.10) која би, будући да светитељ носи нескривену Христову физиономију, могла да асоцира на идејну основу представа Мелизмаса. ⁴⁷⁰ С друге стране, врло необичну ситуацију проналазимо у наосу грачаничке главне цркве. На југоисточном ступцу проналазимо фреску Богородице Заступнице окренуте према јужном зиду (сл. 6.11). Уобичајено просторно решење било би њено здруживање фигури Христа, што би у овој прилици значило да бисмо пре очекивали да Богородица буде усмерена ка североисточном ступцу као кореспондирајућем архитектонском простору са представом фронтално насликаног сина у стојећем ставу. Бранислав Тодић је наведену необичност оправдао близином фунерарне капеле на месту ђаконикона, истучући посредничку улогу Спаситељеве мајке. ⁴⁷¹ Међутим, овде такође треба приметити да просторни распоред сугерише како Богородица своју молбу, коју несумњиво узноси сину чија малена рука извире из сегмента неба, заправо упућује христоликим ратницима на суседном зиду (сл. 6.7). Премда се изнето опажање може учинити као случајно, треба имати у виду да је фреска Христа са мачем у Дечанима јединствена слика овог иконографског типа у источнохришћанском сликарству средњег века. ⁴⁷² Ипак, сама идеја о Христовој „милитантности“ није била тако јединствена: у оквирно подударном периоду (позновизантијском) сусрећемо се са неколиким представама Великог Судије праћених натписима сличног концептуалног карактера који га дефинишу као „Осветника“. ⁴⁷³ Врло је могуће да су христолики ратници у византијско сликарство уведени, између осталог, како би се индиректно заобишао, а опет

⁴⁶⁹ Ibid., 66, 71-72.

⁴⁷⁰ Представе Мелизмаса упућивале су на праксу ломљења хлеба приликом припреме евхаристијских дарова, подражавајући менталну слику комадања страдалног тела Спаситеља. За ове композиције в. X. Κωνσταντίνιδη, *Ο Μελισμός*; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, London 1999, 40-44. У Ираклионском музеју на Кипру чува се једна оштећена фреска која чак дословно приказује раскомадано тело Христа Емануила на патени: C. Walter, *The Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme?*, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, В. Кораћ ур., Београд 1988, 223 и fig 7.

⁴⁷¹ Б. Тодић, *Грачаница*, 128, 133.

⁴⁷² В. А. Semoglou, *Le Christ Vengeur. Remarques sur un sujet iconographique rare*, *Cahiers Archeologiques* 42 (1994), 159-166.

⁴⁷³ Ibid.

наговестио, крајње немилосрдни аспект Страшног Судије, једино у Дечанима дословно исказан. Стога је позиционирање Богородице Заступнице у грачаничком католикону било крајње промишљено.

Напоследку долазимо и до питања христообразности васкрслих фигура. Као што је већ било речено, брат Марије и Марте сликан је најчешће као голобрад на сценама Васкрсења Лазара. Оваква визуелна формулација дозвољавала је извесну „родну флуидност“, односно олакшавала је посматрачима оба пола самоидентификацију са јеванђељском личношћу кроз коју је исказано обећање дато човечанству.⁴⁷⁴ С друге стране, голобрадост Лазара увијеног у покров поистовећивала га је са подударним представама душе, наговештавајући опстанак психосоматске везе након смрти.⁴⁷⁵ Стога, није случајно што су у свом корену глагол којим је означаavano обмотавање тела покојника у покров и именица за томе одговарајућу тканину садржали Лазарево име – *λαζαρόω* и *λαζάρωμα*⁴⁷⁶ – потврђујући место овог светитеља у византијској имагинацији као парадигматске слике васкрсења мртвих и потребе да се преминули припадници заједнице њој саобразе. Међутим, како је реч о личности која је по годинама била Христов вршњак, није необично што на извесним примерима, мада тек у каснијем периоду (могуће од XII века), Лазара проналазимо насликаног и са брадом. У таквим случајевима, премда не увек, Христос и он често деле исте црте лица. Оваква композиција поред Дечана насликана је, рецимо, и у цркви Богородице Одигитрије у Пећи, на северном зиду наспрам гробнице архиепископа Данила II (сл. 6.12). Будући да су Проповед Јована Претече у Аду и Богородица Заступница били замишљени као призори које је упокојени архијереј требало да посматра из свог гроба,⁴⁷⁷ нема сумње да је подударну улогу имала и сцена Лазаревог васкрсења. Поистовећујући се са васкрслом фигуром, архиепископ Данило је очито имао прилику да у себи разоткрије архетипску слику човека – икону иконе Бога⁴⁷⁸ – као истинско обећање вечног живота. Са друге стране, христообразност Лазара такође прати најаву Христовог васкрсења, будући да о томе сведоче још

⁴⁷⁴ В. странице 46-47 ове докторске тезе.

⁴⁷⁵ *Loc. cit.*

⁴⁷⁶ T. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*, 176-177.

⁴⁷⁷ В. стр. 48-49 ове докторске тезе.

⁴⁷⁸ О човеку створеном према божијем лику, односно слици Бога изображеног у виду оваплоћеног Логоса, в. N. Constat, *Icons and the Imagination*, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 1/1 (1997), 115-116.

ранохришћанске проповеди,⁴⁷⁹ али понајвише обредно устројство последњих дана Великог поста (од Лазареве суботе до Васкрса). Оно што је отпочињало проживљавањем сопственог повратка у живот, саображавањем конгрегације Лазару,⁴⁸⁰ завршавало се ритуалним прочишћењем и сједињењем са Христом путем евхаристије на дан празновања његовог побеносног васкрсења којим су стеге смрти разорене. Дакле, повратак из смрти не само да је омогућен жртвом Спаситеља већ представља и коначни чин имитације Христа на стази спасења. Али због чега се слика христоликог Лазара појавила тако касно када је очито било довољно основа за њено стварање и у ранијим столећима?

6.2 Уподобљавање мртвом Христовом телу

Потрагу за одговором на претходно постављено питање упутно је започети разматрањем нових токова духовности XI и XII века. С једне стране стоје христорошке распре које су изнова и изнова покретане,⁴⁸¹ док с друге срећемо активно учешће лаика у формирању онога што бисмо могли назвати афективном побожношћу.⁴⁸² Занимљиво је уочити да у основи обе наведене појаве заправо лежи иста потреба – потреба за дефинисањем (и остваривањем) везе Бога и човека кроз могућност верниковог приступа светости и сједињења са њом као чином преображаја сопственог бића.

Велике полемике, које су неретко попримале и политичке димензије опробавања моћи и борбе за ауторитетом супротстављених страна или строгог обрачуна са неистомишљеницима,⁴⁸³ истински су вођене око питања евхаристије обојених проблематизацијом Христове жртве, која је нераскидиво везана за

⁴⁷⁹ B. S. Rodgers, Romanos Melodos on the Raising of Lazarus, *Byzantinische Zeitschrift* 107/2 (2014), 815.

⁴⁸⁰ В. странице 59-60 ове докторске тезе.

⁴⁸¹ О христорошким распрама XI и XII века в. Г. Бабић, Христорошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава: архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом, *Зборник за ликовне уметности* 2 (1966), 11-31; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 44-47; M.-H. Congourdeau, *L'Eucharistie à Byzance*, passim.

⁴⁸² В. Н. Belting, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981), 1-16, посебно 8-9.

⁴⁸³ В. М. Trizio, Trials of Philosophers and Theologians under the Komnenoi, *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*, A. Kaldellis, N. Siniossoglou eds., Cambridge 2017, passim.

његову људску природу.⁴⁸⁴ Понуђени одговори носили су непосредне последице по уверење о човековом обожењу причешћем. То се најјасније види из дебате да ли вино и хлеб само симболично представљају тело и крв Спаситеља⁴⁸⁵ и полемике да ли је извођење евхаристије пуки спомен на Христову жртву, својеврстан историјски мemento, или стварно ритуално остваривање те жртве, која се реално одиграва током литургијске службе.⁴⁸⁶ Да су наведене расправе окончане победом оних који су се залагали за симболичке позиције, обредни преображај верника причешћем био би озбиљно доведен у питање. Поред тога, чињеница да су поједини теолози или пак читаве религиозне групе догматских истомишљеника (јеретици) покушавали да јасније дефинишу, промене или оспоре официјелна полазишта, указује на општу дељену свест о моћи евхаристије која је очито знала да унесе и извесни непокој.⁴⁸⁷

Поред христолошких распри, како су историчари одавно приметили, период XI и XII века такође је обележио пораст испољавања личне побожности.⁴⁸⁸ Због тога није необично што се од овог времена чешће сусрећемо са примерима икона

⁴⁸⁴ Једна од битних последица победе над иконоклазмом у IX веку јесте поновно покретање дубоког промишљања Христове људске природе будући да је она била основно извориште изналажења оправданости приказивања оваплоћеног Логоса. Међу сликама у служби аргументације иконофила издваја се представа распетог Спаситеља на крсту, јер је својим нагласком на страдању и смрти подцртавала његову утеловљеност без које жртва не би била могућа (в. К. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, in: *The Sacred Image East and West*, R. Ousterhout, L. Brubaker eds., Chicago 1995, 45-62.) Тако је приказ Христове смрти повезан са догмом оваплоћења добио нови значај у историји хришћанства на Истоку, који никако неје губио на својој актуелности у потоњим раздобљима јер је и сам у различитом иконографском руху постајао активни учесник одређених теолошких разматрања и полемике (cf. Н. Belting, *Slika i kult*, 314-316).

⁴⁸⁵ Наведена позиција осудио је црквени синод 1082 (S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 46).

⁴⁸⁶ За ова питања, расправљана на сабору 1156/7, в. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 38-39. Такође, за тренутну дискусију од посредне важности су и питања да ли евхаристијски дарови поседују пропадљиву природу пре него што их верник прихвати у себе и да ли причешћем човек уноси цело Христово тело или само његов део (в. н. 459). Њима је проблематизовано човеково учешће у светости причешћем, чему можемо придружити и полемике о томе коме се евхаристија на литургијској служби приноси и да ли је Христос истовремено и жртва и онај који прима жртву (о овим расправама в. Г. Бабић, *Христолошке распре*, 14-17, S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 44-47).

⁴⁸⁷ Упутно cf. С. W. Вунум, *The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages*, *Irish Theological Quarterly* 78/3 (2013), 3-18. Проучавајући расправе вођене на Западу око евхаристије током XV и раног XVI века, Керолајн Бајнум је дошла управо до закључка да су две супротстављене стране делиле свест о сакралној моћи хостије што је истински и подстакло и условило различите токове полемике.

⁴⁸⁸ А. W. Carr, *Gospel Frontispieces*, 3 (са релевантном библиографијом). Такође, в. G. R. Pappulov, *The rise of devotional imagery*.

и рукописа мањих димензија, тако прилагођених приватном власништву.⁴⁸⁹ Међутим, оно што представља истинску новину јесте веће прихватање монашких модела побожности међу лаицима,⁴⁹⁰ као и нескривена интеграција потреба лаика у манастирском миљеу.⁴⁹¹ Подизање приватних манастира и обликовање живота у њима путем типика омогућавало је предузимање додатних мера предострожности за сопствено спасење и спасење ближњих. Ктитори су чак били у могућности да утичу на устројство комеморативних служби или увођење комеморативних елемената у устаљене обреде.⁴⁹² Приватне задужбине представљале су идеална места за испољавање религиозних осећања и формирање простора намењеног слободнијем, па чак и смелијем, контакту са светим. Зато не чуди што су новонастале службе страсне седмице, наглашене афективности, првобитно исковане и развијане управо у манастирима престонице XI и XII века, а не њеном катедралном храму, пружајући непосреднији контакт са Христовим (мртвим) телом.⁴⁹³

Као једна од последица нових токова духовности, које препознајемо у теолошким дебатама и испољавању личне побожности, јесте увођење иконографских тема доминантно усредсређених на страдање и смрт Спаситеља. Једна од литургијских сцена створених само за очи свештенослужитеља, а инспирисана христолошким полемикама, је Мелизмос – слика Христовог евхаристијског тела опруженог на патени или олтару.⁴⁹⁴ Њом су потврђене и истинитост жртве оваплоћеног Логоса на литургији и стварни преображај часних дарова. Насупрот томе, будући намењена колективном погледу окупљене конгрегације, имамо ликовна промишљања мотива Богородичиног жаловања која су посматрачу нудила модел штовања заснован на емоционалном уживљавању у

⁴⁸⁹ Ibid.

⁴⁹⁰ Управо у овом периоду и међу лаицима имамо појаву рукописа традиционално повезиваних са манастирском побожношћу, као што су, пре свега, *Небеска лествица* Јована Лествичника и *Књига о Јову*, али овде можемо убројати и *Роман о Варлааму и Јоасафу*, будући да је реч о пријемчивом штиву чији је главни актер принц који се одрекао света зарад Христа. Сам наратив је искован тако да се читалац/слушалац текста, између различитих епизода, заједно са индијским царевима суштински, упознаје са избором теолошких поука.

⁴⁹¹ В. н. 482.

⁴⁹² Cf. Pantokrator: Typikon of Emperor John II Komnenos; и в. Н. Belting, *An Image and Its Function*, 15.

⁴⁹³ Н. Belting, *ibid.*, 5.

⁴⁹⁴ В. н. 470.

обред и општење са Христом.⁴⁹⁵ Напоследку стижемо и до специфичне представе Мртвог Христа испрва осмишљене да буде целивајућа икона приликом излагања реликвија покрова и часног крста у цркви Богородице Фароске или Богородичине цркве у Влахернама.⁴⁹⁶ Чини се да је њена афективна снага готово одмах по настанку запосела имагинацију верних и придружила је како јавно-литургијском домену тако и интимнијим пространима приватне побожности.⁴⁹⁷ Поред могућности преношења сакралности цариградских реликвија, ова хијеротопски уобличена композиција мртвог и рањеног тела Спаситеља (тј. крвавог отиска на покрову) са крстом у позадини (тј. часним крстом) неретко је учествовала у „драмској служби“ Великог Петка. У тим приликама бивала је здружена неком од типова ожалашћене Христове мајке, о чему сведоче извесне двостране литијске иконе и диптиси (сл. 6.13 и 6.14).⁴⁹⁸ Међутим, као што је речено, срећемо је и у контексту личне побожности: фреска из цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији посебно добро сведочи о томе, приказујући патарона храма заробљеног у ћелији како благосиља св. Нестора, док у мрачном простору окачена о ланац виси икона Мртвог Христа (сл. 6.15). Наравно, она овде првенствено инсинуира уподобљавање Христу мученичким страдањем. Ипак, сачуване иконице са истоветном представом које су ношене око врата за живота, а можда и у смрти,⁴⁹⁹ несумњиво потврђују њену употребу и у домену везаном за приватну духовност.⁵⁰⁰ Најзад, Хенри Мегвајер је изнео тврдњу од посебног значаја за тренутну дискусију. Призор страдалног Спаситеља, који је будио емпатију код посматрача, пружао је присанији увид у догму оваплоћења и њене последице. С једне стране, прихватајући материјалну пут и добровољно страдање, Христос је потврдио дубоко саосећање Бога према људском роду, док га је, с друге,

⁴⁹⁵ В. N. P. Ševčenko, *The Service*; M. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 67-85; Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 101-108.

⁴⁹⁶ О томе у: И. А. Шалина, Икона “Христос во гробе” и Нерукотворный образ на Константинопольској плащанице, у: *Восточнохристианские реликвии*, А. М. Лидов ред., Москва 2003, 305-323.

⁴⁹⁷ Cf. Н. Belting, *An Image and Its Function*. Представа Мртвог Христа врло брза је постала позната и на Западу, стигавши, највероватније, фрањевачким залагањем, где је такође постигла огромну популарност. В. А. Derbes, A. Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, Н. С. Evans ed., New York 2004, 449-461.

⁴⁹⁸ И. А. Шалина, Икона “Христос во гробе”.

⁴⁹⁹ За један такав пример в. Е. Зечевић, *Imago Pietatis*, у: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији: идентитет, значај, угроженост*, М. Марковић, Д. Војводић ур., Београд 2017, 260-261.

⁵⁰⁰ О употреби иконе Мртвог Христа у оквирима приватне побожности в. Н. Belting, *An Image and Its Function*, 8.

поседовање човечанске природе пројављивало као онога ко је способан да непосредно разуме човека (могли бисмо рећи без залагања Богородице) и тиме буде приступачнији вернику за његове молитве.⁵⁰¹ Оваква порука постајала је све израженија временом, будући да је до XIV века представа Мртвог Христа преобразена из призора достојанственог и руменог тела не нарушене лепоте у измучени леш зеленог инкарната са траговима болних рана (сл. 6.13 и 6.14).⁵⁰² Исто време (XIV век) такође је угледало успон мистицизма исихаста који је, када говоримо о Христовој приступачности, ставио нарочит акценат на молитви као средству духовног сједињења са Спаситељем, аналоган евхаристији која је пружала телесно.⁵⁰³

Потреба да се сопствено тело доведе у везу са телом оваплоћеног Логоса није заобишла ни фунерарне праксе, што је постајало све наглашеније од XII века.⁵⁰⁴ Према речима Михаила Глике, Христос је модел искупљеног човека.⁵⁰⁵ Стога не чуди што су помени на трећи и четрдесети дан након смрти покојника каткад симболично повезивани са Спаситељевим васкрсењем трећег и вазнесењем четрдесетог дана по његовој смрти на крсту.⁵⁰⁶ Још важније, избором одређених текстова читаних током опела, као што је рецимо Псалам 118 (саставни део службе на Велику Суботу), стварана је директна спона у свести хришћана између погребња верника и сахране Христа.⁵⁰⁷ Штавише, Ненси Шевченко је уверљиво расправљала о просторном довођењу у везу сцена Полагања у гроб византијских храмова из друге половине XII века са местима починка мртвих. Изузетан пример представља фреска Оплакивања на северном зиду наоса у Нерезима, односно Полагања у гроб (што је тачнија идентификација композиције), која приказује пренос Христовог мртвог тела ка западном делу цркве где се налази фунерарна

⁵⁰¹ Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 182-183, 186.

⁵⁰² М. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 84-85.

⁵⁰³ В. М.-Н. Congourdeau, *L'Eucharistie à Byzance*, 165.

⁵⁰⁴ Христова смрт је заиста била универзални хришћански прототип судбини човека на стази спасења (в. N. Conostas, "To Sleep, Perchance to Dream", 93). Међутим, фунерарне праксе са нагласком на вези између покојника и Христа, попут сахране епископа са просфором у устима, приметно срећемо у изворима тек од XII века. За наведени обичај в. N. Conostas, *Death and dying in Byzantium*, 128; М. Angold, *Church and Society in Byzantium*, 154.

⁵⁰⁵ М. Angold, *ibid.*, 449.

⁵⁰⁶ N. Conostas, "To Sleep, Perchance to Dream", 103.

⁵⁰⁷ J. L. Zecher, *Death's Spiralling Narrative*, 281.

капела. На тај начин је простор резервисан за гробницу, можда самог ктитора,⁵⁰⁸ поистовећен са пећином у коју је Христос положен.⁵⁰⁹

Наравно, пракса остваривања визуелне конекције између гробова упокојених и сцена Христове смрти настављена је и у потоњим раздобљима. Кенотаф св. Симеона Немање у Студеници доведен је у најнепосреднију везу са сценом Мирносица на гробу Христовом тако што је насликан отворен празан саркофаг у луку изнад, који као да представља одраз места починка родоначелника Немањићке династије (сл. 6.16).⁵¹⁰ Тиме је саображена судбина св. Симеона васкрсењу Спаситеља. Са друге стране, у западном травеју наоса Сопоћана над псеудосаркофазима Стефана Уроша I и архиепископа Јоаникија налазе се посебно развијене представе Распећа и Силаска у Ад са приказима отворених камених гробница из којих устају васкрсли мртви (сл. 6.17 и 6.18).⁵¹¹ Сликање отворених гробница са васкрслим фигурама несумњиво је инсинуирало придруживање стварних саркофага покојног краља и црквеног великодостојника одговарајућим сценама. Међутим, оно што је важно приметити јесте да је српском владару, као ономе од вишег достојанства међу двојицом преминулих, припала фреска Распећа, односно слика која је најелоквентније саопштавала идеју о томе да су сви праведници део једног мистичног тела – Христовог.

Ипак, у поистовећивању са Христом најдаље је отишао цар Манојло I Комнин. Било кроз јавно делање, побожне радње, ктиторство или реторске саставе његовог двора, цар је вешто градио слику о себи саображену Христу Пантократору.⁵¹² Након што је 1070. године камен из Ефеса, на коме је Спаситељ према легенди положен по скидању са крста, приспео у Цариград, а који је Манојло I лично пренео до Богородице Фароске (приватне капеле-реликвијара византијских царева), ритуално постајући нови Јосиф из Ариматеје, ова реликвија је 1080. постављена на пиједесталу покрај Манојловог гроба у средишњој цркви

⁵⁰⁸ I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 71.

⁵⁰⁹ N. P. Ševčenko, *The Service*, 259-262. Ауторка доноси сличан закључак и за распоред живописа цркве Св. Георгија у Курбинову и цркве Св. врача у Касторији.

⁵¹⁰ О програму Немањиног студеничког гроба в. Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 34-41.

⁵¹¹ За програме две наведене сопоћанске гробнице в. *Ibid.*, 74-75.

⁵¹² В. Станковић, *Комнини у Цариграду*, 218-222, 247-251.

Архангела Михаила у манастиру Христа Пантократора.⁵¹³ Поема која је била урезана под каменом из Ефеса нескривено сведочи о жељи цара да буде сахрањен са распетим Господом како би заједно са њим поново устао.⁵¹⁴ Овде је важно обратити пажњу на пар појединости. Камен из Ефеса је изједначен са Христовим телом, што потврђује и идентификација Манојла Комнина као Јосифа из Ариматеје. То заправо није необично будући да је тело Спаситеља поседовало могућност преношења сопствене сакралности на објекте са којима је долазило у непосредни контакт унутар (квази)ритуалних тренутака. Мандилион је свакако најбољи пример. Затим, ту је и већ поменути Христов покров који је на иконама изобразен сликом Мртвог Христа, али из истог контекста не треба изузети ни Христову хаљину чија је веза са носиоцем сликовито дочарана у јеванђељској епизоди исцелења крвоточиве жене.⁵¹⁵ Страдални карактер уткан у камен из Ефеса, због чега је недвосмислено поистовећиван са мртвим Спаситељем, квалитативно је исказан његовом црвеном бојом, али још и више видљивим траговима које су за собом оставиле Богородичине сузе. Како је у обреду жаловања улога жена била кључна, поема бележи и речи цареве удовице Марије Антиохијске која, са једне стране, заузима место Марија које доносе мирисна уља на Христов гроб, а са друге Богородице, опонашајући њену тужбалицу чији је траг остао вечно забележен на реликвији.⁵¹⁶ Најзад, да је слава ове новопристигле реликвије у Цариград била прилично велика сведоче промене у иконографији које су, према истраживању Јоаниса Спатаракиса, преобразиле сцену Полагања у гроб у композицију Оплакивања Христа, на којој је сада поред покрова (првобитне престоничке реликвије) приметно место дато и камену из Ефеса.⁵¹⁷

Међутим, чини се веома могућим да је и сама организација гробног места Манојла I могла имати удела у успостављању извесних пракси у периоду који је уследио. Свакако је реч о добу које је делило чежњу за уподобљавањем мртвом

⁵¹³ О гробу Манојла I у: C. Mango, *Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750*, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 397-402; N. Ševčenko, *The tomb of Manuel I, again*, са старијом библиографијом; eadem, *The Service*, 256-261.

⁵¹⁴ Eadem, *The tomb of Manuel I*, 615; eadem, *The Service*, 257.

⁵¹⁵ Cf. B. Baert, E. Sidgwick, *Touching the Hem: The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34par)*, *Cloth and Culture* 9/3 (2011), 308-351; R. Schroeder, *Prayer and Penance*, 42-47.

⁵¹⁶ N. Ševčenko, *The Service*, 257, 259.

⁵¹⁷ I. Spatharakis, *The Influence of the Lithos on the Development of the Iconography of the Threnos*, in: *Byzantine East, Latin-West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, C. Moss, K. Kiefer eds., Princeton, N.J. 1995, 435-446.

Христовом телу у смрти. О томе, на пример, сазнајемо из једног извора из XII века који помиње како су одређени епископи сахрањивани са просфором у устима.⁵¹⁸ Иако су неки овај обичај осуђивали, засигурно знамо да је опстао и у каснијим временима, бивајући можда практикован и од стране нижег свештенства.⁵¹⁹ Његова сврха је несумњиво била да припоји тело Христа покојнику који би, попут цара Манојла, на готово (у недостатку боље реч) магијски начин делио Спаситељево васкрсење, а, у најмању руку, био додатна апотропејска гаранција благодети вечног живота. Истоветну намену имали су и други гробни прилози попут иконица или крстова. Крст је у овом контексту нарочито сугестиван будући да представља победоносно, а опет страдално Христово тело – баш као и слика Мртвог Христа. Такође је занимљиво што су током опела на покојницима могле да буду полагане иконе. Истакнуто је како су монасима на грудима постављани псалтири, док су за свештенослужитеље била резервисана јеванђеља.⁵²⁰ Међутим, оправдано се можемо запитати колико је овако формулисана пракса била строго поштована, будући да и из извора и са слика сазнајемо да су одређени монаси очито више желели иконе на свом одру. За тренутну дискусију од значаја је што на извесним представама Успења св. Јефрема Сирина на телу светитеља проналазимо насликану икону Мртвог Христа (сл. 6.19).⁵²¹ Уколико, дакле, прихватимо постојање тежње уподобљавању мртвом Христовом телу у смрти, барем од XII века, не би ли се учинило чак и логичним да је устројство места починка моћног комнинског цара у чувеном цариградском манастиру са реликвјом која је оставила трага на имагинацији оновремених људи могло имати одјека у организовању програма гробница оних који су били у прилици да то себи приуште?

Заиста, било би тешко другачије објаснити фреску Служења литургије на североисточном зиду дечанске припрате – незамисливом месту изведбе најважнијег хришћанског обреда (сл. 6.20). Североисточни део овог нартекса представљао је издвојену целину у служби приватне фунерарне капеле породице Пећпал, чијем програму припада и већ разматрани циклус св. Георгија, личног

⁵¹⁸ В. н. 540.

⁵¹⁹ В. Е. А. Ivison, "Supplied for the journey to heaven", 177.

⁵²⁰ N. Constatas, *Death and dying in Byzantium*, 127.

⁵²¹ В. J. R. Martin, *The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting*, *The Art Bulletin* 33/4 (1951), 217-225.

заштитника ту сахрањеног покојника под саркофагом.⁵²² Чини се сасвим извесним да је насликана композиција својим фокусом на Христовом мртвом телу, изједначеним са евхаристијским даровима и положеним на (не случајно) црвену тканину олтара, истински представљала хијеротопски изаткану слику камена из Ефеса, носећи апотропејска својства чувене цариградске реликвије. Међутим, такође постоји вероватноћа да је концепција гроба Манојла Комнина до непознатог ктитора фунерарног програма дечанског параклиса стигла посредно, инспирисана једном до сада не разматраном употребом плаштаница.

Плаштанице, које се и данас користе у служби на Велики Петак представљајући Спаситељево мртво тело, развиле су се из воздуха – литургијске тканине намењене покривању часних дарова.⁵²³ Чини се да је у прво време формулисања обреда Христове сахране крајем страсне седмице, како нова истраживања показују, исти текстилни предмет могао да испуњава обе наведене улоге.⁵²⁴ Чак ни величина сачуваних примера нужно није поуздан показатељ њене функције, будући да су воздуси у позновизантијском периоду, о чему сведоче и извесни прикази композиција Служења небеске литургије (сл. 6.21),⁵²⁵ могли да буду већих димензија, што је у савременој литургијској пракси углавном својственије плаштаницама. Дакле, постоји могућност да је иста литургијска текстилија могла бити коришћена и као воздух и као плаштаница. С обзиром на то да је реч о скупоченим златотканим предметима, они су често поклањани црквама као вотивни дарови са забележеним именима дародаваца међу редовима извезених натписа у молитвеном исказу. Ханс Белтинг је повезао ове натписе са ношењем воздуха приликом великог входа на литургији када се узноси предничка молба Богу за спасење живих и мртвих.⁵²⁶ Ипак, до XIV века иста литургијска текстилија почела је да се користи и у служби плаштанице.⁵²⁷ Премда сачувани византијски примери деле сличну иконографију која је у основи

⁵²² В. н. 85.

⁵²³ За новији поглед на настанак и развој ових литургијских тканина в. W. Woodfin, *Liturgical Textiles*, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 295-298; H. Schilb, *Singing, Crying, Shouting, and Saying: Embroidered Aëres and Epitaphioi and the Sounds of the Byzantine Liturgy*, in: *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, S. Boynton, D. J. Reilly eds., Turnhout 2015, 167-187.

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ В. М. Томић Дјурић, *To picture and to perform. the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)*, *Zograf* 39 (2015), 139-141.

⁵²⁶ H. Belting, *An Image and Its Function*, 15.

⁵²⁷ В. н. 523.

евхаристијска, можемо претпоставити да су многи храмови, нарочито они богатији, поседовали одвојене тканине, уместо да користе исту и као воздух и као плаштаницу. Због чега је ово важно?

Слободан Ћурчић је покренуо питање о томе где су плаштанице, односно литургијске текстилије коришћене искључиво у функцији плаштанице,⁵²⁸ чуване, будући да су употребљаване само једном током литургијске године? Том приликом је изнео хипотезу о постојању (и изгледу) Христових гробова који су, у виду мобилних конструкција, представљали сакрални фокус обреда на Велики Петак и Суботу, да би потом били премештани (заједно са плаштаницама) у нека за њих резервисана стална места унутар византијских цркава, где би до наредне године служили верницима као инструмент духовног ходочашћа.⁵²⁹ Мада је ово заводљива и не нужно неодржива претпоставка, чини се да постоји још једна могућност. Њу наговештава запањујућа „аномалија“ натписа плаштанице начињене у последњој четвртини XIV века, а која се данас чува у манастиру Преображења на Метеорима. Њен текст усрдне молитве, формулисан у управном говору првог лица једине и изведен на ободу тканине, не садржи име свог поручиоца (сл. 6.22).⁵³⁰ Премда би се могло претпоставити како је улога овог натписа била да подражава појединачни глас сваког верника који би стао да целива Христово мртво тело, морамо имати на уму да би такав приступ био концептуално крајње несвакидашњи, нарочито када се узме у обзир да говоримо о скупоченом везу који је готово извесно стигао као дар неискоришћеног вотивног потенцијала. Иако су вотивни натписи могли бити у својој форми крајње сажети, сведени чак само на име ктитора или мајстора, властито име је било њихов основни и неопходни чинилац.⁵³¹ Свакако је дародавац био у прилици да захтева краћи текст или ситнију изведбу слова како би се омогућио простор за бележење његовог идентитета. Међутим, очито није било потребе за тиме. Зашто? Ова „аномалија“ може се једино објаснити уколико је плаштаница оригинално

⁵²⁸ Колико је мени познато, ни пре ни у време писања текста Слободана Ћурчића није се расправљало о томе да су неки од примера византијских плаштаница, које су тако дефинисане због својих већих димензија, могле служити и као ваздухи у литургији.

⁵²⁹ S. Ćurčić, Late Byzantine 'Loca Sancta'? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi, in: *The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, idem, Doula Mouriki eds., Princeton 1991, 251-261.

⁵³⁰ За превод текста в. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 313, cat. 187a.

⁵³¹ J. Đorđević, Praying for a Franciscan.

замишљена да буде чувана у оквиру јасно дефинисаног комеморативног простора поручиоца, јер би тиме свест о његовом идентитету обохватила и саму литургијску текстилију – што ће рећи да је тканина највероватније чувана на гробу дародавца.⁵³²

Саркофази, тачније псеудосаркофази, заиста и јесу покривани црвеним златотканим покровцима, али се о њима изузедно мало зна поуздано, осим понеке успутне напомене у изворима.⁵³³ Познатији су нам покривачи светитељских кивота који су могли да садрже и извезену фигуру светитеља, попут оног са гроба св. Димитрија који је из Солуна пренет у Цариград по захтеву Манојла Комнина.⁵³⁴ Да ли су и гробнице достојанственика који нису досегли светитељски статус могле поседовати портрет покојника на фунерарном покровцу, тешко је рећи.⁵³⁵ Делује извесније да би они носили одређене мотиве са средишњим делом резервисаним за представу крста, какве и данас неретко срећемо у православним црквама. Такве тканине наликовале би воздусима приказиваним на композицијама Служења небеске литургије (сл. 6.21).⁵³⁶ Такође је важно напоменути да се данас воздухом прекрива лице упокојеног свештенослужитеља, што је пракса уведена на Истоку најкасније током раног модерног доба.⁵³⁷ Да ли њеним посредством можемо наслутити ехо некадашње употребе плаштаница у фунерарном контексту из које се касније развила наведена пракса, будући да је у прво време иста литургијска текстилија могла испуњавати обе сврхе – и функцију воздуха и плаштаница?

Ако се пак осврнемо на концептуалну замисао коју би покривање саркофага плаштаницом омогућило, увидећемо да би овим чином била остварена идејно иста жеља која је условила организацију гробнице Манојла I. Јединствени изглед саркофага упокојеног комнинског владара на себи је носио седам „купола“ као седам брежуљака Јерусалима, чиме је недвосмислено указано да Христово тело

⁵³² Основна улога надгробног споменика била је да сачува сећање на покојника како молитва за његову душу никад не би престала.

⁵³³ В. S. Ćurčić, *Late Byzantine 'Loca Sancta'?*, 253; K. Marsengill, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits*, 211.

⁵³⁴ S. Ćurčić, *ibid.*, н. 20.

⁵³⁵ Cf. седмо поглавље ове докторске тезе.

⁵³⁶ Занимљиво је да сви сачувани византијски примери тканина за које можемо тврдити да су зајиста коришћени као воздуси, супротно њиховим ликовним визуализацијама на фрескама, поседују фигуралну представу Христа.

⁵³⁷ Желео бих да се захвалим Вуку Даутовићу који ми је указао на ову праксу.

положено на реликвији из Ефеса суштински припада месту починка упокојеног царевог тела као другом Кувуклиону (сл. 6.23).⁵³⁸ Са друге стране, сама црвена тканина као медијум плаштанице учествовала је у богаћењу утиска сакралне реализације стварног Христовог утеловљеног присуства, јер је упућивала на завесу Храма која је поцепана у тренутку његове смрти на крсту и, стога, у имагинацији на Истоку поистовећивана са страдалним телом Спаситеља.⁵³⁹ Њено постављање на гробници начинило би од надгробног споменика камен из Ефеса, али такође пружило и могуће асоцијације на Кувуклион. Занимљиво је да уколико претпоставимо како је плаштаница коју је највероватније поручила краљица Симонида за маузолеј свог преминулог супруга у Бањској⁵⁴⁰ чувана на гробу краља Милутина (сл. 6.24), указала би се могућност да је тим својим делом, на изванредан начин, краљевска удовица подразила чин жаловања Марије Антиохијске, с обзиром на чињеницу да речи поменуте царичине тужбалице нису стајале на гробу Манојла Комнина, већ под каменом из Ефеса.⁵⁴¹ Овде предложена хипотеза свакако не сугерише да су све плаштанице морале бити чуване на псеудосаркофазима, већ да је постојала и та могућност на располагању ктиторима и дародавцима цркава. Врло вероватно да би она била резервисана само за људе од највишег достојанства, што сугеришу како потоња пракса покривања искључиво лица свештенства воздухом приликом њиховог сахрањивања тако и капела Пећпала у Дечанима, будући да је ктитор параклиса морао пре да се ослони на фреску „цариградске реликвије“ уз свој гроб него литургијску тканину. Најзад, као додатни доказ одрживости наведене хипотезе може се узети и увођење једне иконографске варијанте у иконографији Оплакивања Христа коју срећемо од XIII века. Као што је Јоанис Спатаракис показао, некада се Богородица у ламенту над сином приказивала како седи на камену из Ефеса који наликује саркофагу.⁵⁴² Пошто иконографске новине или промене никада нису фриволне, него носиоци суштанственијих значења и потреба за њиховим исказивањем, основано је претпоставити да је ова визуелна новина могла бити инспирисана

⁵³⁸ За изглед гроба Манојла I Комнина в. N. Ševčenko, *The tomb of Manuel I, again*.

⁵³⁹ B. W. Woodfin, *Sacredness*, in: *Textile Terms: A Glossary*, A. Reineke et al. ed., Berlin 2017, 209.

⁵⁴⁰ S. Ćurčić, *Late Byzantine 'Loca Sancta'?*, 252.

⁵⁴¹ В. н. 516.

⁵⁴² I. Spatharakis, *The Influence of the Lithos*, 139.

управо реалном праксом чувања плаштаница на гробовима, можда баш у храмовима где затичемо такав ликовни образац сцене.⁵⁴³

Све у свему, имамо и више него довољно сведочанстава да од XII века потврдимо пораст потребе за поистовећивањем сопственог тела у смрти са Христовим како би се на себе преузела непобитна слика спасоносног васкрсења. Стога не чуди зашто прве приказе христоликог Лазара срећемо управо у касинијем периоду. Унутар дечанског католикона христообразност је допала чак и фигури младића враћеног у живот на композицији Васкрсења удовичиног сина (сл. 6.9.). Будући фигура „обичног“ човека који је захваљујући молби (молитви) и вери своје мајке, баш као и Спаситељевој милосрдној природи, враћен у живот, овај лик „Сваког“ пружио је идеалну прилику вернику за „огледање“. Штавише, наведена сцена нашла се насликана у најнепосреднијој близини посматрачу који је улазио у простор ограђен парапетима дечанског наоса како би примио часне дарове.⁵⁴⁴ Тако је верник на свом путу ка сједињењу са Христом преко евхаристије имао прилику да опази „себе“ на фресци где задобија идеално васкрско тело као залог будућег спасења.

⁵⁴³Cf. M. Emmanuel, Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programmes, in: *Material culture and well-being in Byzantium, 400-1453*, M. Grünbart et al. ed., Vienna 2007, 126, где је ауторка интерпретирала необичан детаљ затвореног саркофага на фресци Силаска у Ад у цркви Богородице Пантанасе као, највероватније, саркофаг самог ктитора, чији се стварни надгробник некада морао налазити унутар овог храма.

онај пример у мистри са затвореним гробом у сцени Васкрсења у Пантанаси

⁵⁴⁴Композиција се налази одмах изнад зоне стојећих фигура насликана на јужној страни северног ступца, поред кога је верник морао да прође када би се запутио да прими причешће.



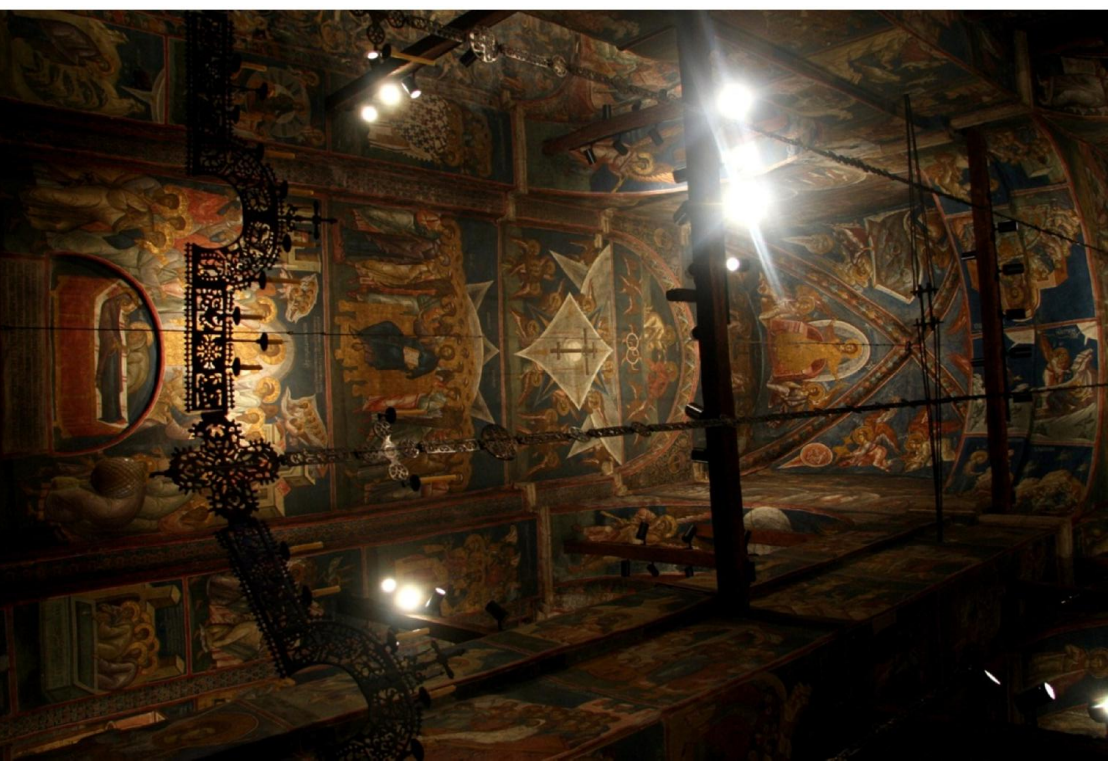
Сл. 6.1 Улаз у наос дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.2 Наос дечанског католикона. Поглед из југозападног дела
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.3 Лоза Јесејева. Наос дечанског католикона
(фото.: Милоје Ворђевић)



Сл. 6.4 Програм над излазом из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ворђевић)



Сл. 6.5 Св. Никита. Манастир
Дечани
(фото.: Миглоје Ђорђевић)



Сл. 6.6 Св. Јаков Персијски. Манастир
Св. Никите код Скопља
(фото.: Миглоје Ђорђевић)



Сл. 6.7 Св. Артемије и св. Никита.
Манастир Грачаница
(фото.: Миглоје Ђорђевић)



Сл. 6.8а Детаљ композиције Лазаревог васкрсења из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.8б Детаљ композиције Лазаревог васкрсења из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.9 Васкрсење удовичиног сина. Наос дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.10 Комадање св. Јакова Персијског. Припрата дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.11а-б Просторна релација фигура христоложких рагника и Богородице заступнице у грачаничком католичкому (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.12 Сцена Васкрсења Лазара из цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.13 Литијска икона из Костура
(преузето из: М. Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium: perceptions and representations in art and text*, New York 2009., fig. 31)



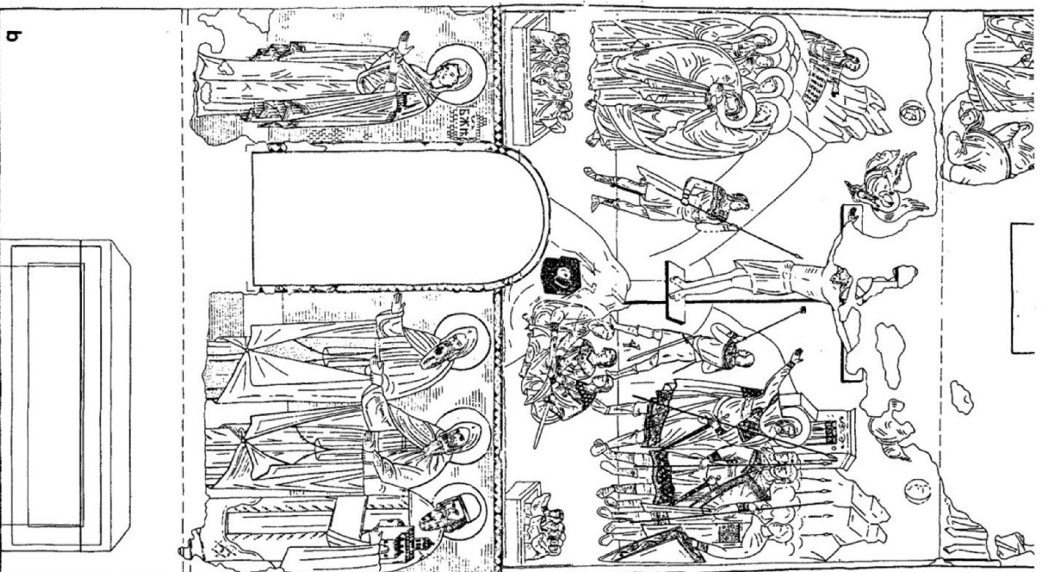
Сл. 6.14 Диптих манстира Преображења на Метеорима
(преузето из: М. Hatzaki, op. cit., fig. 23)



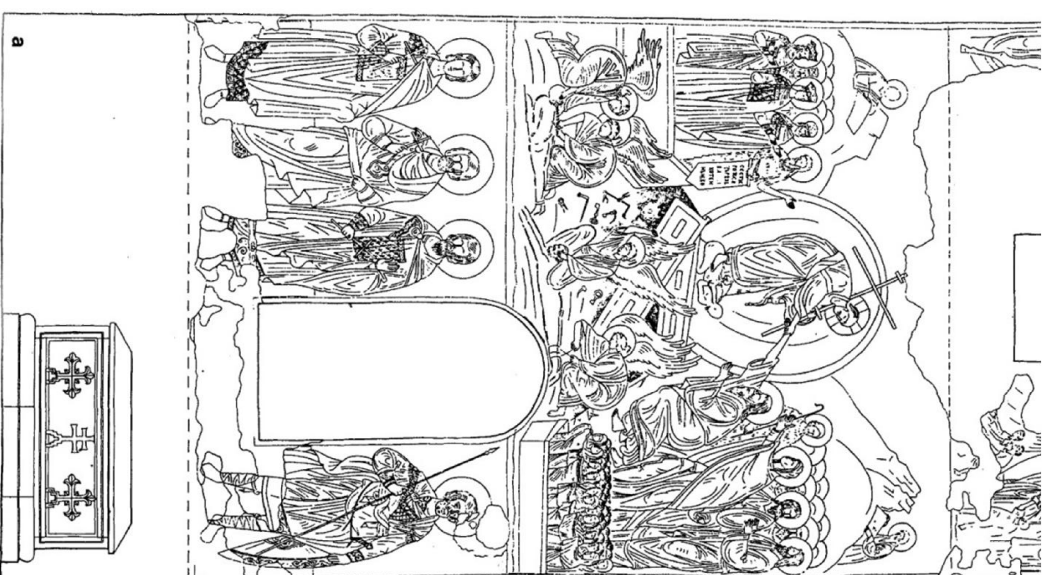
Сл. 6.15 Св. Димитрије благосиља св. Нестора. Композиција из цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији (преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)



Сл. 6.16а-б Програм живописа гроба св. Симеона Немање у Студеници (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 6.17 Цртеж програма живописа гроба краља Уроша I
(преузето из: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у
средњем веку*, Београд 1992, 73)



Сл. 6.18 Цртеж програма живописа гроба архиепископа Јованикија
(преузето из: Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, ор. сі., 72)

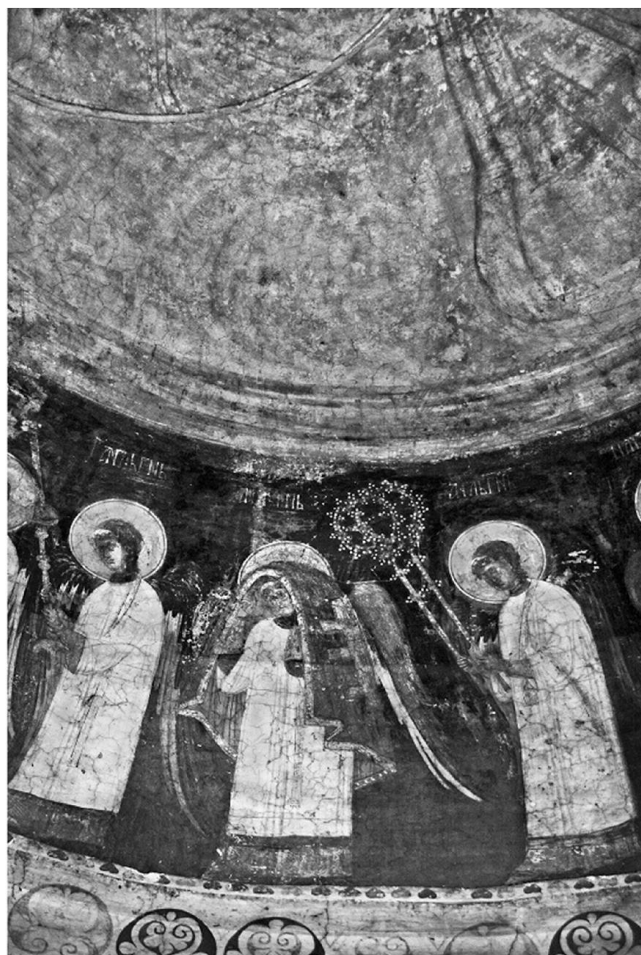


Сл. 6.19 Успење св. Јефрема Сирина
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 6.20 Програм капеле породице Пећпал у североисточном травеју дечанске припрате
(фото.: Милоје Ђорђевић)

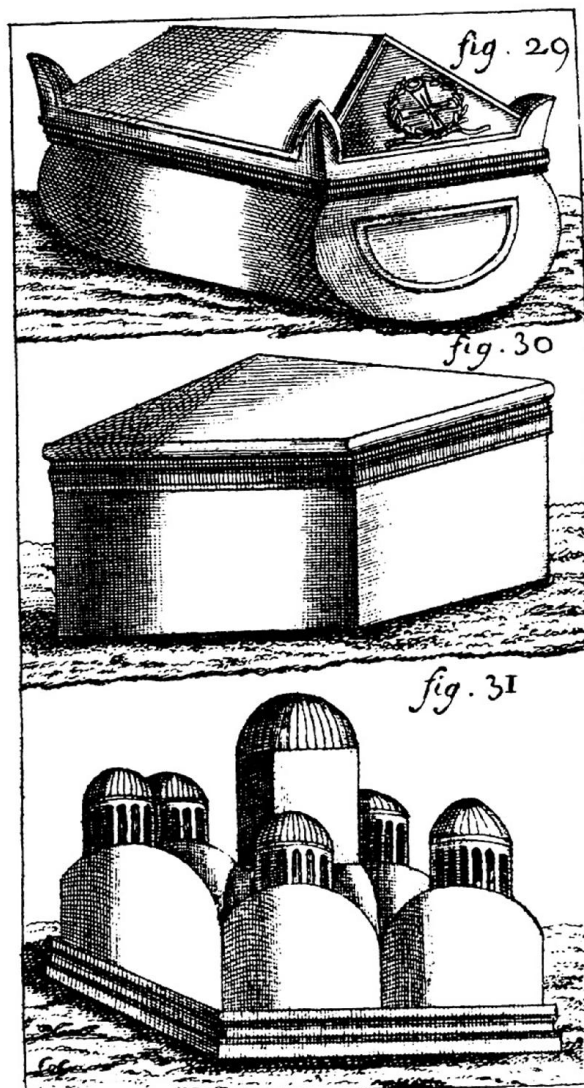
Сл. 6.21 Служење небеске литургије.
Манастир Дечани
(преузето из: М. Tomić Djurić, To picture
and to perform. the image of the
Eucharistic Liturgy at Markov Manastir
(II), *Zograf* 39 (2015), 140)



Сл. 6.22 Плаштаница из манастира
Преображења на Метеорима
(преузето из: Byzantium: Faith and Power
(1261–1557), Н. С. Evans ed., New York
2004, 313)



Сл. 6.23 Изглед гробнице Манојла I
Комнина (доле)
(преузето из: С. Mango, *Three Imperial
Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750*,
Dumbarton Oaks Papers 16 (1962), fig. 1)



Сл. 6.24 Плаштаница краља Милутина
(преузето из: *Byzantium: Faith and
Power*, op. cit., 314)



7. СЛИКА ИНДИВИДУАЛИЗОВАНОГ ВАСКРСЛОГ ТЕЛА

Хронолошки најмлађа верзија византијског Романа о Александру Великом, позната као редакција ζ* и настала највероватније почетком XIV века,⁵⁴⁵ садржи једну занимљиву епизоду. Након што је славни антички владар ушао у Јерусалим, прихватио старозаветног Бога Јевреја и установио абрахамску религију као званичну веру свог царства, Александару се при крају наратива романа у сну јавио пророк Јеремија и, уз поуку о будућем васкрсењу мртвих, предсказао му скорашњу смрт. Мало је рећи да је овај сусрет оставио велики утисак на цара:

„И бораше се са многим мислима помишљајући да ли ће и тела тада устати или не, *да ли ће исти ум у себе узети*; јер се чуђаше говорећи: „Како кости које гнију и распадају се, могу опет доћи у биће?“ Али, размисливши у себи опет, говораше: „Кад их је свемогући промисао божији могао од небића у биће створити, моћи ће и мртве кости у *то исто биће довести*“.“⁵⁴⁶

Очито је у наведеном одломку уткан страх од губитка идентитета приликом будућег васкрсења. Уколико је тело интегрални чинилац сопства индивидуе, не би ли његов пребражај, па био он и усавршавање, наговестио измењеност са суштинским последицама по идентитет појединца?⁵⁴⁷ Како су християнизоване приповести средњовековних Александрида и на Истоку и Западу нудиле огледало владарима, па и хришћанским ратницима, основано можемо претпоставити да је и назначена аксиозност славног античког освајача, са поучним речима на крају, користила као модел читаоцу/слушаоцу у сузбијању стрепњи које је носило са собом размишљање о смрти.

Да васкрсење тела није пружало само наду, већ је заиста могло и да подстакне потенцијалну узнемиреност, сведоче монашки текстови из ранијих времена. Једно од питања које је забележила неколицина манастирских пера од VII до IX века било је: да ли ће васкрсли људи заоденути у нетрулежну

⁵⁴⁵ О редакцији редакција ζ* в. U. Moennig, A Hero Without Borders: 1 Alexander the Great in Ancient, Byzantine and Modern Greek Tradition, in: *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, С. Cupane, В. Krönung eds., Leiden 216, 171-178.

⁵⁴⁶ Александрида, 158.

⁵⁴⁷ Cf. C. W. Bynum, Material Continuity, Personal Survival.

(усавршену) пут моћи да препознају оне које су за живота познавали?⁵⁴⁸ На исти проблем свој одговор дао је, рецимо, и замонашени Михаило Глика у XII веку.⁵⁴⁹ Оно што нам сугерише цитирани исечак из *Александриде* јесте да је ова бојазан била присутна и међу лаицима, макар у касновизантијском раздобљу.⁵⁵⁰

Најзад, када говоримо о ликовном домену, њене трагове најизвесније наслућујемо од XI и XII века. Главни показатељ је поново једна новина уведена у изведбу лика Четвородневног Лазара. Нагласак на његовом повратку из смрти након четири дана, као што је то Фредерик Пакстон уочио, истицао је снагу чуда васкрсења у касноантичком свету Блиског истока, где је постојало веровање да душа свега три дана чежњиво борави уз тело, заправо до појаве првих знакова трулежи.⁵⁵¹ Лазаревог устајања из гроба изван сваког очекивања наставило је да плени слушаоце и потоњих хришћанских раздобља акцентовањем процеса распадања у проповедима и химнографским текстовима.⁵⁵² Стога не чуди ни често приказиван гест покривања носа од стране различитих фигура на композицијама Лазаревог васкрсења који је свакако, аналогно вербалним формулацијама, подцртавао Христову свемоћ. Међутим, како се чини, тек у XI или, најкасније, XII веку Лазарево лице почиње повремено да се слика са знацима пропадања које је претрпело. Зелени инкарнат праћен израженим извијеним линијама утиснутим у кожу наруженог лика светитеља не можемо занемарити на фрескама као што је она из Нереза (сл. 7.1), настала око 1164.⁵⁵³ године, или Курбинова (сл. 7.2), изведена око 1191.⁵⁵⁴ Посматрачу је тиме нуђен синестетски доживљај да осети смрад гледањем призора трулежи, а види васкрсење мирисањем тамјана унутар цркве. Како је у Византији постојало веровање да се лице формира у утроби трећег дана по зачећу, чему паралелно одговара распадање трећег дана након смрти,⁵⁵⁵ повратак у живот особе четвртог дана са остављеним цртама

⁵⁴⁸ B. D. Krausmüller, "At the Resurrection We Will Not Recognise One Another".

⁵⁴⁹ Y. Papadogiannakis, Michael Glykas and the Afterlife, 136-137.

⁵⁵⁰ Редакција *Александриде* ζ* настала је највероватније почетком XIV века и била је, очекивано, штиво читано посебно међу лаицима. В. н. 493.

⁵⁵¹ F. S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of the Ritual Process in Early Medieval Europe*, Ithaca 1990, 21.

⁵⁵² B. T. Arentzen, *Dissolving with Lazarus*.

⁵⁵³ Наведена година забележена је у ктиторском натпису (I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 4).

⁵⁵⁴ Година 1191 такође је забележена у једном натпису из Курбинова (L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 17).

⁵⁵⁵ N. Constat, "To Sleep, Perchance to Dream", 104.

својственим проживљеној судбини четвородневног леша морало је, парадоксално, уливати наду у опстанак ненарушеног пређашњег идентитета индивидуе у васкрсењу. Изведба Лазареве фигуре била је, дакле, бременита потенцијалом за саопштавање различитих порука, а чињеница да тренутно разматран ликовни модел приказивања светитељевог лика не проналазимо у ранијим периодима, потврђује како је време XI и XII века заиста било доба када се, заједно са Христовом људском природом, интензивније промишљала и природа самог човека. Сходно томе не чуди што су истраживачи управо у анализи програма цркава у Нерезима и Курбинову, места где затичемо испијену физиономију васкрсле фигуре, приметили изразит одраз актуелних христолошких распри.⁵⁵⁶

Утешитељску улогу подударну претходно цитираном одломку *Александриде* на посредан начин, поред изображеног Лазаревог лика са назнакама трулежи, препознајемо и у оквиру композиција Страшног суда. Иако је ова ликовна тема уобличена доста раније, ипак и она на извештан начин потврђује XI и XII век као време јасније, или барем шире проблематизације страха од губитка оствареног идентитета за живота приликом васкрсења тела на крају времена. Врло је могуће да су неке варијанте представа Другог Христовог доласка постојале већ у VIII веку, међутим, као што је то Марчело Ангебен показао, карактеристична визуелна формулација истински је остварена тек током XI и XII века, када је сцена Страшног суда запосела и интимније просторе сусрета са верником у виду илуминираних рукописних књига и икона.⁵⁵⁷ Могло би се рећи да ове слике нарочиту пажњу посвећују изведбама многољудних праведника и грешника, јасно дефинишући њихову припадност одговарајућим друштвеним и религиозним групама или сталежима. Важно је приметити да је такође уложен немали труд да се и унутар тих окупљених дружина физиономије ликова разликују међу собом како би сугерисале разнородност идентитета представљених, каткад толико да је посматрачу несумњиво било лако да идентификује, на пример, веома поштоване светитеље. Ово је важно истаћи будући да су поменуте расправе о могућности

⁵⁵⁶ B. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 38-39; X. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, 75-77; S. E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 40-41, 45. Када је реч о цркви Св. Георгија у Курбинову, такође треба обратити пажњу и на програм западног зида, будући да је саздан од релевантних теолошких импликација повезаних са христолошким расправама вођеним у XI и XII веку (в. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 176; H. Maguire, *Art and Eloquence*, 73-74).

⁵⁵⁷ M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immediat*, *Cahiers Archeologiques* 50 (2002), 105-134.

препознавања људи након дана свепштег васкрсења на различите начине разматрале природу обновљене пути, покушавајући да измире, на више или мање успешан начин, људску потребу за неизмењеношћу сопства са усавршеношћу васкрслих тела.⁵⁵⁸ Премда су неки теолози сугерисали дословно укидање полних разлика и прихватање истоветних црта лица на оном свету, композиције Страшног суда су недвосмислено истицале очување идентитета искованог унутар друштвених и родних образаца, испуњавајући наду уткану и у погребној пракси припреме леша покојника за сахрану његовим одевањем у одговарајуће рухо, са свим пратећим знамењима и обележјима испољавања личности појединца.⁵⁵⁹

Ипак када размишљамо о ликовним изворима, о схватањима и доживљају васкрслог тела индивидуе на византијском Истоку засигуно најелоквентније саопштавају фунерарни портрети. Пасти у чељусти заборава било је стање изједначено са боравком у Аду пошто је лишавало душу шансе за посредничком молитвом.⁵⁶⁰ Иако је света дужност средњовековних заједница, било породичних, друштвених или црквених, била да очувају успомену на сваког упокојеног припадника, многи који су имали прилику да себи још за живота обезбеде и обликују место починка као гаранта очувања сопствене меморије драговољно су се прихватили тог подухвата, не препуштајући ништа случају. Сходно томе, надгробни портрет требало је да искаже идеалну слику преминулог чији спомен прославља – призор особе достојне сећања поистовећеног са заступничком молитвом. Са друге стране, како је реч о идеалној слици умрлог, не би било неосновано уколико бисмо наведену представу повезали са жељеним обличјем постојања на оном свету. Стога, наредне странице поглавља биће посвећене управо подробном разматрању фунерарних портрета као веродостојних извора за стицање увида у васкрсла тела каква оновременим верницима не би уливала стрепњу од губитка или суштинске промене идентитета (само)обликованог током живота.

⁵⁵⁸ B. D. Krausmüller, “At the Resurrection We Will Not Recognise One Another”.

⁵⁵⁹ О одевању леша и припреми за сахрану в. J. Kyriakakis, *Byzantine Burial Customs*, 49-54.

⁵⁶⁰ B. A. Papalexandrou, *The Memory Culture of Byzantium*, in: *A Companion to Byzantium*, L. James ed., Malden, Mass. 2010, 109-110.

7.1 „Уснули“ портрет као слика нетљених моштију

Премда постоје разне могућности подела, а будући да је тело у средишту пажње тренутног интересовања, за потребе предочене анализе фунерарне портрете груписаћемо у две категорије: прву сачињавају слике мртвих у виду уснулих фигура положених на одру, док друга обухвата представе на којима су упокојени приказани као живи људи, тела усправљених или у молитвеном ставу, али увек отворених очију.

Насликани као да су пали у дубок сан, што је честа метафора у текстовима којом је избегавано дословно помињање смрти,⁵⁶¹ овакви портрети преминулих над њиховим гробовима, како је Бранислав Цветковић изузетно приметио, везани су по правилу за места установљења новог култа локалног светитеља.⁵⁶² Из тог разлога, природно, нису били бројни, посебно у поређењу са другом поменутом скупином, и углавном се везују за сахрањене архијереје. Међутим, поставља се питање због чега би баш овако визуелно уобличен приказ погодовао испуњавању задате сврхе светитељског прослављања? Готово извесно одговор треба тражити у средњовековном ослањању на преношење суштинских значења употребом познатих ликовних модела. Још је Кристофер Валтер уочио да формулација слике тела покојника на одру са окупљеном свитом ожалашћених или оних који изводе погребну службу дугује много сцени Успења Богородице, која је до XI века засигурно постала „модел хришћанске сахране“.⁵⁶³ Међутим, будући да је реч о новим култним местима чија је сакралност почивала на моштима светитеља, не треба сметнути с ума ни чињеницу да су у монументалном сликарству од XIII века све чешће илустроване епизоде преноса моштију у циклусима веома поштованих светих личности.⁵⁶⁴ На таквим примерима представа реликвије тела по правилу је приказивана у обличју уснуле фигуре. Пишући о употреби општих места и клишеа у дидактичкој литератури на средњовековном Западу, Арон Гуревич је запазио да је управо на њима као познатим и усвојеним, те стога и

⁵⁶¹ G. T. Dennis, *Death in Byzantium*, 2.

⁵⁶² B. Cvetković, *The Living (and the) Dead*, 30.

⁵⁶³ C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 140. В. такође и *idem*, *Death in Byzantine Iconography*.

⁵⁶⁴ Cf. A. Eastmond, “Local” Saints, Art, and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade, *Speculum* 78/3 (2003), 708-117.

прихватљивим, обрасцима потврђивана уверљивост наратива код читаоца/слушаоца.⁵⁶⁵ Ослањајући се на овај увид, основано можемо претпоставити како је и уверљивост визуелних наратива такође подвлачена понављањем ликовних модела, што ће рећи да је устројство фунерарног портрета преминуле особе у виду тела положеног на одру заправо свесно упућивало на његову идентификацију као (нетљених) моштију. Заиста, постоје и други примери који додатно снаже изнету интерпретацију. Пре свега ту су мали реликвијари св. Димитрија. Неки од њих на својој спољашњости поседују представу Солунског заштитника у очекиваном обличју светитеља изображеног у целој фигури какво срећемо на његовим иконама (сл. 7.3). Међутим, у унутрашњости кутијица св. Димитрије је приказиван или допојасно, са прекрштеним рукама на грудима (сл. 7.4), или као лежећа фигура затворених очију (сл. 7.5) – баш на онај начин како описи у изворима сведоче да је био извезен на покровцу његовог кивота.⁵⁶⁶ Таква слика, дакле, недвосмислено је замишљена као слика његових моштију. Са друге стране, у католикону манастира Лесново налази се фреска сахране св. Гаврила Лесновског из XIV века смештена у ниши која намерно опонаша изглед типичног аркосолијума, иако тело ту никада није било сахрањено (сл. 7.6).⁵⁶⁷ Пошто су реликвије овог локалног пустињака и, према традицији, оснивача лесновског монашког братства пренете у Бугарску много пре обнове и осликавања цркве, манастир је везу са својим светим заштитником очувао преко његовог, могли бисмо да кажемо, псеудо-гроба, чија је примарна улога била да оствари присуство одсутних моштију. Зато нимало не чуди што се слика уснулог св. Гаврила опруженог на одру очито чинила много ефектнијом уместо, рецимо, његове проскинитарне иконе.

Ако је ишта могло да посведочи истинитост обећања свеопштег васкрсења на крају времена, онда су то засигурно светитељске реликвије. Било у обличју сувих костију, било у виду нетљених моштију, слатки мирис раја којим су одисали посмртни остаци светитеља, каткад праћен чудесним испуштањем

⁵⁶⁵ A. Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd 1987, 29-30

⁵⁶⁶ B. A. Grabar, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique*, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), 1-28.

⁵⁶⁷ S. Smolčić Makuljević, *Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans*, 53.

„животворног“ мира, пружао је увид у будуће блаженство васкрсле пути.⁵⁶⁸ Утисак о доживљају њихове победе над пропадљивошћу нарочито добро дочарава једна икона Успења св. Јефрем Сирина, мада из XVI века (сл. 7.7).⁵⁶⁹ Ту је тело упокојеног аскете поистовећено са стубом столпника њиховим постављањем на централној вертикалној оси композиције, сугеришући материјалну чврстину и надилажење трулежи, док је истовремено супротстављено контрастном призору костура Александра Великог у отвореном гробу,⁵⁷⁰ чије присуство само додатно снажи наведену поруку. Најзад, да је постојала стварна чежња за остваривањем исте квалитативне бити у смрти коју су поседовале мошти може се наслутити из праксе nanoшења мира на тела преминулих свештеника приликом њихове припреме за погреб.⁵⁷¹

Међутим, слика покојника као уснулог тела, тј. (нетљених) моштију, изнад свега исказивала је ауторитативну моћ приказаног, због чега је могла да буде искоришћена у идеолошко-политичке сврхе. Мошти као васкрсла тела сведочиле су о крајње непосредном наставку активног учешћа (живих) светитеља унутар њихових заједница (или оних које би се домогле њихових реликвија). То активно учешће најјасније се читава из састава који брижљиво бележе чудотворење реликвија, где се повремено помињу и чудесне казне као последица нарушавања реда унутар друштва у чијем су средишту почивали земни остаци светитеља.⁵⁷² Стога, нимало не чуди чињеница да је већ трећа генерација владара немањићке династије потражила идеолошки ослонац у искривању циклуса свог светог родоначелника Симеона Немање, градећи визуелни наратив искључиво око моштију стечених монашким живљењем свог „праоца“. Циклус је, сасвим

⁵⁶⁸ О испољавању светости тела мирисом в. у: С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 164-178 (са опсежном литературом).

⁵⁶⁹ О овој икони у: J. R. Martin, *The Death of Ephraim*, passim.

⁵⁷⁰ За представљање Александра Великог у отвореном гробу в. М. Живковић, *Свети Сисоје над гробом Александра Великог*. Једна монашка тема поствизантијске уметности и њени примери у српском сликарству, *Зборник радова Византолошког института* 50 (2013), 937-964 (са литературом).

⁵⁷¹ N. Constanas, *Death and dying in Byzantium*, 126.

⁵⁷² У житију св. Стефана Дечанског описана је једна врло сликовита епизода где светитељ кажњава поквареног управитеља своје задужбине (у којој почивају мошти) како би заштитио своје монашко братство (С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, 359-360). Такође упутно cf. P. J. Geary, *Living with the Dead in the Middle Ages*, Ithaca 1994, 95-115.

очекивано, крунисан сценом њиховог преноса у земљу Немањиних наследника потеклих управо од тог мироточивог тела (сл. 7.8).⁵⁷³

Један од проблема са којима се историчар (уметности) суочава приликом распетљавања тренутне теме јесте слаба сачуваност материјалних извора, чиме је онемогућен потпуни увид. Ипак, ехо прошлости, ма колико танан, још увек се може наслутити у одређеној мери, а и да искористимо речи Керолајн Бајнам: „штета је пропустити забаву“.⁵⁷⁴ Природно је поставити питање зашто надгробни портрети владара нису носили њихове уснуле представе, ако је већ политичка моћ наведене слике била толико снажна?

Са једне стране, уколико окренемо поглед према престоници, о изгледу царских гробова знамо веома мало,⁵⁷⁵ а о онима од времена Комнина па све до коначне пропасти Царства истински не знамо готово ништа,⁵⁷⁶ са изузетком места починка цара Манојла I.⁵⁷⁷ Међутим, можда би се могло претпоставити како је нека владарска гробница у Цариграду поседовала приказ уснулог цара на одру. Један драгоцен извор помиње, мада не фунерани, али свакако са идеолошким намерама начињен мозаички портрет Алексија I на самртној постељи.⁵⁷⁸ Он је у палати изведен по налогу његовог сина Јована II Комнина у нестабилном политичком тренутку са неколико претендената на престо. Стихови сачуване поеме наговештавају да је композиција стављала посебан нагласак на жаловање Јована II над очевим телом. Тиме је нови цар несумњиво покушао да истакне и своје „морално“ првенство над (старијом) сестром Аном и братом Исаком, о чијим претензијама смо обавештени из извора,⁵⁷⁹ док би ауторитет приказа „моштију“ Алексија I поништавао исправност преласка власти у руке бочне гране

⁵⁷³ B. A. Eastmond, “Local” Saints, Art, and Regional Identity, 708-117.

⁵⁷⁴ C. W. Bynum, In Praise of Fragments: History in the Comic Mode, in: *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991, 22; ово је заправо методолошки текст о сусрету историчара са постмодернистичким дискурсом и односу према предмету истраживања.

⁵⁷⁵ B. P. Grierson, C. Mango, I. Ševčenko, The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042); With an Additional Note, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 1-63; G. Downey, The Tombs of the Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople, *The Journal of Hellenic Studies* 79 (1959) 27-51.

⁵⁷⁶ Cf. N. Melvani, The tombs of the Palaiologan emperors, *Byzantine and Modern Greek Studies* 42/2 (2018), 237-260.

⁵⁷⁷ B. n. 513.

⁵⁷⁸ P. Magdalino, R. Nelson, The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century, *Byzantinische Forschungen* 8 (1982), 126-130.

⁵⁷⁹ B. Ibid, 126-127.

комнинског клана – изданка (старијег) брата упокојеног цара.⁵⁸⁰ Дакле, у самој престоници је засигурно постојао владарски портрет уснулог цара, баш као и свест о ауторитативној снази такве слике.

Са друге стране, основано се може претпоставити како би овако саздана слика над гробом више погодовала покојниковим наследницима него самом покојнику. Уобичајени фунерарни портрет, у виду усправљене или клечеће фигуре (најчешће са молитвеним гестом),⁵⁸¹ по својој природи јесте вотивни портрет и, сходно томе, вероватно је сматран пожељнијим јер се њиме непосредно изражавао привржен однос између умрлог и светих личности.⁵⁸² То не значи да су овоземаљски односи били занемаривани, али и њихово примарна сврха била је да уведу живе у молитвено-заступнички „деизис“ спасења. Неколицина примера фунерарних композиција приказује, рецимо, још увек живе чланове породице уз насликане мртве.⁵⁸³ Свакако је оваквим чином испољавана присност ожалошћених са њиховим мртвима. Међутим, архетипски концепт дара и уздарја суштински је елемент уткан у матрице премодерних друштава. У својој базичној форми он говори да сваки плодносна веза почива на очувању баланса, а успоставља се (и заправо одржава) узајамним даривањем – тачније сваки дар захтева „против дар“. У критичним случајевима изостанка уздарја равнотежа се нарушава и последице по страну која није испунила свој део дужности могу бити погубне.⁵⁸⁴ Наведени концепт је нескривено присутан у, рецимо, средњовековним народним причама, које неретко постају потпуно неразумљиве савременом читаоцу уколико се он занемари,⁵⁸⁵ али се може наслутити као камен темељац и у, на први поглед, неким прилично сложенијим устројствима средњовековног друштва.⁵⁸⁶ Стога, представљање живих уз њихове блиске преминуле на надгробним композицијама није само чин испољавања емоционалне привржености већ и сведочанство опстанка међусобно остварених веза које ни

⁵⁸⁰ О изградњи комнинске владарске идеологије, важности породичних веза и претензијама многих чланова различитих грана комнинског рода у: В. Станковић, *Комнини у Цариграду*.

⁵⁸¹ Поред молитвеног геста, фигуре покојника су каткад приказиване са прекрштеним рукама на грудима.

⁵⁸² О надгробним портретима в. у: S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 68-127.

⁵⁸³ *Ibid.*, *passim*.

⁵⁸⁴ P. J. Geary, *Living with the Dead*, 78.

⁵⁸⁵ За један такав пример в. J.-C. Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*, Chicago 1998, 111-112.

⁵⁸⁶ В., на пример, M. Damen, *Princely entries and gift exchange in the Burgundian Low Countries: a crucial link in late medieval political culture*, *Journal of Medieval History* 33/3 (2007), 233-249.

смрт не може да рашчини. У практичном смислу ово значи да ће брига коју живи указују мртвима бити узвраћена подједнаким посредничким залагањем преминулих за спасење својих старатеља које су надживели. Зато је фунерарна слика у својој бити пре свега ликовна визуализација молитвене мреже која увезује небеске и земаљске припаднике на лиминалном простору гроба – месту сусрета овог и оног света.⁵⁸⁷

Након ове дигресије о генералним идејама усађеним у уобичајене и неупоредиво чешће надгробне композиције, али неопходне за сва даља разматрања, можемо се окренути сцени Смрти краљице Ане Дандоло – једином сачуваном примеру фунерарног портрета у виду уснуле фигуре који није замишљен као подстрек новог светитељског култа, већ испољавања владарске идеолошке замисли. Фреска о којој је реч налази се у сопоћанској припрати и безмало заузима пуне две трећине северног зида (сл. 7.9).⁵⁸⁸ Над лежећом фигуром мајке визуелно је истакнут њен син Урош I праћен многољудном свитом дворјана у жалости. Међутим, као што је назначено, фунерарна представа која није подразумевала успостављање новог култног места захтевал би испољавање привржености између покојника и небеских сила. Зато не чуди веома смело приказивање Христа и Богородице како прилазе одру у својим телима, уместо у виду изображених ликова на иконама.⁵⁸⁹ Ипак, кључан увид који су истраживачи већ приметили јесте нескривена композициона сличност сцене Смрти Ане Дандоло и епизоде Јаковљеве сахране из циклуса Прекрасног Јосифа на суседном западном зиду припрате.⁵⁹⁰ Штавише, наведене две фреске се готово додирују на северозападном углу припрате. Оплакивање мајке од стране Стефана Уроша I умногоме опонаша приказ Јосифа који тугује за упокојеним оцем, носећи притом исту круну какву видимо на глави српског краља. Поређења са старозаветним личностима устаљен су део изградње идеолошке слике узорног владара у

⁵⁸⁷ В. н. 227.

⁵⁸⁸ За фунерарну композицију смрти Ане Дандоло в. Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 78.

⁵⁸⁹ Христос и Богородица су често сликани као стварно присутни актери погребних сцена, али увек посредством својих икона. Њихово активно учешће нарочито добро наговештава циклус Канона на исход душе од тела из хиландарског пирга будући да се иконографски тип (исте) богородичине иконе над телом монаха на самртничкој постељи мења од сцене до сцене.

⁵⁹⁰ В. Cvetković, Franciscans and Medieval Serbia: Evidence of Art, *IKON* 3 (2010), 250; Idem, The painted programs in thirteenth-century Serbia: structure, themes, and accents, dans: *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle*, J.-P. Caillet ed., Paris 2012, 168.

средњовековним изворима.⁵⁹¹ Овде пак подударност две композиције омогућава преображај читавог циклуса о Прекрасном Јосифу у алегоријску слику живота Уроша I у моменту када је дао да се она наслика, самопрокламујући себе за Новог Јосифа.

Многе импликације постигнуте су наведеним програмом и не од мале важности за разумевање надгробне композиције Ане Дандоло. Приповест о најмлађем Јаковљевом сину (најмлађем у тренутку када библијска прича почиње) наратив је о братоиздајству из љубоморе, о способној управи која доноси изобиље у временима глади и о правичној, али милосрдној природи онога у чијим рукама почива моћ (2 Мој 37-50). Стефан Урош I био је најмлађи син Стефана Првовенчаног и трећи од браће који је понео круну српског краља. Како је његово успињање на трон подразумевало збацивање с власти краља Владислава, који је и сам дошао на престо пошто је најстарији брат Радослав био свргнут, може се претпоставити да је било неопходно учврстити легитимитет трећег изданка немањићке лозе који је потекао од Стефана Првовенчаног. Стога, као што је сликање мироточивог тела родоначелника Симеона Немање суштински штитило положај династије од евентуалне подршке коју би прикупили потомци старије Немањине браће,⁵⁹² сликање моштију Урошеве мајке наглашавало је његов ауторитет и наследно право његових синова над полубраћом и њиховим потомством. Свеприсутну и дубоку идеолошку концепцију сопоћанског католикона потврђује оригинална намера Уроша I да од цркве начини не само лични вић и породични маузолеј,⁵⁹³ због чега не чуди изузетна истанчана промишљеност фунерарног програма гроба краљице мајке. Будући да мајку, за разлику од оца и деде, није делио са Радославом и Владиславом, истицање угледа Ане Дандоло, треће жене Стефана Првовенчаног и прве српске краљице,⁵⁹⁴ пружило је идеалну прилику за идеолошко издвајање Уроша од Евдокијиних синова.⁵⁹⁵ Упоредивши насликане мошти своје мајке са старозаветним

⁵⁹¹ В. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића: дипломатичка студија*, Београд 1997, 187-233, посебно 210-216 за поређење са старозаветним Јосифом.

⁵⁹² Cf. A. Eastmond, "Local" Saints, Art, and Regional Identity, 708-117.

⁵⁹³ Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 61, 69-70, 78.

⁵⁹⁴ И. Коматина, Ана Дандоло – прва српска краљица?, *Зборник Матице српске за историју* 89 (2014), 7-22.

⁵⁹⁵ Желео бих да се овом приликом захвалим Љубици Винуловић која је поделила са мном њена нова генеалогска стабла династија Комнина, Палеолога и Немањића, а која ће бити представљена у

патријархом Јаковом – оцем дванаест племена Израиља (Изабраног народа) – краљ је истакао себе и сопствене синове као потомке мајке „изабраних“ и наследнике потекле од „краљородичиних“ моштију.

Да ли је неки фунерарни портрет овог типа постојао и у Цариграду нажалост не можемо знати, али засигурно је постојала свест о снази слике која тело преминулог поистовећује са светитељским моштима.⁵⁹⁶ Занимљив је податак да је царица Ирина-Пирошка, ни мање ни више него жена поменутог Јована II Комнина, канонизована након смрти још за владавине свог супруга, што је свакако доприносило оснаживању легитимитета Јованових синова.⁵⁹⁷ Њене мошти почивале су у задужбини царског пара, манастиру Христа Пантократора (XII век), међутим, није сачуван податак каква је слика стајала над њеним сахрањеним телом.⁵⁹⁸ Не би ли фунерарни портрет у обличју уснуле фигуре, попут оног Ане Дандоло из XIII века, допринео идеолошким порукама њеног светитељства? Можда. На крају крајева, ако постоји иједна представа која у себи најближе испољава модел Успења Богородице (идеални образац хришћанске сахране), онда је то засигурно сцена смрти прве српске краљице. Дакле, постоји вероватноћа да слика над гробом Ане Дандоло није била ни усамљен, а ни први пример исказивања идентитета „краљородице“ на хришћанском Истоку.⁵⁹⁹

Ипак овде је било речи о надгробним портретима владарских мајки и супруга, а не самих владара. Уколико се окренемо сачуваним програмима краљевских гробница Немањића, међу којима оправдано можемо убројати и ону краљице Јелене Анжујске у чијим рукама је лежала самостална управа над

оквиру њене докторске дисертације на тему: *Жене ктитори и визуелна култура Балкана у средњовековно и рано модерно доба, од XI до XVI века*. Њихов велики допринос почива на разрешавању одређених недоумица и непознаница на основу вештог сагледавања проблема унутар контекста идеолошких система својствених периоду о коме је реч.

⁵⁹⁶ Могло би се рећи да су идеолошке претензије прилично сличне онима композиције смрти Ане Дандоло биле уткане и у мозаичку слику жаловања Јована II Комнина над оцем у царској палати, премда ова представа по својој функцији није била надгробна представа)

⁵⁹⁷ В. Станковић, *Комнини у Цариграду*, 130

⁵⁹⁸ В. А. Н. S. Megaw, Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul, *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), 333-371.

⁵⁹⁹ Можда би и гробни покровцац Марије од Мангупа (в. К. Marsengill, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits*, 211) требало сагледати у оваквом идеолошком контексту, повезаном са прослављањем светитељства, уместо изношења закључка да он представља показатељ шире праксе покривања (лаичких) грובה тканинама са портретима покојника.

пространим областима краљевства,⁶⁰⁰ видећемо да оне следе опште обрасце успостављене широм хришћанског света на Истоку. То значи да уколико је особа била ктитор цркве у којој је сахрањена, стицала је право да буде приказана над својим местом починка са моделом храма у рукама који је нудила као вотивни дар Христу (или Христу Емануилу у Богородичином наручју). Из тог разлога у литератури се неретко фунерарне композиције називају и ктиторским портретима. Истини за вољу, обе групе слика у бити и јесу вотивни портрети, док, са друге стране, обе деле истоветну функцију чувара меморије, те и окидача посредничке молитве. Могло би се чак рећи да је у задужбини која није одабрана да буде гробна црква ктитору ктиторска композиција представљала својеврсни „други гроб“ – додатно место спасоносне молитве – у базичној основи не неслично западној пракси сахрањивања исте особе у два или три гроба.⁶⁰¹ Ово би делимично објаснило иначе потпуно неразумно одрицање потребе Исака Комнина, прогнаног брата Јована II, за изображењем свог лика над (новим) гробом након што је морао да одустане од сахране у припрати цркве Христа Хоре, где је себи већ увелико припремио вечно боравиште.⁶⁰² Извеснијим се чини да је комнински принц под маском самоспознаје „младачке сујете“, изнете у његовом типичу написаног за нову задужбину коју је наменио својој сахрани (манастиру Богородице Космосотире у Тракији), покушао да очува присуство сопствене меморије и у цариградском манастиру.⁶⁰³ У тексту проналазимо захтев да се из

⁶⁰⁰ М. Копривица, „Држава“ краљице Јелене, у: *Јелена – краљица, монахиња, светитељка*, К. Митровић ур., Манастир Градац 2015, 13-26.

⁶⁰¹ В. Е. А. Р. Браун, Authority, the Family, and the Dead in Late Medieval France, *French Historical Studies* 16/4 (1990), 803-832.

⁶⁰² Свог надгробног портрета Исаак се одрекао у тексту типика састављеном за његову гробну задужбину, манастир Богородице Космосотире. За превод дотичног дела текста в. Kosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaac Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Bera, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 838

⁶⁰³ Тешко је поверовати да би ико од Исакових савременика, укључујући и њега самог, у тако опште прихваћеној пракси изведбе надгробних портрета видео исказ сујете. Пре ће бити да је постојала могућност да у цркви Христа Хоре, месту где је првобитно себи организовао вечно боравиште, његов лик буде уништен када је прогнан из Цариграда због претензија на византијски престо. Можда је у драматичној одлуци да пренесе све чиниоце првог припремљеног гроба изузев свог портрета у цркву манастира Богородице Космосотире у Тракији, где је потом „решио“ да буде сахрањен, лежала могућност да његов лик остане нетакнут на свом оригиналном месту. Оно што нам је познато јесте да је Исака Комнина из другог прогонства у престоницу позвао његов синовац Манојло по ступању на престо након очеве смрти. Да ли је тада од новог цара изборио могућност да његов лик остане у припрати цркве Хрис Хоре уколико не начини портрет и унутар храма Богородице Космосотире? Такође, занимљиво је да у тексту типика стоји одељак у коме је речено да ако монаси манастира Христа Хоре не буду хтели да предају све елементе који су

цркве Христа Хоре, поред сепулкралних елемената првог гроба, пренесу и портрети његових родитеља као саставни део фунерарног окржења гробнице.⁶⁰⁴ Они су највероватније били изведени на дрвеним панелима и то у молитвеном ставу како би исказали посредништво за спасење преминулог сина.⁶⁰⁵ Да ли је на њима била насликана представа Христа (и Богородице) или су пак у виду самосталних фигура постављени око Богородичине иконе која је Исаку Комнину чудесно „дарована са неба“,⁶⁰⁶ извор јасно не казује. Ипак, из овога видимо да су попут живих сродника и преминули преци могли да буду укључени у надгробне композиције, истински наговештавајући идеју о мртвима као и даље активним учесницима заједнице који „припремају долазак“ својим потомцима. Међутим, истина је да предачке представе, па били они и родитељи, ретко проналазимо уз портрете појединаца који су себи самима припремили место починка, изузев у случају владарских гробница. Припајање заједници предака носило је снажне идеолошке основе будући да је непосредно искивало слику наследног поретка. Стога, поворке Немањића, познате и под именом „хоризонталне лозе“, могу се пронаћи и у својству надгробних композиција.⁶⁰⁷

Портрети византијског цара у друштву оца, па чак и деде, познати су нам из извора комнинског периода и недвосмислено упућују на испољавање политичке идеологије.⁶⁰⁸ Ипак, ни један од сачуваних списа не помиње такве изведбе као

образовали окружење његовог првобитног гроба (све изузев портрета), са Исаковим потраживањима имало се изаћи пред цара, тј. Манојла Комнина (Kosmosoteira, 839). Овде се отвара још један проблем: због чега би се монаси Хоре успротивили преношењу сепулкралних елемената, изузев ако се под њима није подразумевала и Богородичина икона која је Исаку, како текст каже, „чудесно послата са неба“ (Kosmosoteira, 839). Да ли је можда даривањем веома посебне иконе манастиру Исак остварио задужбинарске привилегије у Хори, те би њеним преношењем изгубио и киторско право на портрет? Очито је да попут оца ни нови цар није желео да његов стриц буде сахрањен у Цариграду, месту које би се свакако чинило пријемчивијим од било ког манастира у Тракији. У овом тренутку тешко је дати коначан одговор на наведена питања. Међутим, да је крајње неуверљива изјава комнинског принца о томе како није желео свој изображени лик у цркви Богородице Космосотире снажи и истраживање Харалампоса Вакирзиса, који је у фигури једног светог ратника исте цркве препознао крипто-портрет управо Исака Комнина (Ch. Bakirtzis, *Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?*, *British School at Athens Studies* 8 (2001) 85-87).

⁶⁰⁴ Kosmosoteira, 838; K. Marsengill, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits*, 203-204.

⁶⁰⁵ На једном фунерарном портрету на дасци преминуле девојке са Кипра насликани су и њени родитељи у молитвеном ставу под фигурама Христа и двојице ађела; в. А. W. Carr, *Syriac Funerary Icons*, 154-158.

⁶⁰⁶ Kosmosoteira, 839.

⁶⁰⁷ О „хоризонталним“ и „вертикалним“ лозама Немањића в. у: Д. Војводић, *Од хоризонталне ка вертикалној генеалошкој слици Немањића*, *Зборник радова Византолошког института* 44 (2007), 295-312.

⁶⁰⁸ P. Magdalino, R. Nelson, *The Emperor in Byzantine Art*, 135-137, 146-147.

део сепулкралног окружења. Када је пак реч о краљевским гробницама Немањића, упутно је погледати фунерарну композицију гроба Стефана Уроша I у сопоћанском католикону, као и ону његове супруге Јелене Анжујске у градачком због извесних посебности које их издвајају: док прва представља изузетан пример идеолошке снаге илустрације генеалогске лозе (сл. 7.11 и 7.12), друга истој прикључује и ауторитет слике уснулог тела (сл. 7.13 и 7.14).⁶⁰⁹ Бранислав Тодић је пружио подробен увид у историјске околности обликовања обе наведене надгробне фреске. Сва је прилика да је сопоћанска испрва приказивала Богородицу која краља приводи Христу, вероватно по узору на гроб Стефана Немање у Студеници.⁶¹⁰ Међутим, када је тело претходно збаченог и замонашеног Уроша I пренето и сахрањено у западном травеју сопоћанског наоса, краљ Драгутин, син који га је скинуо са престола, дао је да се фреска преслика новом сценом где су Христу преминулог краља са моделом цркве привођили преци, Стефан Немања и Стефан Првовенчани, а за њим ишли синови, (краљ) Драгутин и (принц) Милутин, са рукама подигнутим у ставу посредничке молитве.⁶¹¹ Дакле, реч је о визуализацији савршене мреже испуњавања молитвених и заступничких дужности које су чувале баланс идиличне и нераскинуте везе између живих и мртвих чланова породичне заједнице. Такође је веома занимљива чињеница да је краљ Драгутин очито тражио да се његов портрет изведе у младалачком облику без браде, а опет са краљевском круном на глави – вероватно желећи да сугерише како је нова фреска, са нескривеним алузијама на ненарушени поредак и оправданост његовог краљевања, заправо оригинална композиција, евентуално „обновљена“ као исказ синовљеве првржености оцу.

Са друге стране, ако су ново датовање градачког сликарства и идентификација сцена Бранислава Тодића тачни (период након пружања престола краља Милутина, дакле после 1282. године),⁶¹² Јелена Анжујска је поручила програм у којем је истакла пренос моштију свог супруга и њему оданог архиепископа Јоаникија у храм Свете Тројице манастира Сопоћана у време када је

⁶⁰⁹ В. Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 71, за фунерарној композицију краља Уроша I, и 79, 84-86, за надгробну фреску краљице Јелене Анжујске.

⁶¹⁰ Б. Тодић, Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве, *Зограф* 31 (2006-2007), 62-64.

⁶¹¹ *Ibid.*, 64-68.

⁶¹² *Ibid.*, 69.

већ увелико знала да ће градачки католикон бити њена самостална гробна црква.⁶¹³ Несумњиво је да је након Урошевог збацивања с власти испрва било планирано да некадашњи краљ и његова супруга буду сахрањени заједно у Градцу, с обзиром на чињеницу да је под саркофагом пронађена двојна гробница подељена усправно постављеном плочом са отвором у делу где би њихове главе почивале.⁶¹⁴ Бранислав Тодић оправдано претпоставља како је и архиепископ Јоникије такође требало да буде сахрањен у овој цркви, будући да распоред градачких гробова опонаша онај у Сопоћанима.⁶¹⁵ Како су тела збаченог краља и прогнаног архиепископа ипак на крају положена у за њих првобитно припремљена места вечног починка у Сопоћанима, краљица Јелена очито није желела да лиши своју гробну цркву „присуства“ моштију које је манастир Градац требало да добије. Оба преноса насликана су на западном зиду са јасно наглашеним „уснулим телима“.⁶¹⁶ Док на северној фресци не можемо бити сигурни о правцу кретања поворке која носи преминулог архиепископа (сл. 7.15), на јужној се јасно види да је кретање свите са моштима Уроша I усмерено према јужном зиду, односно надгробној композицији (сл. 7.14). Штавише, Оливера Кандић је, увидевши како између две слике не постоји бордура која их одваја, изнела могућност да је епизода преноса тела замонашеног краља саставни део фунерарне представе, са инсинуацијама да је Јеленина гробница место где су мошти похрањене.⁶¹⁷ Ово запажење је од приличне важности зато што када погледамо саму феску над гробом Јелене Анжујске (сл. 7.13), приметимо да то није уобичајена представа супружничког пара какве проналазимо на Истоку,⁶¹⁸ већ генеалошки низ коме се краљица прикључила, сличан композицији порученој по Драгутиновом налогу над очевим гробом. Поворку према Христу у Градцу предводи Богородица, а за њом следе Стефан Првовенчани, краљ Урош у владарском руху и, напоследку, сама краљица, док међу супружницима стоји модел цркве. Крајње уочљива и суштинска разлика два примера лежи у измештању фигура синова из генеалошког низа, будући насликани са супротне

⁶¹³ Ibid., 68-76.

⁶¹⁴ Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 81.

⁶¹⁵ За комплетну расправу в. Б. Тодић, Сопоћани и Градац, 68-76.

⁶¹⁶ Ibid., 69, 72.

⁶¹⁷ О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005, 196, 205.

⁶¹⁸ За представе брачних фунерарних портрета в. S. T. Brooks, *Sculpture and the Late Byzantine Tomb*, figs. 4.2, 4.3, 4.11.

стране (на западној површени јужног пиластра), чиме је Јелена Анжујска заузела место последње „карике“ у владарском ланцу (сл. 7.16). На тај начин је несумњиво истакла како њено владарско право на самосталну власт потиче искључиво од преминулог супруга чије су мошти слимболично и даље уз њу, макар према сведочењу фреске на западном зиду. Ова визуелна *furta sacra* оснажена је и наспрамном фреском на северном зиду западног травеја градачког католикона, јер на њему, готово извесно, некада је стајала сцена Сахране архиепископа Јоаникија према уобичајеном моделу испољавања култног места са похрањеним светитељским моштима⁶¹⁹ – прилично слично ситуацији коју затичемо у Леснову са „аркосолијумом“ манастирског оснивача. Чини се да је главни циљ најниже зоне ликовног програма формираног у просторном контексту гроба Јелене Анжујске био преузимање идентитет Сопоћанског католикона као места везаног за ауторитет краља од кога је полазила оправданост краљичине самосталне управе над пространим територијама које су њој поверене, а можда и смела претензија над онима њених синова.

Уколико поново поставимо питање да ли су и владарски фунерарни портрети у Цариграду поседовали неке врсте генеалошких лоза изведбом фигура предака, остајемо без могућности јасног одговора. Ипак, чињеница јесте да идеја геноса постаје нарочито важан сегмент изградње владарске идеологије са ступањем на политичку позорницу династије Комнина.⁶²⁰ Штавише, упутства Исака Комнина, упорног и никад до краја „покајаног“ царевића са претензијама на престо, да се портрети његовог оца Алексија I и мајке Ирине Дука поставе као саставни део окружења гроба у цркви Богородице Космосотире можда одсликавају (нову) владарску праксу. Додатна потпора наведеној претпоставци изводи се из сачуваних примера фунерарних композиција гробница племића где су фигуре родитеља и детета увек или индикатори двојне гробници под којом леже представљени, или пак да је поручилац њене изведбе родитељ који је надживео свог потомка.⁶²¹ Место починка Исака Комнина не припада ни једној од наведених опција. Са друге стране, није неутемељено помислити како је морао оправдати присуство владарског пара у сопственом фунерарном контексту, па

⁶¹⁹ Б. Тодић, Сопоћани и Градац, 74-75.

⁶²⁰ В. В. Станковић, *Комнини у Цариграду*.

⁶²¹ В. примере у: S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, passim.

били они његови отац и мајка, нарочито ако је ово постао модел својствен владарском гробу са политичким импликацијама. Из тога произилази могућност да се Исак вешто одрекао сопственог портрета као устаљеног визуелног сведочанства идентитета покојника под маском понизности како би препустио слици родитеља улогу чувара свог идентитета. Не треба сметнути с ума да би они много јасније о њему говорили као „царском сину“, чему је очито тежио, него што би то његов самостално изобразени лик икада могао да постигне.

Сва досадашња разматрања воде ка једном закључку: за владарски гроб било је пожељније усадити сопствени портрет у неки вид генеалогичке представе, пре него приказати га у облику уснулог тела, без обзира на могућност постизања ауторитета визуелним поистовећивањем са местом култног прослављања.⁶²² Или би ово свакако био закључак да немамо сачуване археолошке извештаје са ископавања гробних цркава српског цара Стефана Душана (средина XIV века) и бугарског цара Ивана Александра (трећа четвртина XIV века), који већ изузетно комплексну слику чине још компликованијом.

Међу рушевинама цркве Св. Архангела пронађени су остаци камене пластике на основу којих је изнета могућност да је цар Душан себи припремио надгробни споменик који је поседовао *gisant* – лежећу фигуру покојника.⁶²³ Три рељефна фрагмента су приликом иницијалне анализе материјала интерпретирана као део изгубљене целине поклопца сркофага од беличастог мермера: „Један приказује горњи део десне руке и груди до појаса, други десну стопалу, а трећи десну шаку, која је лежала на грудима“.⁶²⁴ Наведена претпоставка заснована је на чињеници да су фрагменти нађени у југозападном делу цревог маузолеја – места где се поуздано налазио гроб ктитора.⁶²⁵ Како ово није једини *gisant* који је

⁶²² Није на одмет подсетити се да цар Алексије I никада није проглашен за светитеља, а јесте био приказан на самртничком одру у оквиру палате (в. н. 526). Такође, коликоко је познато, Ана Дандоло исто никада није канонизована, што ће рећи да светитељство није нужно стајало на путу преузимања визуелног модела везиваног за светитељске мошти.

⁶²³ Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 117.

⁶²⁴ *Loc. cit.*

⁶²⁵ Радослав Грујић, археолог који је предводио ископавања цркве Св. Архангела, такође је интерпретирао и пронађене делове друге скулптуре из југозападног дела храма као још један Душанов портрет који је био истргнут из западног зида, очито сматрајући наведену мермерну представу надгробним портретом (*loc. cit.*). Међутим, тешко да би фунерарни портрет стајао на западном зиду док је саркофаг био прислоњен уз јужни. Са друге стране, Даница Поповић оправдано доводи у питање саму идентификацију ове скулптуре као царског портрета (*loc. cit.*). Стога, разматрања наведених остатака камене пластике друге скулптуре, за ову прилику, оставићемо по страни.

обележавао царски гроб на Истоку, предложена и у науци до сада прихваћена хипотеза завређује подробно разматрање. Бугарски цар Иван Александар, рођени брат супруге Стефана Душана, такође је надгробни споменик обележио својим портретом у камену. Сачувани остатак мермерног поклопца саркофага, пронађен на месту дворске капеле у Трнову посвећене Св. Петки, приказује стопала и доњи део царске хаљине (сл. 7.17).⁶²⁶ Ако се боље погледа сачувани фрагмент, мора се признати прилично необичним решење да обод плоче буде остављен издигнут како би творио оквир рељефном портрету, уместо да једино царева представа извире из камене површине. Како год било, већи проблем задаје сам положај ногу који наговештава да је фигура била приказана у полупрофилу. Да ли је онда заиста реч о лежећој фигури? Ипак, необичан обод плоче бугарског рељефа је управо тај који даје довољно основа за претпоставку како цар Иван Александар није могао бити приказан ни у пози благог наклона са испруженим рукама у молитвеном ставу, нити са моделом цркве, јер су сачувана стопала и хаљина већ превише близу ивици „оквира“ представе, а оба назначена композициона решења захтевала би шири простор. Тиме смо елеминисали ктиторски, односно молитвени образац стојеће фигуре, те чини се сасвим исправним говорити о лежећој фигури приказаној у полупрофилу. Штавише, у рукописним књигама заиста и можемо пронаћи представе цара опруженог на постељи са стопалима видљивим на идентичан начин, што заправо није често ако погледамо друге примере.⁶²⁷ Такође, овакву изведбу можемо упоредити и са приказима Христа на многобројним сачуваним плаштницама које, иако су вернику омогућавале приступ Спаситељевом телу као положеном на камену из Ефеса, најчешће пружају „поглед са стране“ (сл. 7.18). Стога, премда је у илузионистичком смислу плаштаница краља Милутина отишла најдаље сликом мртвог тела приказаног *en face* (сл. 7.19), ово засигурно није сматрано неопходним како би се остварио жељени утисак.

⁶²⁶ Ibid., 119.; K. Marsengill, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits*, 210.

⁶²⁷ Стопала лежећих фигура су углавном скоро у потпуности покривена, пружајући поглед само на обод обуће коју представљени носе. Изузетак представљају једино високи световни достојанственици због природе кроја њиховог костима и то само на појединим примерима (cf V. Svetković, *The Living (and the) Dead*, fig. 8), будући да су чешће сликани са покривачима који покривају доњи део тела.

Природно, како се пракса приказивања лежеће фигуре покојника на његовој гробници до XIV века већ увелико раширила западном Европом,⁶²⁸ присуство ова два *gisant*-а на Истоку истраживачи су итерпретирали као „западни утицај“, мада Даница Поповић с правом упозорава да нису морали носити „изворни смисао“ оних међу Латинима.⁶²⁹ Најзад и истраживање Ерика Ивисона о сахранама свештенослужитеља на Истоку са путирима крај себе показало је да, иако инспирисано западном традицијом, ова пракса у својој бити представљала је преобликовање већ постојећег обичаја сахране са просфором, задржавајући већ постојеће идејне основе.⁶³⁰ Због тога, премда је и на средњовековном Западу *gisant* несумњиви део сложеног промишљања о есхатолошком телу и његовом стицању након смрти, када говоримо о средњовековном хришћанском Истоку најумесније је повезивање *gisant*-а са увелико постојећим и познатим уснулим фигурама које смо већ разматрали – представама моштију. Међутим, овде се отвара једно битно питање: да ли су рељефни портрети цара Стефана Душана и Ивана Александра били приказани са затвореним очима? Тројица босанских краљева у XV веку – Остоја, Твртко II и Стјепан Томаш – поседовала су такође саркофаге обележене својим лежећим портретима.⁶³¹ На основу сачуване камене пластике утврђено је да су мајстори задужени за њихову изведбу дошли из Угарске,⁶³² а тамо је био обичај, као и у читавој западној Европи северно од Алпа, да представа покојника носи отворене очи.⁶³³ Тако уобличен портрет засигурно би изгубио своју идејну везу са визуализацијом моштију на хришћанском Истоку. Ипак, традиција успостављена на територији данашње Италије изнедрила је другачији *gisant* – управо слику преминулог са затвореним очима.⁶³⁴ Како је опште прихваћено да су мајстори задужени за израду гробнице цара Душана

⁶²⁸ Cf. E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964, 51-66

⁶²⁹ Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 119.

⁶³⁰ E. A. Ivison, "Supplied for the journey to heaven".

⁶³¹ P. Anđelić, *Bobovac i Kraljeva Sutjeska: stolna mjesta bosanskih vladara u XIV i XV stoljeću*, Sarajevo 1973, 86-98.

⁶³² Ibid., 94.

⁶³³ За надгробнике у средњовековној Угарској, cf. Z. Jékely, The Garai Tomb Slab at the Augustinian Church of Siklós, *Acta Historiae Artium* 40 (1998), 125-143, посебно 134.

⁶³⁴ Од XIII века јужно од Алпа је чак обновљена пракса коришћења посмртних маски; D. Olariu, *Réflexions sur l'avènement du portrait avant le XVe siècle*, in: *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentations, XIIIe-XVe siècles*, idem ed., Bern 2009, 83-101.

дошли са Приморја,⁶³⁵ области његовог царства која је имала живу комуникацију са супротном обалом Јадрана, готово је сигурно да је царев портрет припадао „уснулом“ типу. Између осталог и сам извештај са археолошких ископавања ово наговештава: опис трећег фрагмента са гробнице цара Душана – десна шака „која је лежала на грудима“⁶³⁶ – указује да је царска фигура носила уобичајену изведбу портрета умрлог јужно од Алпа са положеним рукама на грудима, пошто су на северу Европе покојници били приказивани или инсинуирајући живе покрете⁶³⁷ или са рукама положеним покрај тела.⁶³⁸ За *gisant* цара Ивана Александра још је извесније да је носио склопљене очи, на шта упућује и сам „источни“ модел лежеће фигуре као надгробног портрета у полупрофилу уместо изведеног *en face*.

Дакле, напоследку смо ипак дошли до чињенице да је било оних који би искористили снагу слике „нетљеног тела“ за сопствену, владарску гробницу. Али због чега је таквом решењу прибегао тек цар Душан, а не и неко од његових предака? Свакако адекватан разлог није некав нови сусрет са „Западом“, с обзиром да су готово сви владари Немањићке династије одржавали сложене везе са многим латинским државама и на истоку и западу Европе.⁶³⁹ Такође је вредно пажње питање да ли је цар Иван Александар био инспирисан гробницом супруга његове сестре или је пак подстицај потекао са другог места? Расправљајући о византијској „хералдици“, Роберт Остерхут није прибегао очекиваном решењу потраге за једносмерним утицајима, већ је, допуштајући могућност пројављивања комплексније слике, изнео следећи закључак:

„[...] развој вокабилара инсигнија које наговештавају моћ и статус чини се да је имао своје порекло у друштвеним околностима културне

⁶³⁵ Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 119.

⁶³⁶ *Ibid.*, 117.

⁶³⁷ Северно од Алпа *gisant* је обично приказивао покојника у изведби одређеног геста са знацима његове племенитости, побожности или моћи и достојанства. Благо повлачење копче плашта наговештавало је дворску отменост (S. Perkinson, *Likeness, Studies in iconography* 33 (2012), 24, fig. 5), шаке склопљене у молитви испољавале су хришћанску врлину (надгробник „Црног принца“ Едварда), баш као и придржавање молитвеника (фигура гробнице Елеоноре од Аквитаније), док би жезло у рукама недвосмислено указивало на положај (владара или црквеног великодостојника).

⁶³⁸ B. Z. Jékely, *The Garai Tomb Slab*, fig. 9.

⁶³⁹ Такође треба истаћи и мултиконфесионалност становништва у средњовековној Србији, поготову када је реч о приморским областима краљевине. B. J. Erdeljan, *Two inscriptions from the church of Sts Sergius and Bacchus near Shkodër and the question of text and image as markers of identity in medieval Serbia*, in: *Texts/Inscriptions/Images - Art Readings*, Vol. 1, E. Moutafov, J. Erdeljan eds., Sofia 2016, 129-143; B. Cvetković, *Franciscans and Medieval Serbia*.

интеракције на средњовековном Медитерану током XII века, када су се Западњаци, Византинци и муслимани окупили кроз културне, војне и дипломатске сусрете које познајемо као крсташки ратови. Унутар извесних друштвених група, ова обележја почела су да исказују породични и индивидуални идентитет. Још важније, испољавала су престиж и статус језиком моћи који је могао да пренебрегне културне и лингвистичке баријере. [...] Узимајући у обзир степен културне размене дуж Медитерана, предложио сам да се међу моћнима развила својеврсна архитектурална *lingua franca*. Као што је наглашено дељеним укусом за раскошним дворским церемонијалом, луксузном робом, текстилом и чак керамичком продукцијом, чини се да су форме повезане са престижном уметношћу и архитектуром биле препознатљиве и сличне дуж читавог региона. *Заправо, уместо да говоримо о уметничким позајмљивањима и апропријацији, било би исправније говорити о развоју заједничког „језика моћи“ међу мобилном медитеранском елитом.*⁶⁴⁰

Овакво становиште такође може бити усвојено и за појаву наша два *gisant*-а. До XIV века, гробнице са лежећим фигурама покојника биле си присутне широм западне Европе, али и у латинским државама на истоку.⁶⁴¹ Несумњиво је да би, са једне стране, *gisant* цара Душана, као и онај Ивана Александра, био препознат као део „језика моћи“ постављен у ширу слику кретања „мобилне медитеранске елите“, док би, са друге, ослањањем на сопствену традицију испољавања светости реликвија у источнохришћанском свету, за локалног посматрача носио и друге поруке такође повезане са изградњом ауторитативне моћи покојника. Међутим, и даље остаје питање због чега то и раније није неко учинио? Или, још боље питање, зашто не и у Цариграду? Да ли одговор лежи у чињеници да средњовековна Србија и Бугарска нису проживеле искуство западњачких освајања, која су ипак оставила последице на формирање извесне антилатинске атмосфере, чије одјеке је Софија Калописи-Верти идентификовала у програмима

⁶⁴⁰ R. Ousterhout, Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry, in: *Byzantine art: recent studies: essays in honor of Lois Drewer*, C. Hourihane eds., Tempe 2009, 169-170.

⁶⁴¹ Cf. A. W. Carr, Cypriot Funerary Icons.

одређених цркава на територији данашње Грчке?⁶⁴² Ипак, насупрот томе, управо на тим територијама које су биле непосредно угрожене латинским освајањима имамо примере прихватања појединих визуелних форми са Запада.⁶⁴³ Штавише, оне најдиректније говоре о „дељеном укусу“ будући да нинакоји начин нису доприносиле теолошком значењу или угрожавању источнохришћанских догми, па ни идејних традиција.⁶⁴⁴ На крају крајева, адаптација западне праксе сахрањивања клира са путирима то потврђује.

Ово је пригодна прилика за изношење једне нове хипотезе. Већ је речено да ми о изгледу владарских гробница од времена Комнина у Цариграду не знамо готово ништа.⁶⁴⁵ Ипак, ако погледамо просторну организацију извесних аристократских гробница и сачуване материјалне остатке из времена династије Палеолога, видећемо да употреба рељефних изведби у престоници није била страна.⁶⁴⁶ Фрагмент каменог фунерарног портрета Марије Палеологине, који је стајао на зиду над местом њеног погребца, највероватније је приказивао ову монахињу из царске династије у молитвеном ставу пред Богородицом (сл. 7.20).⁶⁴⁷ Са друге стране, у параклису цркве Христа Хоре над аркосолијумом Михаила Торника и његове супруге у рељефу су приказане допојасне фигуре Христа и двојице анђела (сл. 7.21).⁶⁴⁸ Премда не у самом Цариграду, на територији Византијског царства остали су чак и примери саркофага који на себи носе

⁶⁴² S. Kalopissi-Verti, Aspects of Patronage in Fourteenth-Century Byzantium Regions under Serbian and Latin rule, in: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, E. Papadopoulou, D. Dialete eds., Athens 1996, 363-383; eadem, Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins, dans: *Orient et Occident Méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux*, J.-P. Caillet, F. Joubert eds., Paris 2012, 41-64. Такође, за непостојање антилатинског сентимента у средњовековној Србији карактеристичног за области православног становништва на територији данашње Грчке в. J. Đorđević, Praying for a Franciscan.

⁶⁴³ S. E. J. Gerstel, *Art and Identity in the Medieval Morea*, passim.

⁶⁴⁴ Cf. S. Kalopissi-Verti, The Impact of the Fourth Crusade on Monumental Painting in the Peloponnese and Eastern Central Greece up to the End of the Thirteenth Century, in: *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade - The Fourth Crusade and its Consequences*, P. L. Vocotopoulos ed., Athens 2007, 82-88; eadem, Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204. Archaeological and Artistic Evidence, in: *Archaeology and the Crusades*, P. Edbury, S. Kalopissi-Verti eds., Athens 2007, 1-33.

⁶⁴⁵ В. н. 576.

⁶⁴⁶ S. T. Brooks, *Sculpture and the Late Byzantine Tomb*.

⁶⁴⁷ *Byzantium: Faith and Power*, 104, cat. 49.

⁶⁴⁸ S. T. Brooks, *Sculpture and the Late Byzantine Tomb*. 95. Михаило Торник био је високи достојанственик у служби Андроника II Палеолога (loc. cit.).

фигуралне представе, мада не самих покојника.⁶⁴⁹ Да ли би онда постојала могућност да су неке царске гробнице поседовале *gisant* у окружењу које очито није гајило анимозитет према скулптуралној „декорацији“? Гроб Манојла I, једини донекле познати владарски гроб, са својом изузетно несвакидашњом и јединственом плочом на којој су била уобличена брда (Небеског) Јерусалима,⁶⁵⁰ засигурно указује да цар није морао да се придржава устаљених модела. До времена изведбе Душанове гробнице (средина XIV века), од четворице византијских царева нове династије двојица су сахрањена у повраћеној престоници обновљеног Ромејског царства, а од њих само је један дочекао смрт на владарском престолу.⁶⁵¹ У питању су Андроник II и Андроник III Палеолог – деда и унук. Андроник II је био присиљен да се повуче са трона, управо од стране сопственог унука, и да замонашен дочека крај живота, бивајући сахрањен у обновљеној задужбини своје мајке – манастиру Константина Липса.⁶⁵² Насупрот томе, за гробно место Андроник III одабрао је једно од најважнијих престоничких сакралних средишта – манастир Одигон.⁶⁵³ Да ли је можда овај цар био тај који је поред пажљивог везивања сопствене меморије за цркву у којој је чувана светиња од кључне важности за јавни живот Цариграда – икона Богородице Одигитрије⁶⁵⁴ – себи и брижљиво припремио гроб чија је порука била изречена елоквентним „језиком моћи“? Заиста, постоји могућност, премда је немогуће доказати, да су погледи двојице царева, српског и бугарског, пре били окренути тренутним збивањима у средишту чију су идеолошку и ауторитативну моћ покушавали да подразе, него окренути моделима генерално својственим читавом латинском племству. Штавише, сама гробна црква Св. Архангела у Призрену била је други Хероон, односно маузолеј у коме је почивало тело Манојла I, једног од најпрослављенијих византијских царева.⁶⁵⁵ Са друге стране, *gisant*, уколико је

⁶⁴⁹ В. Г. Πάλλης, Η βυζαντινή ψευδοσαρκοφάγος από το Ωρολόγι της Εύβοιας και ο εικονιστικός διάκοσμός της, στο: *Προς Κτίστης. Μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, т. II, М. Коррѐς к.а. (επ.), Αθήνα 2018, 315-323.

⁶⁵⁰ В. н. 538.

⁶⁵¹ В. N. Melvani, The tombs of the Palaiologan emperors, 238-244.

⁶⁵² Ibid., 240-242.

⁶⁵³ Ibid., 242-244.

⁶⁵⁴ О важности иконе Богородице Одигитрије као палладијуму Цариграда в. у: Ј. Ердѐљан, *Изабрана места*, 80, 98-99, 126-128, 130; А. Lidov, *Spatial Icons*.

⁶⁵⁵ Петокуполност и раскошно изведен под цркве Св. Архангела (в. Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, Стефан Душан краљ и цар: 1331-1355, Београд 2005, 323) врло вероватно упућују на визуелни идентитет, те и апропријацију светости католиконе манастира Христа Пантократора у Цариграду,

стварно постојао у Цариграду на владарском гробу, омогућио би присвајање најактуелнијих исказа моћи жељеног достојанства, тачније оног ромејског василевса. На крају крајева, ликовни језик византијске визуелне културе за средњовековну Србију и Бугарску није био *lingua franca*, већ матерњи језик.

Како год било, након излагања овог опсежног разматрања, један закључак јесте извештај: слика уснуле фигуре изведене над покојником носила је огроман креативни потенцијал јер је омогућавала поистовећивање са живоносним нетљеним моштима, виталним васкрслим телом задобијеним још на земљи, као сведочанством о изузетној, те и ауторитативној природи преминулог и његовом непрекинутом активном учешћу у животу заједнице живих.

7.2 Надгробни портрет у молитвеном ставу – слика васкрслог тела

Видели смо, дакле, у каквој је релацији са васкрслим телом слика уснуле фигуре изведена над гробом. Међутим, као што је већ истакнуто, наведене представе стављане су прилично ретко у служби фунерарних композиција. Неупоредиво бројнији били су портрети покојника насликани како приступају Христу у молитвеном ставу или пак бивају „препоручени“ Спаситељу заштитним посредовањем својих светих патрона, па чак и још увек живих чланова породице. Стога, поставља се питање у каквој су спрези са есхатолошким надањима и стрепњама доживљавани овако ликовно уобличени прикази тела преминулих? Да ли уопште треба говорити о утеловљеном покојнику, или пре о приказу његове бестелесне душе?

За почетак је умесно нагласити да ова скупина надгробних композиција несумњиво инсинуира суђење мртвима чији се спомен чува. Без обзира да ли је Христос представљен на престолу, у Богородичином наручју или у виду допојасне фигуре над покојником, његова улога била је да изрекне пресуду упокојеноме.⁶⁵⁶ Како би се дочарао позитиван исход суђења, фигура Страшног Судије понекад је

где је, уосталом, цар Душан у младости дуго боравио за време очевог прогонства. Са друге стране, посвета царевог маузолеја код Призрена наговештава сам Хероон. За манастир Христа Пантократора в. R. Ousterhout, *Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, N. Necipoğlu ed., Leiden 2001, 133-150; J. Ердељан, *Изабрана места*, 116-126.

⁶⁵⁶ В. друго поглавље у: S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 66-127.

праћена извесним епитетом који би сведочио о његовој човекољубивој и милосрдној природи, поричући неумољиву правичност.⁶⁵⁷ Слична порука постигана је и детињим ликом Христа Емануила на мајчином крилу. Са друге стране, Богородица је увек носила одлике заступништва, како гестовима руку тако и пропратним натписима.⁶⁵⁸ Њен одабир као најделотворнијег посредника почивао је на опште раширеном веровању да је Христу тешко да се отме потреби да удовољи мајчиној молби.⁶⁵⁹ Такође је природно што покојници на фунерарним представама понекад приносе вотивне дарове као додатни гарант сопственог спасења. Због тога је сасвим оправдано сагледати и ктиторске композиције као својеврсне слике Будућег суда приказаним личностима. Овој групи визуализованих представа даривања могле би се придружити чак и саме задужбине као особене архитектонске иконе Деизисног чина, образоване путем посвета цркава и параклиса. Тако, рецимо, сакрални комплекс манастира Христа Пантократора у Цариграду, на изванредан начин, обликује архитектонску композицију где Богородица (северна црква), највећа заступница људског рода, и архангел Михаило (средишња капела), небеска личност задужена за мерење душа на оном свету, приводе Христу Сведржитељу (јужна црква) мртве које леже сахрањени унутар овог царског маузолеја.⁶⁶⁰ Врло је могуће да је сличном идејом била руковођена Теодора Палеологина, мајка цара Андроника II, када је у манастиру Константина Липса, од кога је начинила породични маузолеј, уз већ постојећи Богородичин храм подигла цркву посвећену Јовану Крститељу.⁶⁶¹ Пошто се молитве приликом литургијске службе узносе Богу, вероватно посвета храма Христу није била неопходна да би се изобразила жељена представа деизисног посредништва. Оправданост изнете интерпретације подржава, на пример, породична капела Пећпала у дечанском нартексу. Над племићким гробом насликани су св. Георгије и ктитор капеле пред устоличеним Христом (сл. 7.22).

⁶⁵⁷ В. Ibid., 49, 114-144.

⁶⁵⁸ Ibid., 115-118. Поједине представе биле су чак сигниране епитетима који су упућивали на тачно одређене (чудотворне) иконе, премда нису опонашале иконографски модел датих икона (loc. cit.).

⁶⁵⁹ О преданости и делотворности Богородичиног залагања најелоквентније сведочи прилично узбудљиви наратив Богородичине апокалипсе. В. The Apocalypse of the Theotokos.

⁶⁶⁰ О просторној организацији манастира Христа Пантократора и његовој сакралности унутар градског језгра Цариграда в. у: Ј. Ерделан, *Изabrana места*, 116-126; R. Ousterhout, Architecture, art and Komnenian ideology.

⁶⁶¹ За манастир и његов фунерарни карактер као задужбине Теодоре Палеологине в. V. Marinis, Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople, *Dumbarton Oaks Papers* 63 (2009), 147-166.

Уколико се узме у обзир да је патрон параклиса управо овај свети ратник, а да је дечански католикон посвећен Спаситељу (празнику Вазнесења), наведена композиција наговештава просторну сакралност манастира у коме је сахрањено тело непознатог припадника породице Пећпал.⁶⁶²

Међутим, много је теже утврдити да ли су верници овакве представе идејно доживљавали као исечке кимпозиција Страшног суда, са погледом усмереним искључиво на изрицањима пресуда насликаним појединцима, или су пак пред собом видели слике Посебног суда душама умрлих, суђења уприличеног одмах по наступању смрти. Занимљиво, надгробна фреска у капели дечанске припрате чува један необичан детаљ – упокојени ктитор приказан је са кожном врећицом у рукама. Пошто је готово извесно у питању донатор чијим средствима је плаћена изведба ликовног програма барем североисточног травеја (простора отвореног параклиса), ако не и неких других делова нартекса, могуће је да насликана врећица представља новац дарован манастиру у част прослављања св. Георгија.⁶⁶³ Ипак, житије св. Василија Новог пружа мало другачије тумачење, не искључујући притом претходно. Део наратива посвећен опису преласка митарстава светитељеве ученице Теодоре саопштава како је св. Василије анђелима уручио златнике које је сам стекао као духовно благо ванредним начином живљења – „кулучењем и знојем“ – са намером да их искористе за исплату захтеване надокнаде при преласку „ваздушних царина“.⁶⁶⁴ Ова епизода најдиректније сведочи о истрајности односа успостављених између живих и мртвих, као и реалној, крајње практичној помоћи коју мртви (укључујући светитеље) могу да обезбеде. Стога би новац у рукама непознатог Пећпала могао да укаже и на духовно благо које је св. Георгије издвојио за свог штићеника. Али да ли оваква интерпретација нужно намеће закључак да је изричито реч о последњем стадијуму путовања (бестелесне) душе, односно представи Посебног суда?

Већ је било много расправе о опстанку везе душе и тела након смрти. Видели смо да чак и када одређене композиције приказују судбину једног од ова

⁶⁶² За композицију в. Б. М. Поповић, Програм живописа у капели Пећпака, 541-542. Такође било је покушаја да се утврди идентитет самог ктитора капеле сахрањеног под наведеном фреском (в. *ibid.*, н. 7), међутим, будући да су предложене могућности проблематичне, оставићемо их, за ову прилику, по страни.

⁶⁶³ За другачије интерпретације насликаног детаља в. *ibid.*, н. 4.

⁶⁶⁴ *The life of Saint Basil the Younger*, 207-209. В., такође, и *ibid.*, 243-245.

два неопходна чиниоца ненарушеног идентитета човека, судбина другог је увек некако наговештена, макар посредно.⁶⁶⁵ Међутим, за потребе тренутне дискусије најкорисније је сагледати саме изведбе насликаних покојника кроз призму разумевања портрета онако како је током средњег века ликовно испољаван идентитет појединца. Хришћански Исток је такође носио и постиконокластичко искуство, те и идеју иконе као парадигматског портрета. Због тога је умесно започети разматрање проницљивим запажањем Хенрија Мегвајера о томе да Византинци „нису тежили оптичкој илузији у својим портретима [иконама], већ радије прецизности дефинисања“.⁶⁶⁶ Одећа, атрибути, гестови, став тела и, изнад свага, натпис били су кључне одреднице образовања „лика“ појединца, баш као и на средњовековном Западу.⁶⁶⁷ Физиономска сличност са моделом, макар када је представљени праћен сигурнијим чуварима идентитета,⁶⁶⁸ није била нужна, што је омогућавало нескривену идеализацију⁶⁶⁹ или слободнију „интерпретацију“ црта лица.⁶⁷⁰ Ово нипошто није умањивало појединачно осећање индивидуалног сопства наговештеног сликом, јер као што је Стивен Перкиносн јасно нагласио:

„Истраживачи су приметили [...] да средњовековни извори пружају доказ о осећању сопства које, премда различито од потоњих схватања идентитета, *није ништа мање индивидуализовано у односу на оно модерног доба*. Историчари средњовековне уметности даље су промишљали на основама ове реализације, показујући начине којима неверистичке слике могу да артикулишу сложене и крајње специфичне облике индивидуалног идентитета. У исто време, истраживачи касније

⁶⁶⁵ В. треће поглавље ове докторске тезе.

⁶⁶⁶ Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 116.

⁶⁶⁷ В. S. Perkinson, *Likeness*.

⁶⁶⁸ Феномен „криптопортрета“ или „скривених портрета“, премда је привлачио пажњу историчара већ деценијама (в. Б. Цветковић, Прилог истраживању „Скривеног портрета“ у средњовековном сликарству, *Крушевачки зборник* 11 (2005), 91-110, са опсежном старијом литературом), никада није концептуално разматран у оквирима средњовековног контекста. Ова тема је тек последњих година почела озбиљније да се проблематизује и могуће је да ће допринети бољем и суптилнијем разумевању потребе, односно одсуства потребе, за стварном физиономском сличношћу између портрета и портретисаног. У случају византијског Истока питање додатно компликује теологија иконе, будући да је реч о светитељском портрету.

⁶⁶⁹ Женски портрети у византијској визуелној култури били су нарочито склони идеализацији, потпуно саображавајући лик портретисане генералним идеалима лепоте датог периода; в. М. Hatzaki, *Beauty and the male body*, 25-28.

⁶⁷⁰ Каткад је на појединим „породичним портретима“ наглашавана сличност црта лица измеу оца и сина како би се истакао идеал породичног континуитета и наследно право; в. *ibid.* 25.

уметности, приступајући спони портретисања и идентитета из супротног правца, потврдили су да веризам никада није неутралан, носећи у себи комплексан низ културних кодова и друштвених преокупација.⁶⁷¹

На основу свега изнетог долазимо до закључка да су фунерарне представе покојника, изаткане од брижљиво одабраних „културних кодова“, недвосмислено саопштавале потпуно ненарушен идентитет појединца у смрти – идентитет који је као такав истински једино могућ након прихватања васкрсле пути. Стога, заиста се чини да би оновремени посматрач у слици над гробом пре видео суђење преминулој особи као исечак Страшног суда, а не Појединачни суд души умрлог. И друге варијације инсинуирају истоветни закључак. Слика мртвог у друштву још увек живих чланова породице такође наговештава повратак тела будући да се суштински њихове (утеловљене) фигуре међусобно разликују искључиво у употреби другачијих гестова. Поред тога, сачуван је мали број фунерарних композиција, али опет довољан да укаже на генералне претензије везане за слике над местом починка, који представе упокојених приказују у рајском врту кроз употребу флоралних мотива, па чак и изведбом светле позадине⁶⁷² – дакле, изнад сваке сумње, реч је о исходу позитивне пресуде Судњег дана, када ће васкрсли мртви задобити место припремљено за блажене.

Ипак, постоји разлог због чега оправдано можемо говорити о свесном одабиру визуализације обновљеног психосоматског јединства индивидуе васкрсењем, а не ненамерној поруци која иде у прилог изнесеној тези само на основу случајних подударности са општим концепцијама средњовековног портрета. Извесне надгробне композиције на хришћанском Истоку носиле су двоструки портрет истог појединца, приказујући га и у аристократском руху и у монашкој ризи (сл. 7.23).⁶⁷³ Од комнинског периода, замонашење пред смрт постала је честа пракса у племићким круговима, укључујући и саме царе. Ово не чуди будући да је монаштво представљало, као што смо видели, један од начина прочишћења исказан наглашено соматским језиком, те је био и додатни

⁶⁷¹ S. Perkinson, *Rethinking the Origins of Portraiture*, *Gesta* 46/2 (2007), 135.

⁶⁷² S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead*, 110-111.

⁶⁷³ *Ibid.*, 46-47, 59, 61, 85-87, *passim*.

гарант спасења.⁶⁷⁴ Хенри Мегвајер је такође приметио да је у византијској визуелној култури коришћен квалитативни наговештај корпоралности као саставни, дефинишући чинилац идентитета портретисаног светитеља. Модулација тела, неовисно о стилу, разликовала се међу различитим групама светититеља. Тако је дочаравање опипљиве материјалности представа светих ратника стајало у супротности са истакнутом „нетелесношћу“ коју би постигли свети монаси при крају свог овоземаљског живота.⁶⁷⁵ Да ли бисмо онда двојне надгробне портрете, попут оног мистарског деспота Теодора I Палеолога (сл. 7.23), могли да разумемо као покушај визуализације два тела исте личности, квалитативно различита?

Заиста концепт о поседовању два тела није био непознат у средњем веку и велики допринос, када је у питању позносредњовековни Запад, дао је својим истраживањем Ернст Канторовиц, који је инспирисао и нека даља разматрања.⁶⁷⁶ Међутим, за ову прилику најподробнији увид пружа рукопис Paris. gr. 1242 као зборник теолошких текстова цара-теолога Јована VI Кантакузина. Након што је био приморан на абдикацију у корист младог Јована V Палеолога, Јован VI се замонашио одабравши име Јоасаф. Сам одабир имена је бремент идеолошким инсинуацијама, будући да је припадало легендарном индијском царевићу који се добровољно одрекао престола како би посветио живот аскетизму. Paris. gr. 1242 начињен је под личној супервизијом Јована VI у манастиру Одигон са намером да остане управо у овом важном цариградском сакралном средишту (месту које је можда поседовало и царски *gisant* Андроника III).⁶⁷⁷ Замонашени цар дао је да се испред текста трактата против муслимана посвећеног одбрани Христове божанске

⁶⁷⁴ В. треће поглавље ове докторске тезе.

⁶⁷⁵ Н. Maguire, *The Icons of Their Bodies*, 75-78.

⁶⁷⁶ Е. Н. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1970. Инспирисана наведеном студијом, Ставрала Константиноу је, на пример, расправљала о „два тела“ светитеља на Истоку (S. Constantinou, *The Saint's Two Bodies: Sensibility under (Self-)Torture in Byzantine Hagiography*, *Classica et Mediaevalia* 66, 1-36). Занимљиво је такође да је Ернст Канторовиц у својој књизи као део елоквентне аргументације употребио двоструке *transi* гробнице које су приказивале покојника истовремено и у виду душе/васкрслог тела и у облику леша у стању распадања (Е. Н. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, 435-436). Будући да краљевима није било допуштено да за себе поруче овакав надгробник (К. Rooney, *Mortality and Imagination: The Life of the Dead in Medieval English Literature*, Turnhout 2011, 5), имамо конкретан доказ да су и они од нижег достојанства (они који су могли да буду сахрањени под наведеним типом гробнице) доживљавали себе кроз особена „два тела“.

⁶⁷⁷ J.-M. Spieser, *The Use and Function of Illustrated Books in Byzantine Society*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 12.

природе изведе његов двојни портрет под минијатуром Свете Тројице (сл. 7.24).⁶⁷⁸ Због чега је Јован VI желео овакву слику? Досадашња истраживања понудила су засигурно тачне интерпретације које почивају на уобичајеним потребама за уобличењем портрета са импликацијама ауторства и вотивне функције.⁶⁷⁹ Ипак, није ли могуће повезати ову концептуално сложену илуминацију са самим садржајем теолошке расправе, која би од ње створила својеврсни визуелни коментар као окидач за додатно промишљање текста и уочавање исправности његових закључака? Како је трактат написан у одбрану Христове божанске природе, одабрана је минијата која не ставља акценат на оваплоћењу Логоса, што би се постигло изображењем неких од типова Христове иконе или, још и више, сликом Богородице са сином у наручју, већ представа тројичног Бога кроз његова три лица. Стога је фигура другог лика Свете Тројице понела крст у нимбу. Са друге стране, већ је поменуто да је још од ранохришћанских времена нераскидиво јединство божанске и човечанске природе Христа виђено у метафоричном смислу као аналогно психосоматском јединству човека.⁶⁸⁰ Није ли могуће да је удвојени портрет Јована VI Кантакузина у владарском и монашком руху изабран са циљем визуализације управо ове аналогije? Такође је вредна пажње симболична димензија одеће, која није само дефинишући елемент и гласник појединачног идентитета.⁶⁸¹ У хришћанској литератури одевна тканина је неретко поистовећивана или са васкрслем пути или са пропадљивим телом.⁶⁸² Монашка риза давала је шансу за испољавањем оба ова значења, с обзиром на чињеницу да је представљала ритуалну „ношњу“ мукотрпног процеса прочишћења бића умртвљивањем. Тако је истовремено могла да наговести и болно распадање и спасоносни преображај соматског приближавања нетљеним моштима.⁶⁸³ Насупрот томе, раскош скупоцене, златоткане аристократске хаљине недвосмислено би указивао искључиво на васкрсло тело.⁶⁸⁴ Због тога, сучељене царска и монашка фигура исте личности на истој слици приказивале би у првом

⁶⁷⁸ I. Spatharakis, *The Portrait*, 135.

⁶⁷⁹ J.-M. Spieser, *The Use and Function*, 12-13.

⁶⁸⁰ N. Constatas, "To Sleep, Perchance to Dream", 103.

⁶⁸¹ B. B. Cvetković, *Robes of Light and the 13th Century Frescoes in Boyana Church*, in: *The Boyana Church Between the East and the West in the Art of the Christian Europe*, B. Penkova ed., Sofia 2011, 198-214 (са литературом).

⁶⁸² B. K. Corrigan, *Text and Image on an Icon*, 45-62.

⁶⁸³ Cf. *Ibid.*, посебно 56-57.

⁶⁸⁴ B. Cvetković, *Robes of Light*.

лику есхатолошко и жељено психосоматско јединство, а у другом процес његовог постизања кроз симултани преображај и тела и душе подвизавањем. Дакле, на један изузетно комплексан начин, наведена илуминација образовала је контемплативну стазу алузија на Христову божанску природу преко васкрслог тела цара Јована VI и људску природу преко страдалног тела монаха Јоасафа. Притом њена бриљантна промишљеност почива на интимном везивању догматске тврдње за судбину писца трактата као општег огледала човеку (читаоцу/посматрачу), који не само да би требало да поверује у исказ прочитане теолошке расправе већ и чезне за њеном истинитошћу, јер укине ли се и једна од Христове две природе, укида се и могућност обожења и могућност васкрсења, а тиме и могућност спасења.

Изложена анализа минијатуре из рукописа Paris. gr. 1242 умногоме објашњава потребу за удвојеним портретом истог покојника над његовим гробом. Са једне стране, приказ у раскошном руху нудио је слику васкрслог тела, док је, са друге, фигура у монашкој ризи представљала гарант спасења кроз визуализацију лиминалног стања прочишћења бића у смрти – заправо обједињену слику душе на оном свету и тела сахрањеног под фунерарном композицијом. Могли бисмо чак да направимо условну паралелу у идејном смислу са извесним крајње специфичним типом надгробних споменика на Западу који су поседовали двоструки *gisant* – један у горњем делу у служби есхатолошког тела умрлог, док је други под њим лежао опружен у виду леша у стању распадања – реч је о такозваним дводелним *transi* гробницама.⁶⁸⁵

Међутим, оно што је од кључне важности јесте генерални закључак који се односи на све фунерарне портрете преминулих приказаних у виду усправљених, живих особа: у византијској визуелној култури постојала је тежња да се мртви над гробом представе у својим васкрслим телима, односно у жељеном обличју чији је призор сведочио о очуваном и ненарушеном идентитету постигнутом за живота на земљи. Штавише, могли бисмо да кажемо како је идеализација лика доприносила утешитељској поруци и умањивању страха од свеопштег васкрса јер

⁶⁸⁵ За двоструке *transi* гробнице в. К. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley 1973, 38-43. За концептуалне сличности са двојним надгробним портретима на хришћанском Истоку cf. J. Đorđević, *Made in the skull's likeness*, 4-6.

је допуштала промену, тачније усавршавање обновљене нетрулежне пути обећане васкрсењем, без опасности по интегритет јасно дефинисаног и индивидуализованог сопства.



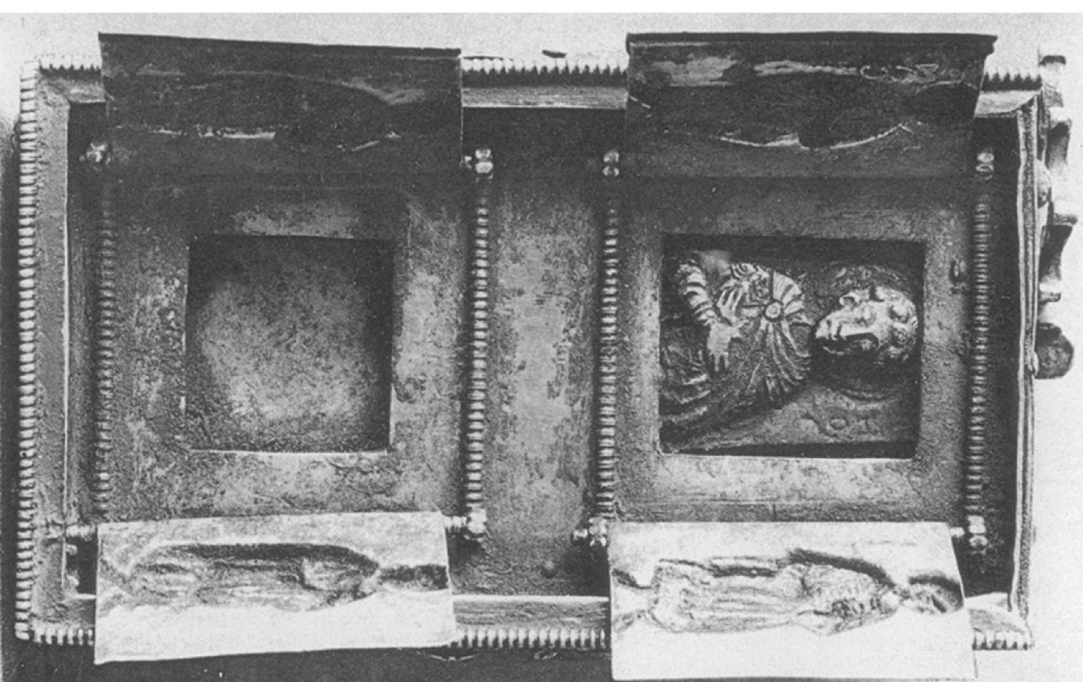
Сл. 7.1 Васкрсење
Лазара. Фреска из Св.
Георгија у Курбинову
(преузето са сајта:
[https://commons.wiki
media.org](https://commons.wiki
media.org))



Сл. 7.2 Васкрсење
Лазара. Фреска из Св.
Димитрија у
Нерезима
(преузми из: I.
Sinkević, *The Church
of St. Panteleimon at
Nerezi: Architecture,
Programme,
Patronage*, Wiesbaden
2000, 170)



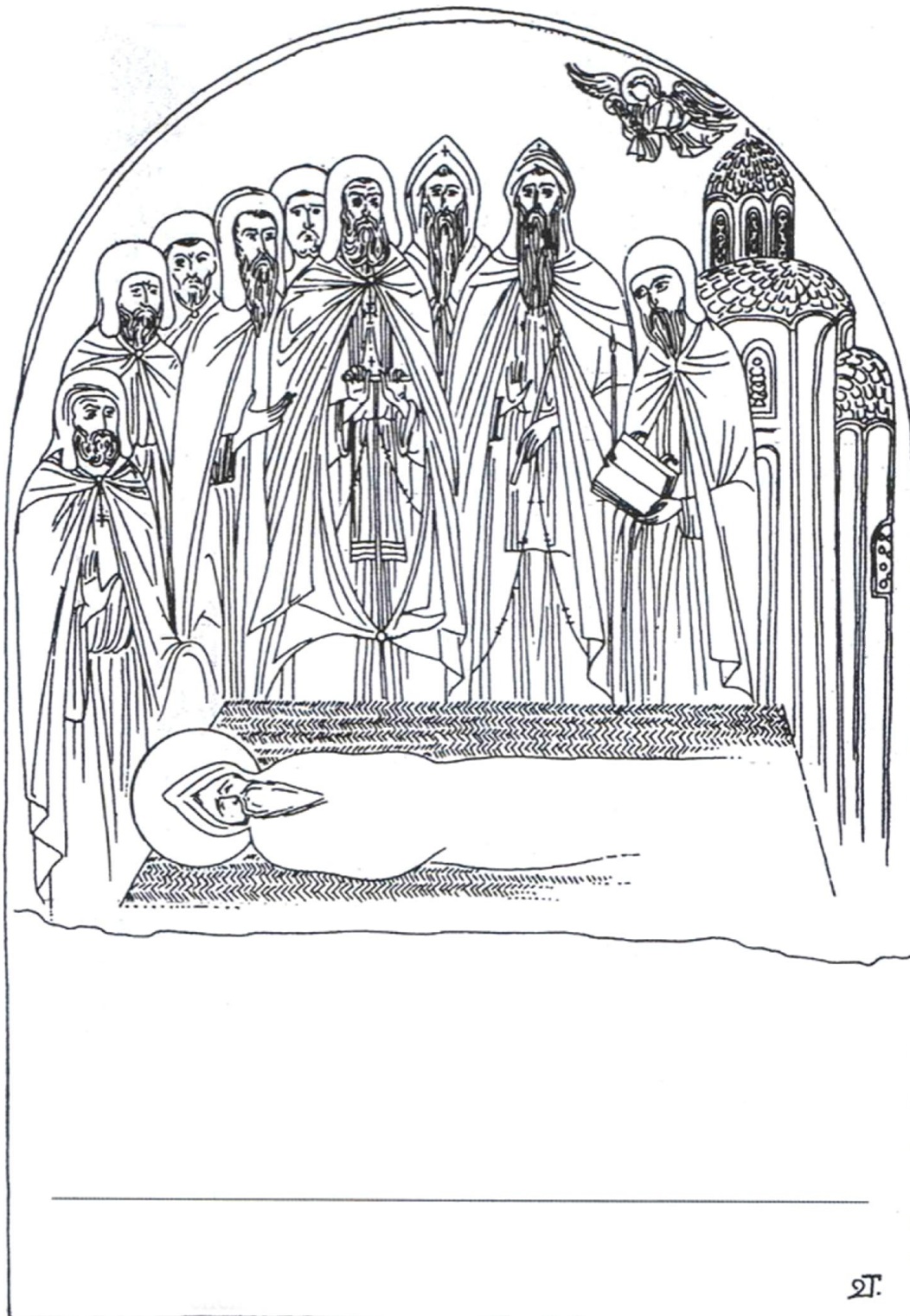
Сл. 7.3 Стољашњост реликвијара св. Димитрија
(преузето из: А. Грабар, *Quelques reliquaires de saint Démétrios et le
martyrium du saint à Salonique, Dimbarion Oaks Papers* 5 (1950), fig. 2)



Сл. 7.4 Унутрашњост реликвијара св. Димитрија
(преузето из: А. Грабар, *op. cit.*, fig. 4)



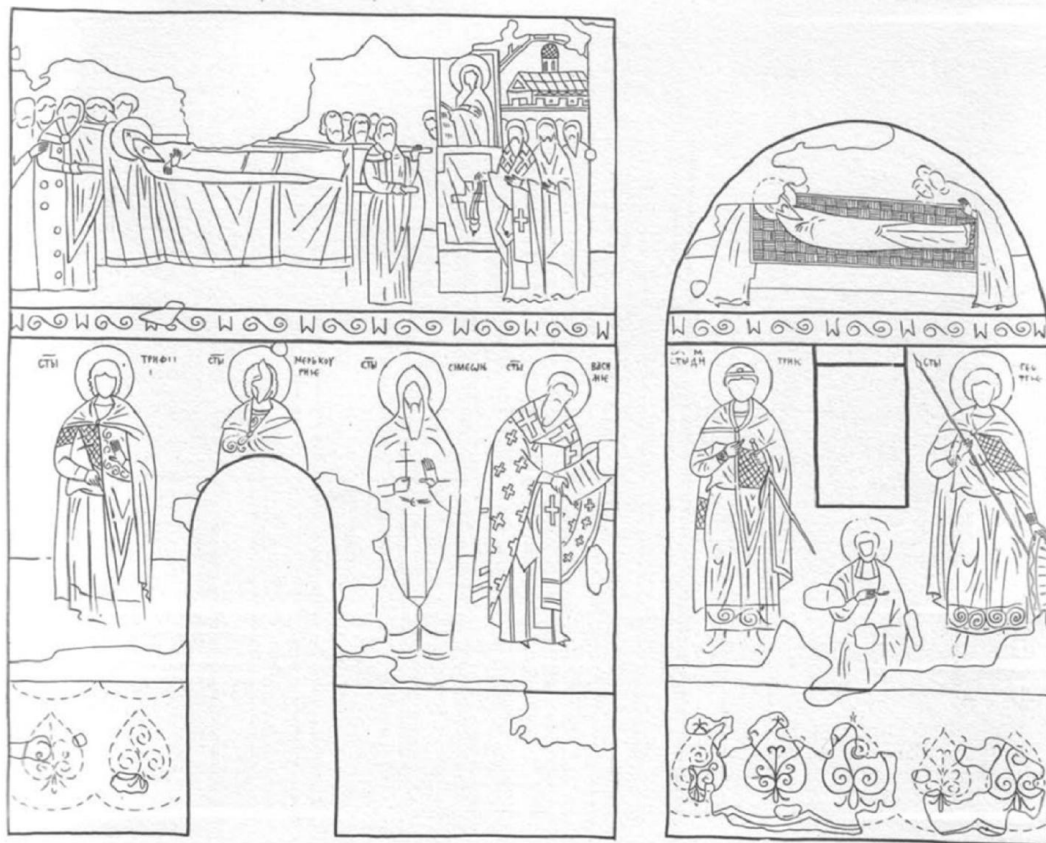
Сл. 7.5 Реликвијар св. Димитрија
(преузето из: А. Grabar, op. cit., fig. 16)



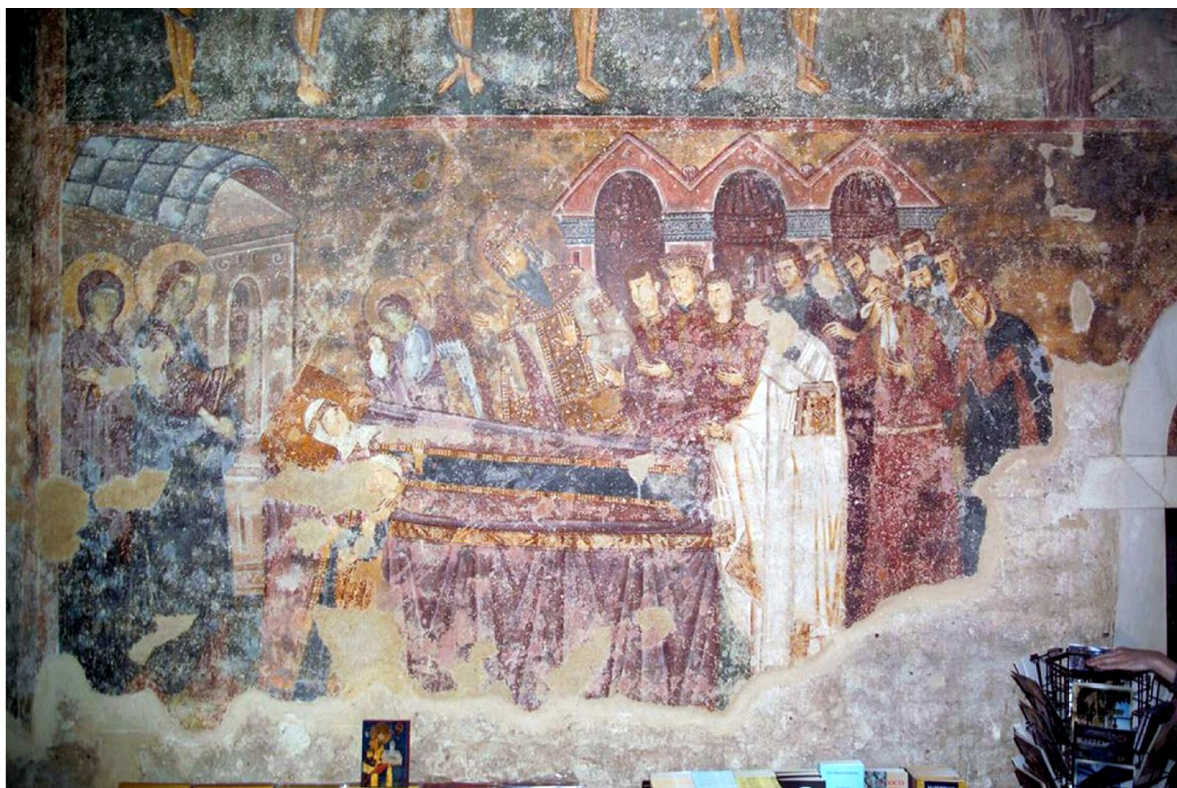
Сл. 7.6 Цртеж фреске Сахране св. Гаврила Лесновског из манастира Лесново (преузето из: С. Габелић, *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998, сл. 44)



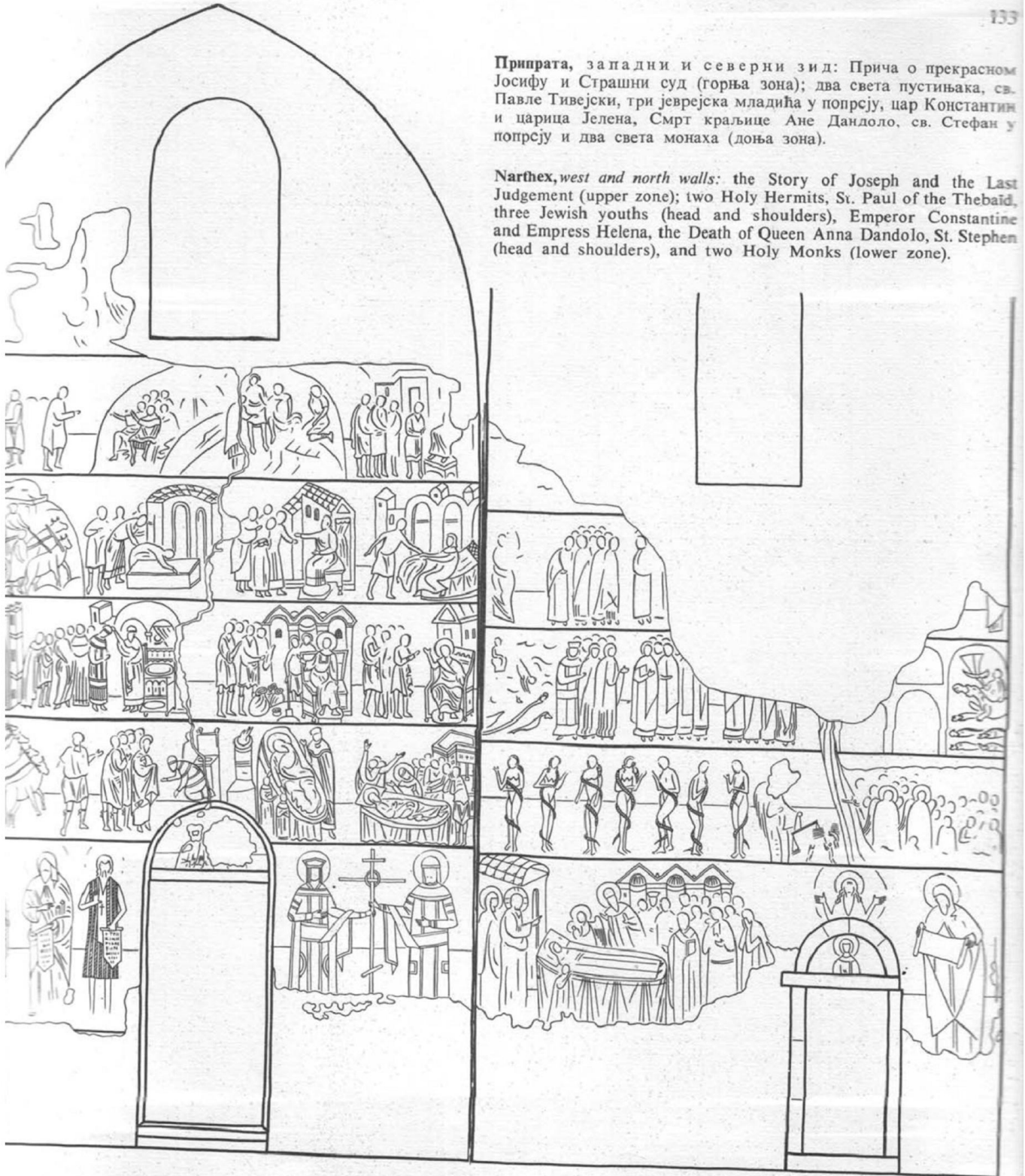
Сл. 7.7 Успење св. Јефрема Сирина
(преузето из: J. R. Martin, The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian
Painting, *The Art Bulletin* 33/4 (1951), fig. 1)



Сл. 7.8 Цртеж са делом циклуса посвећеног св. Симеону Мироточивом из сопоћанског параклиса Св. Симеона (преузето из: В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 137)



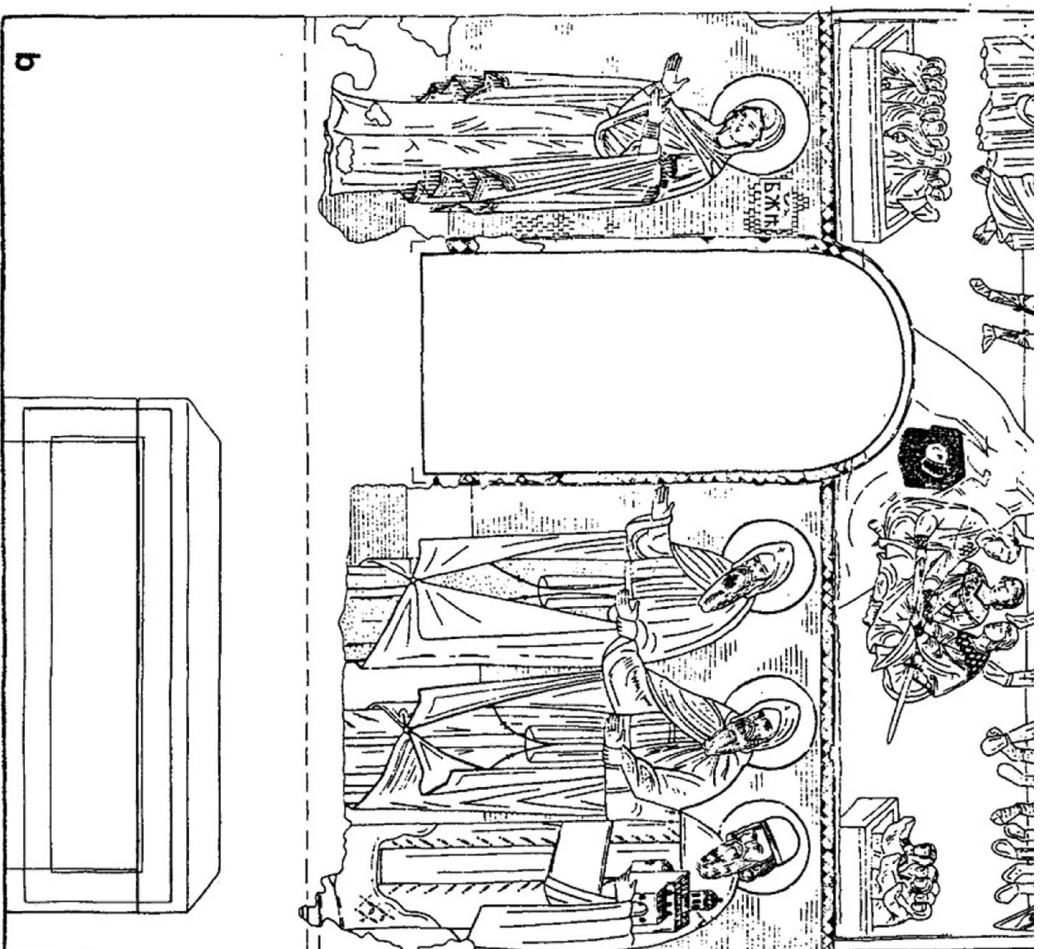
Сл. 7.9 Смрт Ане Даноло. Манастир Сопоћани (преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)



Припрата, западни и северни зид: Прича о прекрасном Јосифу и Страшни суд (горња зона); два света пустињака, св. Павле Тивејски, три јеврејска младића у погрсју, цар Константин и царица Јелена, Смрт краљице Ане Дандоло, св. Стефан у погрсју и два света монаха (доња зона).

Narthex, west and north walls: the Story of Joseph and the Last Judgement (upper zone); two Holy Hermits, St. Paul of the Thebaid, three Jewish youths (head and shoulders), Emperor Constantine and Empress Helena, the Death of Queen Anna Dandolo, St. Stephen (head and shoulders), and two Holy Monks (lower zone).

Сл. 7.10 Цртеж распореда живописа западног и северног зида сопоћанске припрате
(преузето из: В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 133)



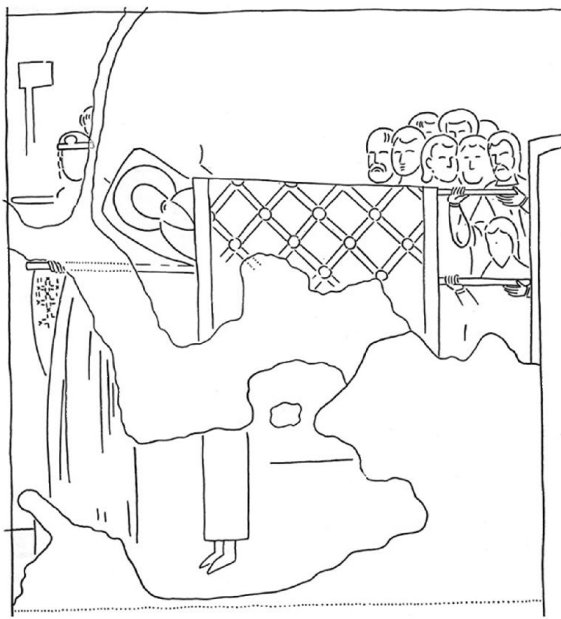
Сл. 7.11 Надгробна композиција краља Уроша I
(преузето из : Д. Поповић, ор. сіт., 73)



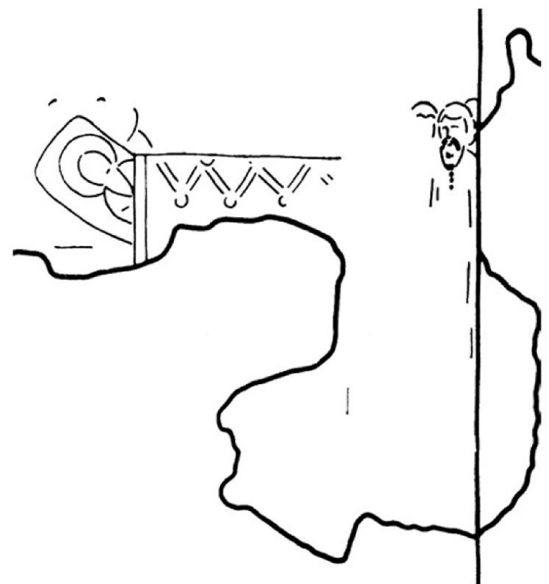
Сл. 7.12 Портрети Урошевних синова Драгутина и Милутина у
склопу очевог фунерарног програма живописа
(преузето из: Б. Тодић, Сопћани и Градац, ор. сіт., 65)



Сл. 7.13 Фунерарна композиција гроба Јелене Анжујске. Манастир Градац
(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)



Сл. 7.14 Цртеж преноса моштију Уроша I
Сопоћане. Манастир Градац
(преузето из: Б. Тодић, Сопоћани и Градац,
op. cit., 72)



Сл. 7.15 Цртеж преноса моштију
архиепископа Јоаникија у Сопоћане.
(преузето из: Б. Тодић, Сопоћани из
и Градац, op. cit., 75)



Сл. 7.16 Цртеж надробне композиције Јелене Анжујске
(преузето из: Б. Тодић, Сопћани и Градац, ор. сѐт., 71)



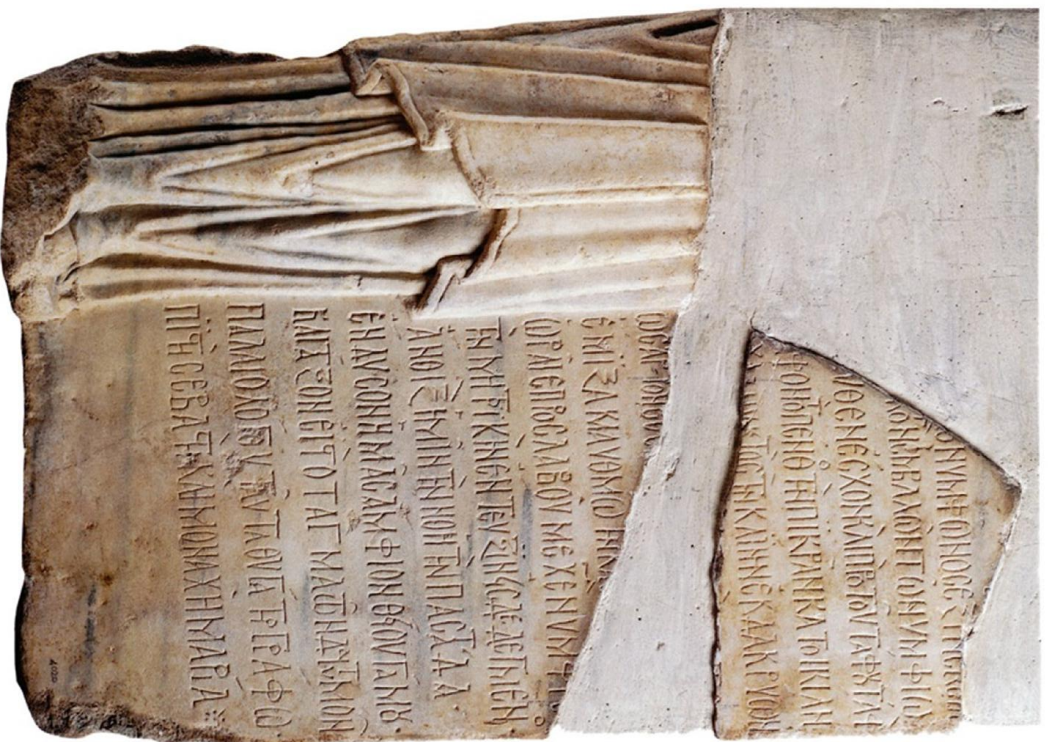
Сл. 7.17 Остатак поклопца каменог надгробника цара Ивана Александра (преузето из: К. Marsengill, Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits in the Middle and Late Byzantine Periods, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, M. J. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou eds., Burlington, VT 2012, 210)



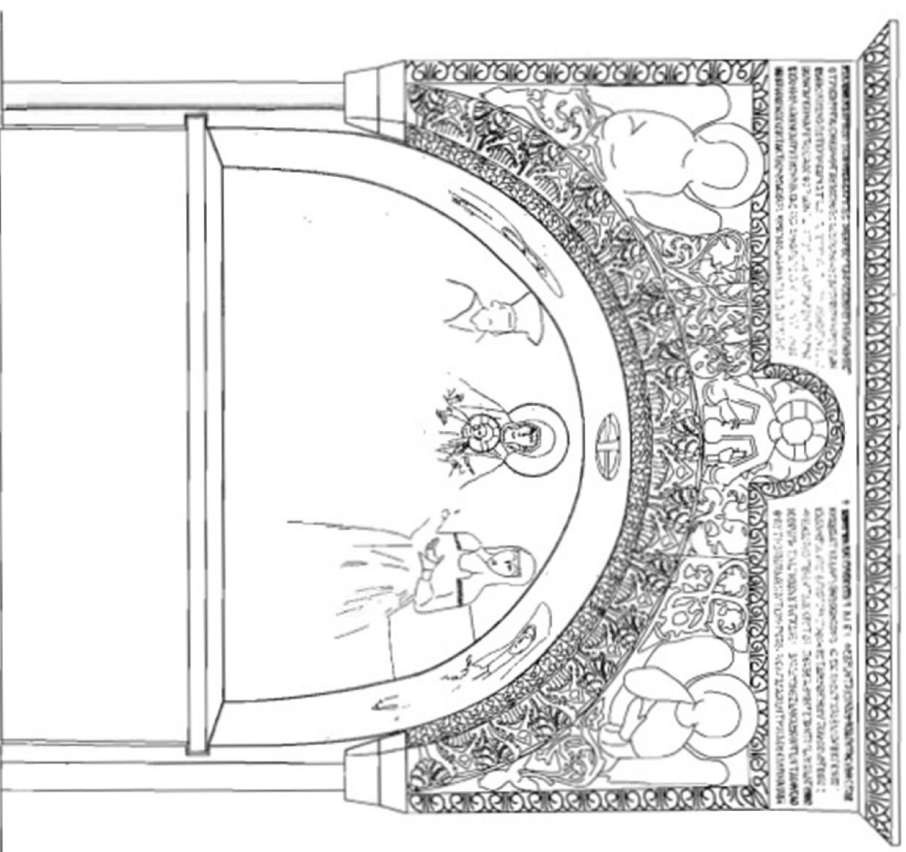
Сл. 7.18 Плаштаница из манастира Преображења на Метеорима
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, op. cit., 313)



Сл. 7.19 Плаштаница краља Милутина
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, op. cit., 314)



Сл. 7.20 Остатак фунерарне плоче Марије Палеологине
(преузето из: *Vuzanitiu: Faith and Power*, op. cit., 104)



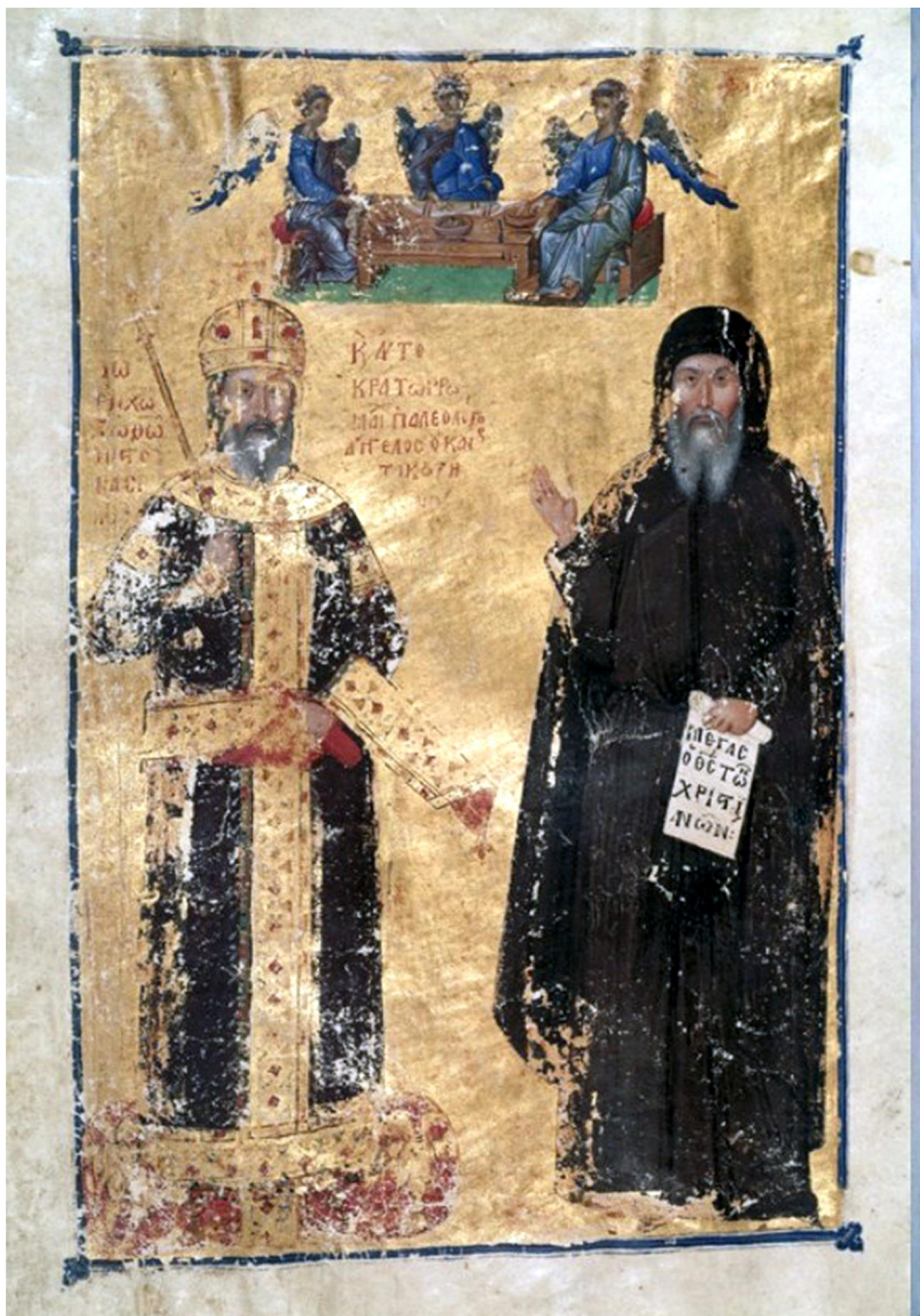
Сл. 7.21 Цртеж аркосолијума Михаила Торника и његове супруге
(преузето из: *Vuzanitiu: Faith and Power*, op. cit., 96)



Сл. 7.22 Надгробна композиција непознатог припадника породице Пећпал у дечанској припрати (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 7.23 Надгробни портрет деспота Теодора I Палеолога (преузето из: Byzantium: Faith and Power, op. cit., 97)



Двојни портрет Јована VI Кантакузина. Paris. gr. 1242, fol. 123v
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

8. СЛИКА ПРОКЛЕТОГ ВАСКРСЛОГ ТЕЛА

Свака прича о васкрслом телу била би непотпуна уколико се на крају не бисмо осврнули и на утеловљене осуђенике у вечним мукама пакла, јер као што је обећање будућег блаженства праведницима почивало на чулном ужитку раја, тако је веровано да проклетима следује соматска спознаја бола и понижења. За почетак треба уочити да су грешници на композицијама Страшног суда приказивани наги. Пошто смо видели какав је значај одећа имала у очувању идентитета појединца, постаје сасвим јасно колико је страшно морао изгледати овај детаљ средњовековном човеку. Истина, у византијској визуелној култури душа је такође често приказивана нага, али у виду голог детета.⁶⁸⁶ Ипак, детиња нагост није носила понижавајући карактер голотиње зрелог доба, а васкрсла тела проклетих поседовала су јасна родна обележја којима је указивано да је особа прешла праг лиминалног периода младенства.⁶⁸⁷ Једини сегмент сцене Другог Христовог доласка где су грешници неретко приказивани као још увек одевени била је огњена река – ватрени ток који је насилно односио проклете у брижљиво припремљено заточеништво. Разлог томе је дидактичке природе. Разнородне хаљине наговештавале су припадност различитим друштвеним групацијама и тако саопштавале да казна Страшног Судије може допасти свакоме без обзира на положај, моћ или достојанство. Могли бисмо чак условно да кажемо како је оваква порука слична западним сценама *Danse macabre*, упозоравајући да су у смрти сви једнаки.⁶⁸⁸ Међутим, тема овог поглавља биће усмерена на разоткривање сензорних доживљаја који су приписивани пакленим мукама. Ликовно извођене на различите начине, следећи различите моделе, слике тамница пакла делиле су заједнички циљ – дочаравање соматске агоније. Стога, увид у њихово ближе разумевање, као и разумевање њихових помало криптичних имена, омогућиће најдиректнији приступ оновременим схватањима исплетеним око

⁶⁸⁶ L. D. Popovich, *Personifications in Palaeologan Painting*, 123.

⁶⁸⁷ Занимљиво је приметити да каткад на композицијама Страшног суда среће у сцени пакла издвојена фигура богаташа из параболе о *Богаташу и убогом Лазару* који је не само приказан како трпи соматски бол већ и потпуно понижење, без и трага обележја пређашње разметљиве раскоши. V. V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 60, 62, 69.

⁶⁸⁸ О Плесу смрти в. монографску студију: E. Gertsman, *The dance of death in the Middle Ages: image, text, performance*, Turnhout 2010.

васкрслих тела осуђеника проклетих на сурову и непролазну коб, због које се Христос Судија с правом назива и Страшним Судијом.

8.1 Гробни сензоријум

Призор пакла је стандардни сегмент композиција Страшног суда. Када је у питању зидно сликарство, од друге половине XIII века уводе се представе кажњавања појединачних сагрешења карактеристичних за животне околности друштва којима су биле намењене, те је требало да упозоре посматраче на специфична застрањивања чија је опасност лежала „на дохват руке“.⁶⁸⁹ Међутим, главне и готово неизоставне слике паклених мука биле су илустрације колективног бола инспирисане новозаветним текстом: црви који никад не спавају (Мк. 9:48), тама најкрајња (Мат. 8:12, 22:13, 25:30), огањ вечни (Мат. 3:12, Лк. 3:17) и шкргут зуба (Мат. 8:12, 13:42, 13:50, 22:13, 24:51, 25:30, Лк. 13:28). Чак и у црквама где је постојала потреба за визуализацијом казни појединачних престапа, оне су такође приказиване, каткад задобијајући истакнутије место.⁶⁹⁰ Њихово помињање срећемо и у различитим писаним изворима, али занимљиво је да им ни ту као ни у јеванђељима никада не следи некакво елоквентније објашњење или опис којима би ове, заправо, вербалне слике биле ближе дочаране. Ипак, као што ћемо видети, то не значи да је њихова јаснија, когнитивна спознаја изостајала. Штавише, ликовни програми сведоче управо супротно.

Генерално гледано, четири паклене муке обећане грешницима текстом Новог завета стављају акценат на патњу као колективни чин трпљења, а не на прецизан разлог њихове доделе. Са друге стране, казне појединачних сагрешења, уколико је било могуће, замишљане су у виду сликовитих изопачења самих дела која су условила осуду. Тако би у паклу, на пример, неподобна сексуална активност била преображена из ужитка у ужасну пенетрацију,⁶⁹¹ одбијање дојења

⁶⁸⁹ В. М. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles*; S. E. J. Gerstel, *The Sins of the Farmer*, 211-217.

⁶⁹⁰ Тако, на пример, док у дечанском наосу и јужном параклису манастира Христа Хоре нема приказа појединачних казни, а у црквама Богородице Љевишке и Богородице Форбиотисеоне оне стоје насупрам представа колективних мука (без истицања првенства иједне групе), на западном зиду грачаничког католикона видно су наглашене четири паклене казне које се помињу у тексту Новог завета.

⁶⁹¹ В. странице 26 и 32-33 ове докторске тезе.

сирочади у непрестане угризе дојки змијским чељустима,⁶⁹² а млинарево поткрадање у вечно ношење млинског камена око врата.⁶⁹³ Оваква болна искуства преузимала је само једна нага фигура кроз чију слику је предочена читава група непокајаних преступника склоних назначеном греху. Насупрот томе, четири новозаветне казне представљане су у виду паклених тамница, што је омогућавало нагласак на многољудности и утиску подношења агоније као општем, колективном чину испаштања. У ту сврху коришћен је један од два ликовна модела: први образац почивао је на извођењу мноштва целих или допојасних фигура стиснутих у ограђеном простору, док је други базиран на приказивању „обестелесњених“ глава и лобања на различито колорисаним позадинама.

Привлачност употребе прве варијанте несумњиво је лежала у свесној сличности са најпопуларнијом сценом мучеништва на хришћанском Истоку – композицијом Четрдесет севастијских мученика.⁶⁹⁴ Нарочито добар увид у ефектност дочаравања бола овако уобличене слике пружају новија истраживања оформљена око открића неурона огледала, јер установљено је како „наш капацитет да код других прерационално схватио смо смисао радњи, емоција и сензација почива на утеловљеној симулацији, функционалном механизму [у људском мозгу] путем кога акције, емоције и сензације које видимо активирају у нама унутрашње представе телесних стања повезаних са тим друштвеним стимулансима, као да смо сами укључени у сличну радњу или проживљавање сличне емоције или сензације.“⁶⁹⁵ Другим речима, објашњено је и показано како слика постаје окидач сензорног искуства посматрача као да он сам соматски проживљава предствљену радњу, без и да је заиста физички рекреира. Штавише, за телесну емпатију путем које се долази до утеловљене симулације приказане акције није потребна когнитивна дедукција значења представе, већ се наведена реакција интуитивно постиже уколико је важан фактор задовољен – постојање

⁶⁹² M. Meyer, *Porneia*, 10

⁶⁹³ S. E. J. Gerstel, *The Sins of the Farmer*, 215.

⁶⁹⁴ За представе Четрдесет севастијских мученика в. Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 34-42; O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), 96-109.

⁶⁹⁵ D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy*, 198. В., такође, D. Freedberg, *Empathy, Motion and Emotion*, 37-42.

репрезентације покрета или његова инсинуација.⁶⁹⁶ Основна премиса функционисања огледало неурона подразумева да „опсервација одређене радње – *a posebno radnje usmerene sa jasnim ciljem* [још увек неокончане] – води ка активацији баш оних делова нервне мреже у премоторној кори [посматрача] која је активна током њеног [стварног] извршења“.⁶⁹⁷ Дакле, „пале се баш исти неурони у нашој премоторној кори [...] *као да* смо укључени у оне исте акције које посматрамо, иако те акције сами не вршимо“.⁶⁹⁸ Овако постављен модел, подробно размотрен на разнородним ликовним примерима од стране Дејвида Фридберга, може се применити и на композицијама Четрдесет севастијских мученика (сл. 8.1). Готово нага тела светитеља, збијена једна уз друга и покривена једино прегачама, приказивана су у ставовима изведбе различитих гестова трпљења бола изазваног суровом хладноћом воде залеђеног језера. Притом је увек приказиван најмање један мученик како пада млитавих удова, док би га неко од његових садругова прихватио у наручје. Одређени гестови се такође понављају, али са варијацијама у положају руку и прилично често „замрзнути“ у недовршеном покрету.⁶⁹⁹ Када размишљамо о (интуитивној) реакцији посматрача приликом гледања овакве слике, било изведене на равној површини или у рељефу (сл. 8.2), неопходно је узети у обзир, с једне стране, наглашену корпоралност фигура остварену пажљивим моделовањем, а са друге, уједначен колорит збијених тела у драматичним ставовима кривих линија, чиме се постиже не само општи утисак динамике већ и њихове испреплетености, делујући као да формирају јединствени, махнути организам у стању соматске агоније. Стога, било да говоримо о погледу фокусираном на одређену, издвојену фигуру (поготово ону малаксалог мученика), било да је реч о погледу којим је обухваћено више страдалних тела (па и сва) – умогоме сличних, а опет различитих и неретко недовршених покрета са наговештеним смером кретања – имамо присуство довољно назнака за основу претпоставку о буђењу телесне емпатије код

⁶⁹⁶ D. Freedberg, V. Gallese, Motion, emotion and empathy, 199; D. Freedberg, Empathy, Motion and Emotion, 36-41. Такође, в. idem, Movement, Embodiment, Emotion, dans: *Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, T. Dufrenne, A.-C. Taylor éd., Paris 2010, passim.

⁶⁹⁷ Idem, Empathy, Motion and Emotion, 36.

⁶⁹⁸ Idem, Movement, Embodiment, Emotion, 46.

⁶⁹⁹ Мученици су често приказани како трљају тела рукама, или се савијају од хладноће (увек је макар један светитељ приказан како пада, док га неко од садругова прихвати у наручје), или пак подижу руке ка небу са изразима бола на лицу.

посматрача, те и утеловљене симулације подударне слике бола. На фресци цркве Богородице Форбиотисе на Кипру чак је дочарано и пуцање коже изазвано немилосрдном хладноћом (сл. 8.3).⁷⁰⁰

Такође, интернализација ове честе слике мучеништва на хришћанском Истоку начинила би од њеног композиционог решења когнитивну, мнемоничку представу бола као медијатора иницијално проживљеног искуства, те би слична композиција била окидач њеног призивања у свест (поновне утеловљене симулације) са својим пропратним ефектима (познате) соматске реакције или, у најмању руку, била окидач сећања на дати чулни доживљај.⁷⁰¹ Због тога сцене паклених казни подударног визуелног решења, чак и она Таме најкрајње (сл. 8.4), носе у себи уткане назнаке физичке патње. Наравно, поједине представе, попут Црва који никада не спавају, могле су и без познавања приказа Четрдесеторице севастијских мученика да изазову корпорално учешће посматрача и дочарају врло специфичне телесне сензације. Тако, на пример, дечанска фреска ове казне (сл. 8.5) не само да подражава ехо композиције пострадалих светих ратника већ и стимулише доживљај телесног пропадања као хране црвима. Нечист изведена белим вијугавим потезима веома успешно остварује утисак брзог кретања црва у правцу младића заробљених у стени. Лепота извајаних (васкрслих) тела још и додатно подстиче висцерални осећај муке и гађења јер делује као да само делић тренутка дели насликане ларве од продирања под кожу грешника – дакле, дочарана је акција са јасно назначеним циљем, и незавршена, која би функционисала као покретач телесне емпатије и утеловљене симулације подударне слике у посматрачу.

Свакако, ужас је могао бити постигнут и као последица спознаје контемплативног процеса поређења или, како то Хенри Мегвајер каже, „вештином поређења“⁷⁰² композиције Четрдесет мученика са приказима паклених казни. Житије пострадалих севастијских светитеља приповеда да су њихова тела након смрти у леденом језеру предата ватри како би, напоследку, и сам пепео био

⁷⁰⁰ За наведену композицију в. N. P. Ševčenko, *The metrical Inscriptions in the murals of the Panagia Phorbiotissa*, in: *Asinou across time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaidès eds., Washington, D.C. 2012, 88-89.

⁷⁰¹ О интернализацији слика в. у: A. Kinch, *Re-visioning the past: Neuromedievalism and the neural circuits of vision*, *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 3/3 (2012), 268.

⁷⁰² H. Maguire, *The Art of Comparing*.

расут у реци, онемогућавајући сваки вид опстанка њихових реликвија. Међутим, намера римског гувернера била је осујећена пошто су мошти на крају чудесно повраћене из воде, упркос свим предузетим мерама предострожности.⁷⁰³ Дакле, реч је о васкрслим (обновљеним и нетљеним) телима којима ни ватра ни вода истински нису могле наудити. Насупрот томе имамо васкрсла тела у безнадним чељустима паклених мука где је одсуство сваке утехе наглашено одсуством било ког геста заједништва или нежности између фигура у агонији, које ипак неретко проналазимо на представама Четрдесеторице.⁷⁰⁴

Такође, не сме се испустити из вида чињеница да су четири новозаветне казне приказиване увек као „групно искуство“. У случају дечанског наоса приказане су само две – Тама најкрајња и Црви који никад не спавају (сл. 8.6) – али опет једна уз другу. Фигуре грешника на првој фресци насликане су унутар пећине, док су на другој представљене усађене у стени и преплављене белим мигољећим ларвама. Нема сумње, сцена Црви који не спавају упућивала је на васкрсла тела осуђена да подносе вечно распадање. Међутим, будући да је пећина у византијској имагинацији поистовећивана са гробом,⁷⁰⁵ да ли је вербална слика насликана новозаветном синтагмом „тама најкрајња“ заправо замишљана као вечни мрак у који су „обавијени“ закопани лешеве? Да ли бисмо чак могли да кажемо како су генерално све четири новозаветне казне, у ствари, доживљаване као визуализације различитих сензорних сензација које би тело морало да истрпи након смрт, пре него ли буде сведено на суву кост? Узевши у обзир да је Тама најкрајња бивала уобличена по моделу Четрдесет севастијских мученика – обрасцу светитељског страдања несвакидашњем у византијској визуелној култури због непостојања уобичајене „анестезије“ која је иначе пратила представе мучеништва светитеља⁷⁰⁶ – видимо да је присуство потпуног мрака дочаравано као крајње соматска агонија. Чак и када погледамо други тип приказивања паклених мука у обличју „лебдећих“ глава и лобања на површинама ограђених простора, приметимо да оне прилично подсећају на отворене гробнице (сл. 8.7 и

⁷⁰³ O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons*, 99.

⁷⁰⁴ В. страницу 36 ове докторске тезе.

⁷⁰⁵ В. н. 217.

⁷⁰⁶ Хенри Мегвајер издваја композиције Четрдесеторице севастијских светитеља од осталих сцена мучеништва у византијској визуелној култури као несвакидашње живописне и реалистичне приказе бола (H. Maguire, *Art and Eloquence*, 34).

8.8). Али да ли заиста можемо и преостале две казне – огањ вечни и шкргут зуба – да повежемо са „гробним сензоријумом“?

Већ је расправљано како је у византијској имагинацији „прогон ватром“ сматран нарочито пригодним за оне коју су порицали васкрсење тела зато што је сагоревање у огњу креирало снажну слику телесног уништења.⁷⁰⁷ Одломак визије Страшног суда из житија св. Нифона, са својим прилично суровим речима Христа Судије, допушта чак и дубље промишљање ове соматске агоније:

„Такође ћу одбацити хришћане који кажу да нема васкрсења мртвих и оне који тврде да постоји пресељење душа [реинкарнација]. *Све ћу их истопити као свећу у паклу; у огњу ћу их свести на пепео*, а онда ћу им показати васкрсење мртвих.“⁷⁰⁸

Наведени цитат уистину веома сликовито описује будуће „растеловљење“ грешника који не прихватају догму повратка пути на крају времена. У први мах стављен је акценат на самом поступку уништавања тела кроз врело *растакање* коже и меса. Чини се да опис садржи намерни одјек труљења леша, будући да је распадање схватано као влажан процес⁷⁰⁹ потпомаган топлотом.⁷¹⁰ Напослетку је поменут и „пепео“ који је истински лајтмотив Књиге о Јову – старозаветне приче о соматском страдању и, заправо, судбини човека као психосоматске целине на болној стази ка ултимативном спасењу, тј. васкрсењу.⁷¹¹ Стога, вербална слика упозорења Страшног судије заиста даје основа за довођење у везу сензорног доживљаја телесног распадања и прождирања тела пламеновима. Поврх тога, изнету интерпретацију потврђује и један битан аспект ликовних изведби новозаветних казни – одабир боје. Прво што запада за око јесте да, неовисно о визуелном обрасцу паклених мука, колорит није био фиксан. У грачаничком католикону, на пример, где су призори насликаних тамница са грешницима монохромни (сл. 8.9), казну Огањ вечни затичемо у нијансама жуте, уместо

⁷⁰⁷ В. странице 103-108 ове докторске тезе.

⁷⁰⁸ V. Marinis, *The vision of the Last Judgment*, 205.

⁷⁰⁹ О утиску „влажног процеса распадања“ в. N. Caciola, *Wraiths, Revenants and Ritual*, 33.

⁷¹⁰ Практични аспект мазања леша миром – који се помиње и у изворима – јесте да би се спречили непријатни мириси услед топлоте. В. N. Constatas, *Death and dying in Byzantium*, 126.

⁷¹¹ В. странице 43-45 ове докторске тезе.

црвене.⁷¹² Ово није необично ако се сетимо закључка Лиз Џејмс да су боје перципиране као „видљива манифестација светлости“.⁷¹³ Очито је било довољно исказати ватру кроз њено блиставило и сучелити је загаситом плаветнилу Таме најкрајње. Међутим, пажњу привлачи и избор колорита представе Црви који никад не спавају. За разлику од параклиса цркве Христа Хоре где је наведени приказ насликан нијансама тамноплаве (сл. 8.10), и тиме колористички повезан са сликом вечног мрака, у Грачаници је распадање црвљивих тела дочарано жутом бојом, те доведено у везу са Огњем вечним. Како је бојама наговештавана природа паклених казни, па и њихов сензорни карактер, чини се сасвим извесним да је сагоревање тела у пламеновима заиста свесно убрајано међу „гробним сензацијама“.

Најзад, „шкргут зуба“ представља четврту и можда најзагонетнију муку пакла. Истраживачи су пуно расправљали о њеном значењу и компаративном анализом употребе ове синтагме у античкој литератури дошли до закључка да је у тексту Новог завета њом подразумевана дубока завист, каткад праћена бесом и/или тугом.⁷¹⁴ Таква интерпретација заправо не изненађује с обзиром на постојање веровања да ће осуђени грешници моћи да виде блаженство праведника у рају због чега ће, као део казне, осетити раздирућу завист и потпуно очајање.⁷¹⁵ Шкргутање зубима, дакле, требало је да, у суштини, дочара психолошку бол. Али да ли је заиста реч искључиво о емоционалној, психолошкој патњи? У параклису цркве Христа Хоре, сцена пакла постављена је на јужном зиду тачно наспрам композиције рајског врта (сл. 8.10). Могли бисмо да кажемо како је ту најпотпуније дочарана завист грешника, будући да су им погледи директно усмерени ка призору Еденског врта. Ипак, уобличене по моделу Четрдесет севастијских мученика, све новозаветне казне носиле су непобитну ликовну индикацију соматског трпљења, а нарочито грешници чија је фацијална експресија наглашено стиснутих зуба елоквентно подражавала слику тела у стању снажне тензије (сл. 8.9). Штавише, утисак присуства јаке физичке nelaгоде ове емоционалне казне још је и присутнији на изведбама паклених тамница изведених

⁷¹² У параклису цркве Христа Хоре казна Огањ вечни изведена је у нијансама црвене боје.

⁷¹³ В. н. 412 и 413.

⁷¹⁴ В. Z. L. Erdey, K. G. Smith ‘Weeping And Gnashing Of Teeth’—The Nature Of The Suffering Of The Wicked In Matthew, *Conspectus* 15/1 (2013), 141-173 (са литературом).

⁷¹⁵ Наведено веровање утемељено на параболи о *Богаташу и убогом Лазару*.

према другом ликовном обрасцу јер, док је слика Црви који никад не спавају могла да буде исказана и у виду „лебдећих“ глава грешника окружених вијугавом нечисти (уместо можда више очекиваних лобања), Шкргут зуба је дословно увек визуализован у обличју хрпе лобања са неометаним погледом на склопљене искежене вилице, чиме је инсинуирана недвосмислено соматска природа психолошке агонији, јер је наговештавала одсуство коже на васкрслим телима (сл. 8.7 и 8.8). Истини за вољу, не би ли се чинило крајње погрешним раздвајање емоционалне и физичке боли у контексту који је истицао непорециво психосоматско јединство човека? Најзад, оно што је овде подједнако важно приметити јесте да приказ „костуроликих“ грешника недвосмислено допушта припајање и ове казне необичног имена „гробном сензоријуму“ пакла.

Сва је прилика да су четири паклене казне из Новог завета у византијској имагинацији замишљане заправо као муке које подноси закопани леш. На тај начин концептуално је подвлачено да и проклетима, на њихов ужас, следећу васкрсла тела, која ће омогућити сву пуноћу болног искуства. Изнесу интерпретацију подупире и посматрање паклених тамница као јединствене целине, поготову на композицијама Страшног суда где су приказиване по моделу другог обрасца – са искључиво видљивим главама и лобањама грешника у ограђеним просторима налик отвореним гробницама (сл. 8.7 и 8.8). Интересантно је да тако визуализоване нису морале бити препознате као антипод рајском врту, већ приказу Свеопштег васкрса. „Обестелесњене“ главе могле су подстаћи утисак раскомаданости. На мозаичкој представи у катедрали у Торчелу, коју су извели византијски мајстори, заиста и проналазимо слику са лобањама и (насилно) одвојеним удовима као део сцене пакла (сл. 8.10). Како је Свеопшти васкрс дочаран окупљањем глава, руку и ногу мртвих које повраћају звери, па и сама земља, паклени прикази одлучно растављених глава и лобања грешника, без икакве намере да се саставе у обједињена тела, остављају утисак вечног комадања и фрагментације. Разлог томе свакако није био пуки случај будући да је процес фрагментације у средњем веку, сва је прилика, доживљавана као подударан телесном распадању.⁷¹⁶

⁷¹⁶ Овакво становиште дало би и једну нову димензију (ритуалној) пракси „фрагментације“ моштију. Свакако је дељење светитељског тела имало врло практичну страну, омогућавајући увећање броја реликвија. Међутим, будући да је фрагментација (комадање) веома слична процесу

8.2 „Ви можете бити као ја, а ја пак као ви никада“

Занимљиво је приметити да док је постојала потреба да се паклене муке дочарају као различите чулне сензације *психофизичког* искуства закопаног леша, ликовна представа распадања тела на хришћанском Истоку никада није нашла своје место и над самим гробом. Са друге стране, истоветна вербална слика, као што ћемо видети, није сматрана проблематичном. Будући да је гроб представљао лимбилно подручје сустицања овог и оног света, те и простор за непосредну комуникацију живих и мртвих, надгробни натписи су неретко извођени у форми управног говора, односно директног обраћања умрлих својим (ожалашћеним) посетиоцима, па и случајним пролазницима.⁷¹⁷ Иако су и пре друге половине XIV века постојали фунерарни стихови са недвосмисленом намером да саопште пролазност овоземаљских ствари,⁷¹⁸ у овом периоду неколицина надгробника сачуваних на територији Балкана понела је специфичну формулација: „ја сам био као што сте ви, а ви ћете бити као ја“.⁷¹⁹ Са ситнијим варијацијама у тексту, наведена опомена живима позивала је на поистовећивање читаоца са тренутним (телесним) стањем сахрањеног покојника. Дакле, позивала је на самоидентификацију са менталним призором леша визуализованог речима надгробног натписа.

Истоветна формулација била је кључни чинилац изузетно популарне легенде о *Три жива и три мртва* на средњовековном Западу. У питању је приповест о тројници племића који су током аристократске разбрибриге лова наишли на три неуспокојена леша чија је улога била да живима обезбеде одраз неизбежног будућег усуда.⁷²⁰ Рефлексија страшне судбине садржана је у речима „оно што смо

телесног распадања, није немогуће да је концептуална оправданост праксе дељења моштију почивала на древној идеји да се „исто лечи истим“, те би на тај начин трулежност ритуално бивала поражена, односно потврђивана је истинска нетрулежност тела светитеља. Такође, упутно cf. С. W. Vunum, *Resurrection of the Body*, 204-206.

⁷¹⁷ В. н. 227.

⁷¹⁸ Cf. А. Rhoby, *Interactive Inscriptions*, 324; idem, *Inscriptional Poetry*, 195, 201-202; Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 36.

⁷¹⁹ В. Д. Поповић, Прилог познавању средњовековних надгробних плоча у манастиру Сопоћани, *Новопазарски зборник* 7 (1983), 46-49 (са старијом литературом); eadem, Градачки надгробни натписи, *Саопштења* 24 (1992), 54-56.

⁷²⁰ О легенди о *Три жива и три мртва* корисно в., на пример, Р. Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*, London 1996, 134-138; А. Kinch, *Image, Ideology, and Form: The Middle English*

ми сада, ви ћете постати“.⁷²¹ Међутим, задржати се само на више него очигледној *emento mori* поруци значило би испустити из вида древне кодове на којима је почивало средњовековно друштво, тачније значило би не опазити већ помињани архетипски концепт размене дарова. Мотивација умрлих да упозоре лакомислене племиће чије је спасење висило о концу уколико се на време „не дозову памети“ једино може бити објашњена ако се сагледа из угла идеје дара и ударја. Према Жан-Клод Шмиту: „[...] у хришћанском друштву мртва особа није могла обезбедити већу услугу живоме до ли да га позове на припрему за смрт“.⁷²² Стога, оправдано можемо претпоставити како су речи „оно што смо ми сада, ви ћете постати“ заправо функционисале као дар који је обавезивао племиће из легенде на обезбеђивање одговарајућег ударја – посредничку молитву.⁷²³ Без икакве сумње, ово је главни разлог због чега је исти стих нашао своје место и у оквиру фунерарних натписа, омогућавајући људима и након смрти најнепосредније успостављање нових (корисних) односа заснованих на узајамној дужности.

Готово је извесно да је подударна вербална формулација на гробницама православних хришћана на Балкану заправо прихваћена са Запада у времену када је легенда о *Три жива и три мртва* достигла огромну популарност.⁷²⁴ Ипак, премда су ове кључне речи легенде у сепулкралном контексту на Западу веома често праћене и сликом леша у стању трулежи,⁷²⁵ на Истоку то није био случај. Најбољи пример јесте аркосолијум Остоје Рајаковића који суштински поседује све практичне чиниоце за остваривање изведбе једног таквог приказа.⁷²⁶ Међутим,

“Three Dead Kings” in Its Iconographic Context, *The Chaucer Review* 43/1 (2008), 48-81; C. Kralik, Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead, in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, S. Oosterwijk, S. Knöll eds., Newcastle upon Tyne 2011, 133-154.

⁷²¹ За креативну, перформативну употребу овог стиха у спрези са сликом в. R. K. Emmerson, Visualizing the Vernacular: Middle English in Early Fourteenth-Century Bilingual and Trilingual Manuscript Illustrations, in: *Studies in Manuscript Illumination: A Tribute to Lucy Freeman Sandler*, C. Krinsky, K. A. Smith eds., London 2008, 187-191; S. G. Fein, Life and Death, Reader and Page: Mirrors of Mortality in English Manuscripts, *Mosaic* 35/1 (2002), 69-94.

⁷²² J.-C. Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages*, 75.

⁷²³ Cf. странице 135-136 ове докторске тезе.

⁷²⁴ В. Р. Binski, *Medieval Death*, 134-138.

⁷²⁵ В. К. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol*, 16, 31, 33-38, 69, 71-77.

⁷²⁶ Остали надгробници који носе наведене речи припадају или монасима или племићима који нису остварили могућност да буду сахрањени у оквиру саме цркве, те стога нису ни могли да поседују сликану представу над собом. Cf. н. 719. У овом контексту једино можемо, у неку руку, издојити надгробну плочу Томе Борислава која поред карактеристичне текстуалне формулације

припремајући своје место починка у цркви Богородице Перивлепте у Охриду, овај племић је прибегао уобичајеном решењу – поруџбини портрета у молитвеном ставу пред Христом у мајчином наручју (сл. 8.11).⁷²⁷ Натпис над фреском гласи:

Престави се раб божији Остоја Рајаковић, по гулама Угарчић и суродник краља Марка, зет жупана Групе, лета 6888 [1379], месеца октомврија десетого, индиктиона трећег. А вас молим, братијо моја вољена, који читате, простите раба божија, *пошто ви можете бити као ја, а ја пак као ви никада*.⁷²⁸

Уистину, структура текста није ни мало необична. Уобичајено истицање достојанства исказивано је путем набрајања важних, на првом месту, родбинских односа и титула стечених за живота. Поред тога, припадници цариградске аристократије редовно су поручивали састављање фунерарних стихова по моделу ритуалних тужбалица, које су традиционално сучељавале тренутно стање упокојеног, као и бол оних које је оставио за собом, са његовом некадашњом славом и делима вредних памћења.⁷²⁹ Ослањање на стилску употребу антитезе требало је да изазове саосећање код читаоца/слушаоца садржаја фунерарног натписа. А има ли бољег начина за буђење афективне реакције од навођења човека на самоидентификацију са покојником? Речи над гробом Остоје Рајаковића свакако нису песнички састав,⁷³⁰ али то не значи да је њихова ефектност на (писменог) посетиоца цркве Богородице Одигитрије била умањена. Управо је у ту сврху искоришћен редак: „пошто ви можете бити као ја, а ја пак као ви никада“. Али не би ли ликовна визуализација леша преминулог чак и више

садржи и исклесану слику кациге са перјаницом, што је вероватно могло да посматрачу/читаоцу сучели амблематски приказ некадашње славе са вербалном сликом пролазности. За ову надгробну плочу в. Д. Поповић, Прилог познавању средњовекових надгробних плоча, 46-49.

⁷²⁷ У наведеној фресци одређени истраживачи препознали су „итало-византијску схему“, очито инсинуирајући њен „западњачки дух“ (в. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 153-154 (са литературом)). Међутим, врло је проблематично о томе говорити из савременог методолошког угла, па чак и из угла једноставне контекстуализације аркосолијума Остоје Рајаковића међу друге аристократске „фунерарне нише“ источног Медитерана.

⁷²⁸ *Стари српски записи и натписи*, М. Павић прир., Београд 1986, 76.

⁷²⁹ Cf. A. Papalexandrou, Text in context, 276-279; edem, Echoes of Orality, 169-170. О структури тужбалица в. у: Н. Maguire, *Art and Eloquence*, 96-91.

⁷³⁰ Византијско племство неретко је ангажовало песнике за састављање надгробног текста, као и уопштено поема вотивне намене (в. А.-М. Talbot, Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era, *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), 75-90).

подстакла жељену емпатију, нарочито узимајући у обзир чињеницу да се тиме не би ослањала на нечију писменост?

Западне *transi* гробнице дословно ништа нису препуштале случају.⁷³¹ Када би пратиле ову врсту надгробника, познате речи из легенде о *Три жива и три мртва* добијале су материјалну потпору у живописној слици трулежи. Камени леш је оживљавао, као неупокојени мртви из легенде, и директно се обраћао посматрачу, рекреирајући наратив приче о, суштински, узајамном даривању између припадника овог и оног света.⁷³² Са друге стране, видели смо да је византијска визуелна култура веома успешно дочаравала тело у стању распадања кадгод је то било потребно. Сетимо се само наглашено соматске слике душе заточене у Аду (8.12)⁷³³ или пак приказа аскетског страдања у стеновитој келији (8.13).⁷³⁴ У овом контексту посебно је занимљива већ анализирана фреска из циклуса Канона на исход душе хиландарског пирга са насликаним баченим телом упокојеног монаха кога раздиру (и варе) звери и птице грабљивице. На њој су приказани и случајни пролазници који, ужаснути призором пред собом, из сажаљења и подсећања на сопствену смртност упућују посредничку молитву за непознатог и полупоједеног, тј. *распаднутог*, покојника (8.14).⁷³⁵ Дакле, засигурно је и на Истоку постојала иста идеја о афективној снази слике леша у невољи телесног пропадња. Због чега онда није постојао ни један пример фунерарне композиције која би експлицитно дочарала распадање под њом сахрањене преминуле особе?

Одговор је заправо крајње једноставан и потврђује исправност закључака претходног поглавља о надгробним портретима. Растакање пути у средњем веку јесте доживљавано као процес паралелан прочишћењу душе у Аду, међутим, представа над гробом је приказивала или тренутак суђења васкрсом појединцу или коначни позитиван исход пресуде, односно већ задобијено место у рајском врту.⁷³⁶ Из тога произилази спознаја како би свака визуализација соматске агоније

⁷³¹ Cf. K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol*.

⁷³² B. J. Đorđević, *Made in the skull's likeness*, 4-6 и подебно 15-18.

⁷³³ О наведеној слици в. странице 42-46 ове докторске тезе.

⁷³⁴ За минијатуру в. *Ibid.*, 57-58.

⁷³⁵ За део текста Канона који је илустрован на фресци у хиландарском пиргу у: V. Marinis, "He Who Is at the Point of Death", 82, стихови VI.3 и VI.4. О вези приказа фреске са идејом о симултаном распадању тела и прочишћењу душе покојника в. странице 61-66 ове докторске тезе.

⁷³⁶ *Ibid.*, 151-159..

на фунерарној композицији суштински инсинуирала осуду покојника на вечне муке гроба – како на конкретно казну „црви који никада не спавају“ тако чак и на обједињени паклени сензоријум.



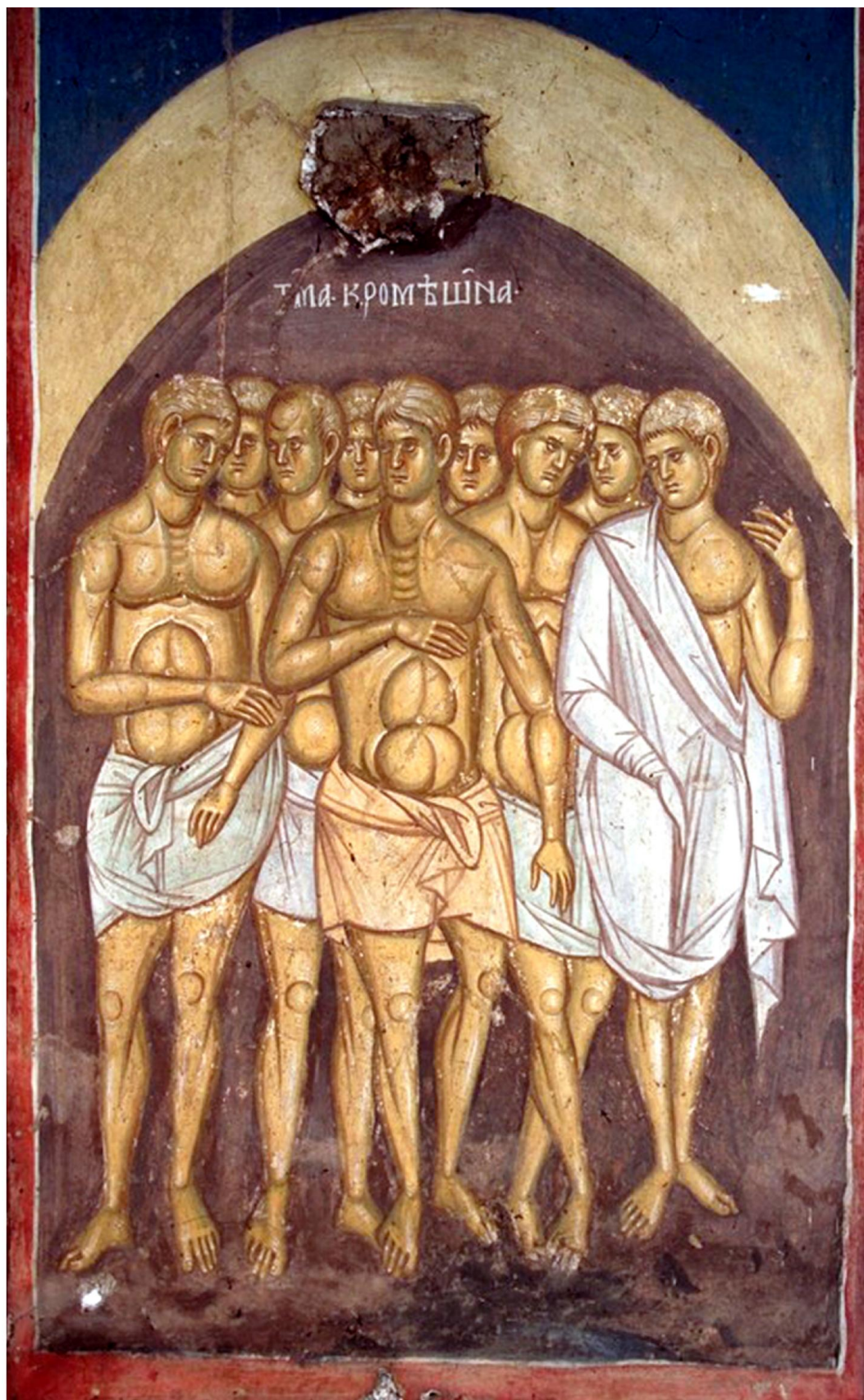
Сл. 8.1 Икона Четрдесет Севастийских мученика. Сванетија музеју историје и етнографије у Грузији
(преузето из: К. Вајцман et al., op. cit., 113)



Сл. 8.2 Деталј релјефа у слоновачи из Музеја Боде у Берлину
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)



Сл. 8.3 Фреска из цркве Богородице Форбиотисе на Кипру
(преузето из: *Asinou across time : studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaidès eds., Washington, D.C. 2012)



Сл. 8.4 Композиција Тама најкрајња из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



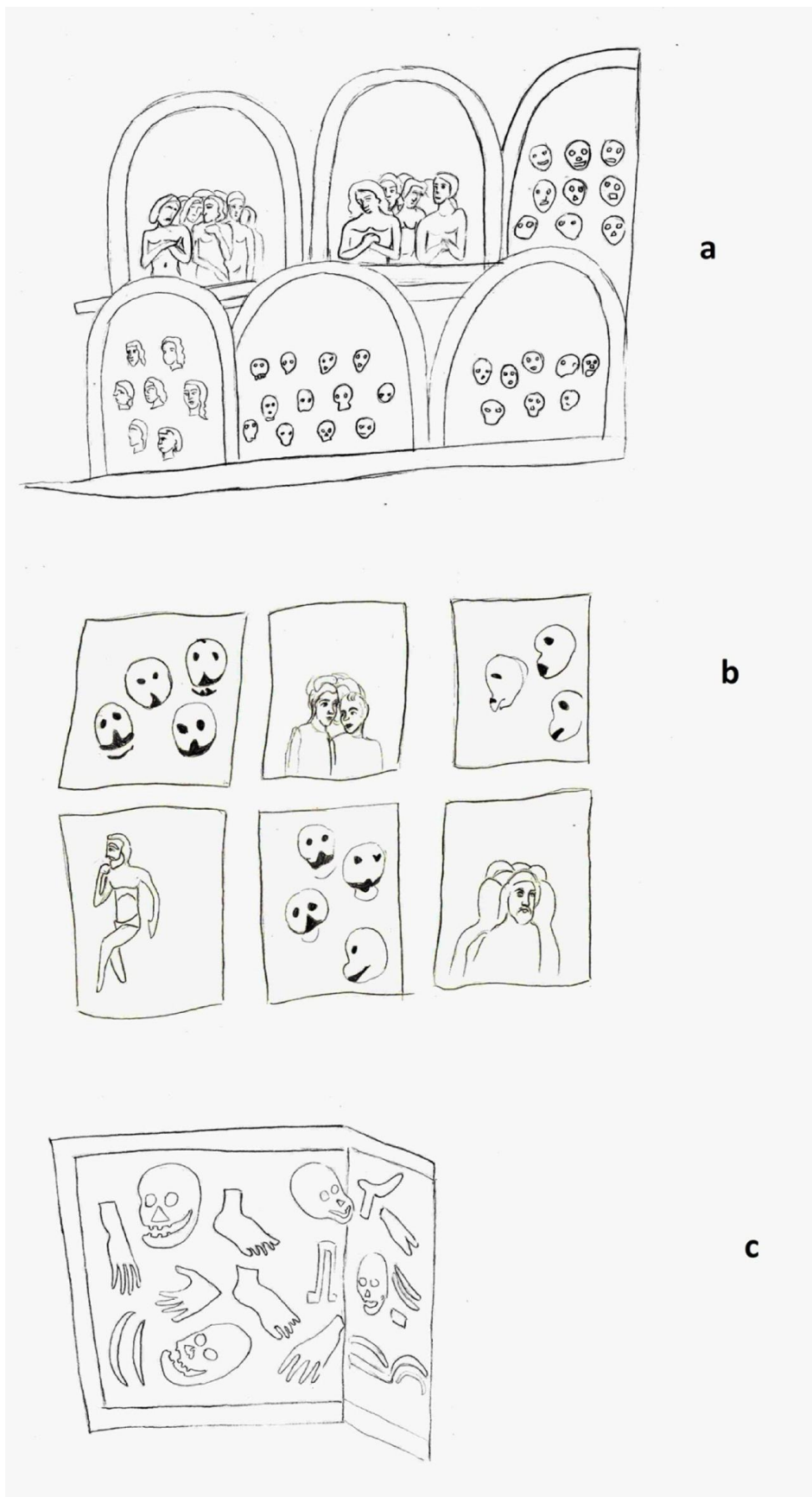
Сл. 8.5 Композиција Црви који никад не спавају из наоса дечанског католикона (фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 8.6 Сцене Тама најкрајња и Црви који никада не спавају из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)



Сл. 8.7 Визија пакла у илустрованом рукопису *Романа о Варлааму и Јоасафу*.
Iveron cod. 463, fol. 101r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., fig. 107)



Сл. 8.8 Сара Ђорђевић, Цртежи паклених мука:

а) детаљ композиције Страшног суда из рукописа Paris. gr. 74, fol. 51v

б) детаљ композиције Страшног суда са синајске иконе бр. 151

с) детаљ композиције Страшног суда из катедрале у Торчелу



Сл. 8.9 Сцена Четири паклене муке из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)

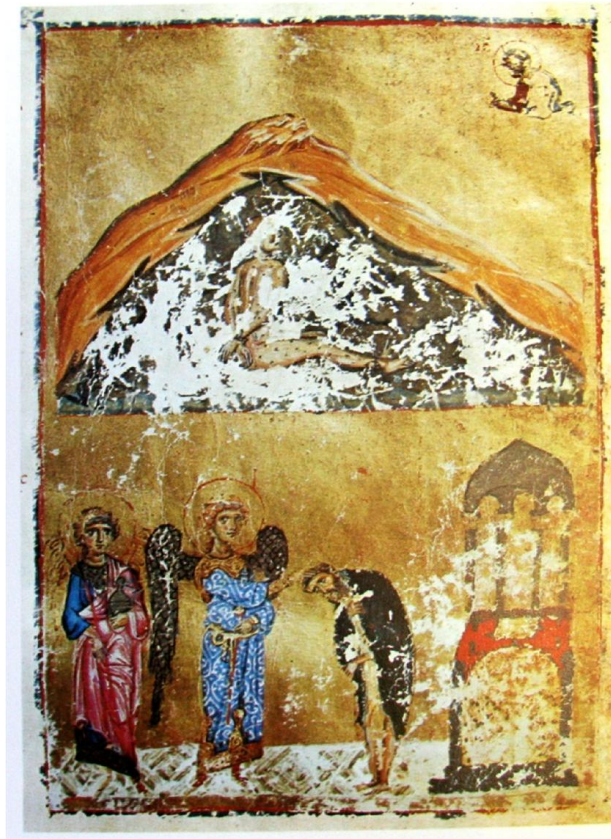


Сл. 8.10 Сцена Четири паклене муке из параклиса цркве Христа Хоре
(преузето из: С. Mango, А. Ertug, *Chora: the Scroll of Heaven*, Istanbul 2000, 204)



Сл. 8.11 Аркосолијум Остоје Рајаковића из цркве Богородице Перивлепте у Охриду
(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 8.12 Душа у заточеништву (горе) и монах Сава пред двојцом анђела (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 12r (преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., 117)



Сл. 8.13 Покајници. Vat. gr. 394, fol. 46r (преузето из: J. R. Martin, op. cit., xxvii)



Сл. 8.14 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија (фото.: Милоје Ђорђевић)



9. ЗАКЉУЧАК

Након свих претходних разматрања оправдано се може закључити како је византијска имагинација поседовала и неговала представе тела у његовим различитим стањима од тренутка човекове смрти па све до поновног повратка пути васкрсењем. Штавише, поред ликовних, вербалних и менталних слика, овде је такође реч и о когнитивним представама изобразеним телима верника која су путем ритуалног перформанса постајала медијум њихове изведбе. Како је онда могуће да визуелна култура тако склона не само промишљању већ и свестраној креативној употреби призора посмртних соматских искустава никада није прикључила сопственом ликовном репертоару макабрстичке теме, макар када су оне достигле огромну популарност на Западу и стога морале бити познате и на Истоку?⁷³⁷ Чини се примереним да за покушај изналажења адекватног одговора на постављено питање пре свега сагледамо макабрстичке представе у оригиналном контексту њиховог настанка заједно са концептуалном садржином која је предочавана оновременим посматрачима.

Средином XX века Милард Меис дао је посебно утицајну интерпретацију повезујући формирање „макабрстичке осећајности“ на средњовековном Западу са избијањем епидемије Велике куге 1348., која је десетковала укупно европско становништво.⁷³⁸ Упечатљивост Меисовог гледишта додатно је оснажена и другим великим „искушењима“ XIV века – од Стогодишњег рата, „авињонског ропства“ и Велике шизме латинске цркве, па све до буђења страха од османских освајања – због чега је овај историјски период у историографији познат и као „црно столеће“.⁷³⁹ Међутим, Мајкл Камил се једном приликом оправдано изнео следећу опсервацију:

⁷³⁷ Ако ништа друго, онда подударна употреба стиха из поеме *Три жива и три мртва* у фунерарном контексту на Истоку потврђује да су одређенима западне макабрстичке теме биле познате. Такође не треба сметнути с ума да је реч о времену интензивне интеракције између Истока и Запада – мада велико је питање да ли уопште можемо говорити о неком периоду који узајамне интеракције ова два суштински имагинарно разграничена пола (чија је употреба једино оправдана као чисто техничка олакшица при саопштавању) нису испратиле.

⁷³⁸ M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1951.

⁷³⁹ В., на пример, В. W. Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century*, New York 1978.

„Историчари уметности су увек тежили да уоче последице Црне смрти из 1348. у визуелним уметностима и представама које би бележиле њен стравични удар. Али нису ли најужаснији догађаји нашег века [XX] управо они које смо избрисали из уметности?“⁷⁴⁰

И заиста, ако се добро осмотри, настанак макабристичких тема не може се директно повезан са пандемијом куге из средине XIV века. Прве представе Три жива и три мртва проналазимо на самом почетку „црног столећа“, заправо пре свих горе назначених „искушења“. Штавише, најранија поема о сусрету племића са лешевима у стању распадања потиче с краја XIII века.⁷⁴¹ Исто тако најстарије *transi* гробнице везују се за последње деценије XIV века,⁷⁴² док *Danse macabre* почиње да се јавља на размеђи XIV и XV.⁷⁴³ Чак и монументалну фреску из Кампосанта у Пизи, у литератури познату као Тријумф Смрти, а која је традиционално са великом извесношћу повезивана управо са налетом Велике куге, нова датовања померила су у период неколико година пре 1348.⁷⁴⁴ Најзад, брижљива истраживања Самуела Коена Џуниора, засновна на обимној архивској грађи, пружила су прилично другачији поглед на „Црну смрт“ и њене последице у дефинисању побожних пракси и ликовних поруџбина у периоду који је потом уследио.⁷⁴⁵

Насупрот Миларду Меису, а подстакнут суптилним исказом Јохана Хојзинге, Филип Аријес је објашњење појаве „макабристичког сензибилитета“ касног средњег века базирао на идентификацији трагова промењеног менталитета израслог из новог односа (имућног) човека према свету око себе – света који је

⁷⁴⁰ M. Camille, *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*, New Haven 1996, 153.

⁷⁴¹ P. Binski, *Medieval Death*, 135.

⁷⁴² K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol*, 77-78.

⁷⁴³ E. Gertsman, *The dance of death in the Middle Ages*, 3.

⁷⁴⁴ L. Bolzoni, The “Triumph of Death Cycle” Frescoes in the Pisan Camposanto and Dominican Preaching, in: eadem, *Web of Images: Vernacular Preaching from its Origins to St. Bernardino da Siena*, Aldershot 2004, 14.

⁷⁴⁵ S. K. Cohn, Jr., *The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, London 2002; idem, S. K. Cohn, Jr., The Black Death: End of a Paradigm, *The American Historical Review* 107/3 (2002), 703-738. За ново виђење односа макабристичких тема и епидемија куге у позном средњем веку в. E. Gertsman, Visualizing Death: Medieval Plagues and the Macabre, in: *Piety and plague: from Byzantium to the Baroque*, F. Mormando, T. Worcester eds., Kriksville, Missouri 2007, 64-89.

волео и којег није био спреман да се лиши на самртној постели.⁷⁴⁶ Стога је овај историчар заменио страх свепрожимајућим осећањем дубоке меланхолије као битном потком односа према смрти читаве епохе. Премда је наведена интерпретација веома заводљива и чак крајње проницљива, она ипак носи и благи сентимент близак постромантичарском погледу, али не и постмодернистичкој критици. Са друге стране, Пол Бински је слику распадајућег леша приказао као интегрални (логичан) део генералног позносредњовековног дискурса о светом (и искупљеном) телу, који је током XIII, а посебно у периоду XIV и XV века заузео доминантну позицију како у теолошким промишљањима тако и ритуалним праксама.⁷⁴⁷ Мада је оваква позиција методолошки врло блиског духа анализи спроведој у овој докторској дисертацији, разматрања претходних поглавља отварају могућност за још једно преиспитивање проблема настанка макабристичких тема на Западу путем изналажења одговарајућих аналогича са ситуацијом на хришћанском Истоку – духовном пространству које је заправо неговало сасвим идентичну традицију.

За почетак треба предочити да је припрема за смрт путем медитације призора леша опште прихваћен *монашки топос* (и Истока и Запада) и његова историја сеже још у касноантичко раздобље. Међутим, прве ликовне изведбе нескривено разобличеног леша угризима трулежи јавиле су се тек стотинама година потом – крајем XIII века – и то првенствено у оквирима побожности *мирјана*.⁷⁴⁸ Дакле, реч је о присвајању монашке праксе контемплације сопствене смрти међу лаицима. Не случајно, управо је XIII век угледао полет просјачких редова чији је суштински задатак био християнизација друштва.⁷⁴⁹ Њиховим преданим залагањем, било преко узбудљивих приповести са поукама афективног карактера, које су од проповедника стварале „звезде хришћанских маса“,⁷⁵⁰ било присуством фрањеваца и доминиканаца у животима обичних верника у својству духовника, опробани модели, до тада практиковани унутар манастира, постали су део свакодневице нових „посвећеника“. Исти период угледао је и продукцију

⁷⁴⁶ F. Arijes, *Hozjinga i makabrističke teme*, u: idem, *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*, Beograd 1989, 106-122.

⁷⁴⁷ P. Binski, *Medieval Death*, 123-126.

⁷⁴⁸ Cf. *ibid*, 134-138; A. Kinch, *Image, Ideology, and Form*.

⁷⁴⁹ Cf. J. Le Goff, *Medieval Civilization, 400-1500*, Oxford 1988, 87. Исти период је такође угледао и појаву инквизиције успостављене управо са тим задатком; в. P. J. Geary, *Peasant Religion*, 197-198.

⁷⁵⁰ Ž. Le Gof, *Nastanak čistilišta*, Novi Sad 1992, 273.

лаичких молитвеника као „приручника“ за духовне вежбе прочишћења бића.⁷⁵¹ Стога, све упућује на чињеницу да је укључивање мирјана у монашке обрасце духовности био кључни фактор за настанак макабрстичких слика које су потом обе средине делиле – и лаичка и монашка. Занимљиво је приметити да готово сасвим идентичну ситуацију затичемо и на хришћанском Истоку у XI или, најкасније, XII веку са појавом снажније, прожимајуће интеракције манастирске и световне културе, јер је управо та синергија изнедрила прве слике концептуалне садржине подударне западним макабрстичким представама.⁷⁵² Заједничка потка и источних и западних примера јесте повишена свест о преузимању непосредног, личног ангажмана у старању, па и „манипулацији“, над сопственом судбином и судбинама ближњих, без нужног, али свакако још увек жељеног и неокрњене делотворности, залагања званичних црквених и монашких институција. Истина је да византијски примери које смо разматрали, попут псалтира из манастира Дионисијата (код. 65) и *Небеске лествице* која се данас чува у Ватиканској библиотеци (гр. 394), засигурно припадају манастирском миљеу, међутим, реч је о несвакидашње раскошним рукописима који врло вероватно упућују на аристократско порекло монаха који су их поручили.⁷⁵³ Са друге стране, они такође представљају ехо (илуминираних) манускрипта који су коришћени и у оквирима приватне побожности лаика,⁷⁵⁴ лаика који су од овог периода често имали сопствене духовнике.⁷⁵⁵ Напослетку треба подвући и базичну концептуалну сличност илустрација посмртног соматског трпљења на Истоку и макабрстичких представа на Западу будући да су и једне и друге суштински позивале на динамично делање и активну борбу, пружајући притом наду спасења на свршетку подвига, а не пасивно „боловање“ посматрача уживљеног у

⁷⁵¹ B. R. S. Wieck, *Prayer for the People: The Book of Hours*, in: *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, R. Hammerling ed., Leiden 2008, 389-416. Посебно упутно в. о молитвенику Боне од Луксембурга будући да је један део овог рукописа рекреирао духовну успињућу стазу прочишћења распоредом својих молитвених текстова (у неку руку слично Небеској лествици на Истоку); A. Lermack, *Spiritual Pilgrimage in the Psalter of Bonne of Luxembourg*, in: *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, R. Bork, A. Kann eds., Aldershot 2008, 97-111.

⁷⁵² Cf. странице 115-118 и н. 490 ове докторске дисертације.

⁷⁵³ Није чудо што псалтир из манастира Дионисијата Антоние Катлер уврстио у свој преглед аристократских псалтира: A. Cutler, *The Aristocratic Psalters*, 103-106.

⁷⁵⁴ Cf. н. 490 ове докторске дисертације и G. R. Pappulov, *The rise of devotional imagery*.

⁷⁵⁵ Један од најпознатијих примера „духовног пара“ комнинског периода свакако су севастократориса Ирина и монах Јаков; в. K. Linardou, *The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery*, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 383, 389, 391.

„меланхолични“ призор пролазности. Оне су носиле крајње практичну намену подстицаја верника да се смрт вољно прихвати како би се тим чином обухватила и поразила – на извешан начин чак подражавајући архетипски модел Христове добровољне жртве, јер, како васкршњи тропар поручује, смрћу је смрт уништена.⁷⁵⁶ Ипак, још увек остаје неодговорено питање са самог почетка овог поглавља – зашто на Истоку нису прихваћене западне макабристичке теме када је и ту постојала како подударна традиција тако и идентична потреба?

Период XIII века је такође доба у коме је латинска црква предузела строжије мере усаглашавања веровања становништва широм Западне Европе са званичним хришћанским учењима.⁷⁵⁷ Међу проблематичним веровањима слободно можемо убројати традиционална предања о неупокојеним лешевима који устају из гробова како би угњетавали или, још и горе, пружали помоћ живима, због чега ове (убедљиве) легенде није било довољно интерпретирати само као демонска запоседања тела мртвих.⁷⁵⁸ Чистилиште је, међутим, понудило идеалну могућност за обухватање и тих добрих неумртвљених повратника чији су кожа и месо истрајавали на костима. Стога је прича о *Захвалним мртвима* своје место нашла у *Златној легенди*, средњовековном „бестселеру“ Јакова од Воражине, чији је садржај, како Жак Ле Гоф каже, био отворен за „модерне“ теме побожности.⁷⁵⁹

Сасвим је оправдано и макабристичке представе сагледати у контексту кроћења неподобних веровања, а посебно легенду о Три жива и три мртва.⁷⁶⁰ Баш као и истоимена поема, ликовне визуализације ове приповести саопштавале су наратив о повратку лешева покојника чије су душе трпеле болно прочишћење на

⁷⁵⁶ Свест да смрт поражава смрт није постојала искључиво у строго хришћанским оквирима. Занимљиво је да су извесни средњовековни лековити напици захтевали употребу лешева у свом справљању, из чега се назире ехо идеје да „смрт лечи смрт“ (в. М. Camille, *Corpse in the Garden: mumia in medieval herbal illustration*, *Micrologus* 7 (1999), 317). Сличан концепт је уткан и у одређена алхемијска учења, јер је сматрано како пропадљиво тело мора у потпуности да се распадне пре него ли устане нетрулежно, односно бесмртно (в. К. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol*, 96-103).

⁷⁵⁷ В. Р. Ј. Geary, *Peasant Religion*, 197-198.

⁷⁵⁸ Cf. N. Caciola, *Wraiths, Revenants and Ritual*.

⁷⁵⁹ Ž. Le Gof, *Nastanak čistilišta*, 294-295. За причу о захвалним мртвима из *Златне легенде* в. К. Broekhuijsen, *The Legend of the Grateful Dead: A Misinterpreted Miniature in the Tres Riches Heures of Jean de Berry*, in: *Als ich can'. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, В. Cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe eds., Louvain 2002, 213-230.

⁷⁶⁰ О могућој „демонизацији“ плеса мртвих у плес смрти као покушаја обрачуна са неподобним веровањима в. Ј. Ђорђевић, *Културна етимологија речи „macabre“*, у: *Језици и културе у времену и простору* 2, С. Гудурић, М. Стефановић ур., Нови Сад 2013, 52-53. О сагласју доктрине чистилишата и идеја утканих у *transi* гробнице у: idem, *Made in the skull's likeness*, 4-6.

оном свету (паралелно распадању тела), истичући притом уверљивост доктрине чистиштишта. Авети преминулих који се са племићима у миру разилазе након спасоносног савета којим су завредели ударје посредничке молитве (чија моћ убрзава процес прочишћења и напуштање чистишћних мука) заиста пројављује причу о *Три жива и три мртва* као савшено сковани проповеднички *exemplum* са свим пожељим елементима.

Са друге стране, чистиштиште је било једна од препрека у измирењу двеју цркава, о чему најбоље сведоче два сабора: Други лионски из 1274. и Фирентински из 1439.⁷⁶¹ Премда су у XV веку најжустрије расправе на другопоменутом концилу вођене око ватре прочишћења коју источна црква није желела да прихвати због блискости са давно одбаченим учењем Оригена,⁷⁶² у Лиону овом аспекту, чини се, није поклоњена нарочита пажња.⁷⁶³ Истина, обе стране у XIII веку још увек нису имале јасно усаглашене званична учења и делује као да су обазриво приступале међусобним дискусијама, покушавајући пре да оспоре сваки аргумент супарничког „табора“ него да изнађу заједнички језик. Ситуација је поновљена на Фирентинском сабору где је, могло би се рећи, намерно инсистирано на разликама уместо постојећим сличностима које би пружиле довољно основа за успостављање узајамног компромиса. Из тога се јасно види како је концил заправо попримио обличје борбене позорнице са циљем оповргавања супарничког ауторитета као ултимативног доказа оправданости, односно неоправданости (зависно из ког угла гледамо) папског примата. Овакву помало сурову опсервацију подупире чињеница да латински теолози нису желели да одустану од ватре прочишћења упркос крајње шареноликој традицији чистиштишта која је, између осталог, у муке прочишћења убрајала много шири спектар болних искустава. Довољно је погледати извесне ране илустрације

⁷⁶¹ За расправе о чистиштишту на наведеним саборима в. G. Dagon, *La Perception d'une différence: les débuts de la "Querelle du purgatoire"*, dans: idem, *La Romanité Chrétienne en Orient: héritages et mutations*, London 1984, 84-92; D. Mirsanu, *Dawning Awareness of the Theology of Purgatory in the East: A Review of the Thirteenth Century*, *Studii Teologice* 4 (2008) 179-193; D. Bathrellos, *Love, Purification, and Forgiveness versus Justice, Punishment, and Satisfaction: The Debates on Purgatory and the Forgiveness of Sins at the Council of Ferrara–Florence*, *The Journal of Theological Studies* 65/1 (2014), 78-121; V. Marinis, *Death and the Afterlife in Byzantium*, 74-81.

⁷⁶² N. Constas, "To Sleep, Perchance to Dream", 113.

⁷⁶³ B. D. Mirsanu, *Dawning Awareness*, 190-191.

чистишти од XIII до XV века и то недвосмислено учити.⁷⁶⁴ Са друге стране, приметна задртост источних теолога огледа се у чињеници да епископ Марко Ефески, баш као и његови сапутници, ни једног тренутка није поменуо ваздушна митарства са којима је засигурно био упознат.⁷⁶⁵ Наравно, неправедно би било не казати да су препреку образовале и разлике засноване на другачијим теолошким полазиштима – доминантно мистички приступ Богу исихаста (који су били бројнији међу византијским посланством) и склоност ка истанчано логички промишљеном сазнању схоластика.⁷⁶⁶ Да су на концилу били сучељени исихасти западним мистичарима или схоластичари источним теолозима интелектуалног профила какав је носио митрополит Висарион, могли бисмо да мудрујемо како би постојао већи изглед за изналажење заједничког компромиса, макар када је проблем чистишти у питању. Ипак, оно што је од кључне важности за тренутно разматрање јесте увид у снажни анимозитет који су источни теолози гајили према западном учењу о чистишту, иако су и на Истоку отворено негована веровања о прочишћењу/искупљењу човека након смрти.

Антиунијатски став и чврста одлучност у одбацивању свих потписаних одлука на наведеним саборима били су нарочито присутни међу светогорским монасима⁷⁶⁷ чији је духовни утицај на позносредњовековни Балкан

⁷⁶⁴ Један рукопис из XIII века чува минијатуру на којој је Христос приказан како вади душе из ватре и земље којима је наговештена природа чистиштинских мука (в. fig. 3 у: L. Marshall, *Purgatory in the Medieval Imagination: The Earliest Images*, in: *Imagination, Book and Community in Medieval Europe*, G. Kratzman ed., Melbourne 2009, 216). Затим, ту је и интересантна илуминација која илуструје део текста *Ходочашћа људског живота* Гијома из Дигуљвила у манускрипту из XIV века, где је представљена персонификација молитве како храни преминуле умотане у мртвачки покров и сахрањене на гробљу (в. fig. 169 у: M. Camille, *Master of Death*, 225). Најзад, можда је најелоквентнија од свих целостранична минијатура чистишти у Молитвенику војводе од Берија (fol. 113v) где затичемо мртве како подносе муке које проузрокују четири елемента – ватра, вода, земља и ваздух. Треба имати на уму да је ова представа настала на самом крају XV века, дакле много деценија након Фирентинског концила, у време када је овај рукопис поседовао војвода Шарл I Савојски. Такође, о специфичном повезивању чистиштинских мука са распадањем тела в. J. Đorđević, *Made in the skull's likeness*, 2-6.

⁷⁶⁵ N. Constatas, "To Sleep, Perchance to Dream", 108-109.

⁷⁶⁶ Источни нагласак на томе да крајње искупљење човека након смрти почива на божанској љубави, чије милосрђе нужно не захтева потпуно болно окајање сваког греха, стајало је у супротности са западним инсистирањем на божанској правди; в. D. Bathrellos, *Love, Purification, and Forgiveness*.

⁷⁶⁷ Антиунијатски став на Светој Гори био је толико јак да се као последица ове „традиције“ и данас међу тамошњим монасима о Михаилу VIII Палеологу, цару који је потписао Лионску унију, говори искључиво у негативном контексту (Р. Радић, *Страх у позној Византији: 1180-1453*, 1, Београд 2000, 52). Такође су познате и легенде о страшним судбинама које су задесиле светогорце наклоњене Унији.

истраживачима добро познат.⁷⁶⁸ Да ли бисмо, стога, одсуство макабристичких представа на Истоку могли да припишемо познавању везе које су ове слике остваривале са доктрином чистишишта на Западу? Уколико погледамо ко су били поручиоци фунерарних споменика чији су надгробни натписи садржали чувени стих из поеме о *Три жива и три мртва*, постаје јасно да су у питању или монаси или припадници локалног племства⁷⁶⁹ – тачније групе које су имале непосреднији приступ синаитима (светогорским исихастима) чије присуство је забележено како у многим манастирима тако и у животима лаика у својству личних духовника.⁷⁷⁰ Није немогуће да је њихово залагање допринело одбијању слика сматраних оруђем ширења пријемчивости доктрине чистишишта. На крају крајева, упорно деловање и мобилност фрањеваца на Истоку, тих великих присталица унијатских претензија и пропагандора чистишишта,⁷⁷¹ омогућило би непосредно упознавање са „доктринарним“ премисама легенде о *Три жива и три мртва* – *exemplum*-а који говори о повратку оживљених лешева међу живе и, стога, *exemplum*-а чија се уверљивост врло фино ослањала на веровање о неупокојеним мртвима, које је потврђено међу православним Словенима на Балкану.⁷⁷²

Такође, треба приметити да идејна садржина приказа костура (сувих костију) и експлицитне визуализације леша у процесу распадања није подударна. Макабристичке представе стављале су нагласак на скелетним телима са и даље видљивим траговима коже и меса као лименалном стању у коме је покојник заточен.⁷⁷³ Због тога се појава ликовне теме плача светог монаха (св. Сисоја) над костуром Александра Великог, коју срећемо и у окриљу приватне побожности на Истоку крајем XIV века (али ће истинску популарност доживети од краја XV),⁷⁷⁴

⁷⁶⁸ Cf. Јеромонах Амфилохије, Синаити и њихов значај у животу Србије XIV и XV века, у: *Манастир Раваница: споменица о шестој стогодишњици: 1381-1981*, Београд 1981, 101-134; А.-Е, Тахиаос, Исихазам у доба кнеза Лазара, у: *О кнезу Лазару*, И. Божић, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1975, 93-103.

⁷⁶⁹ В. н. 719.

⁷⁷⁰ В. Јеромонах Амфилохије, Синаити и њихов значај.

⁷⁷¹ О присуству фрањеваца на Истоку и њиховој наклоњености унији двеју цркава в. у: А. Derbes, А. Neff, Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere. За удео просјачке браће у ширењу доктрине чистишишта в. *Ž. Le Gof, Nastanak čistilišta, 227-255; 273-276*, посебно 273.

⁷⁷² В. н. 243.

⁷⁷³ О суштинској концептуалној разлици између леша и костура у средњовековним веровањима в. у: N. Caciola, Wraiths, Revenants and Ritual; K. Park, The Life of the Corpse: Division and Dissection in Late Medieval Europe, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 50 (1995), 111-132.

⁷⁷⁴ Представа жаловања монаха над костуром Александра Великог јавља се на минијатури у Минхенском псалтиру с краја XIV века: К. Милорадовић, Сећање на смрт у уводним минијатурама

не може истински концептуално поистоветити са назначеним западним примерима. Она је по својој природи блискија лобањама и костима положеним у костурницама, са битном разликом што није реч о откопаним земним остацима „правоверних“ хришћана, већ скелету славног паганског владара и војсковође чија је судбина у најмању руку неизвесна, тј. непозната.

Међутим, и поред свесног одклона од западних макабристичких слика јасно је да источнохришћанска имагинација није оскудевала у промишљању људске пропадљивости. Видели смо да је превасходно монашка култура обликовала ритуализовани перформативни систем унутар којег је човеково тело постајало медијум визуализације посмртних усуда појединца од смрти до васкрсења, појединца дефинисаног кроз призму идентитета као нераскидивог психосоматског јединстава. Тиме је и живот у манастиру постао својеврсни наративни „ликовни“ циклус најважније приче од свих – приповести о спасењу. Ова концептуална структура је напослетку интегрисана и у побожност лаика, истовремено се и прилагођавајући потребама другачијег животног контекста и прилагођавајући наведени контекст себи. Ипак, најзначајнији увид који је проистекао из истраживања изложеног у овој докторској тези јесте свестрана креативност уткана у побожном изналажењу разновсних начина коришћења слике тела – креативност која назначени систем пројављује као динамични сплет могућности уместо пуке затворене структуре беспоговорно дефинисаних и понављаних модела.

српског Минхенског псалтира, *Ниш и Византија* 15 (2017), 253-274. Такође за популарност ове теме од краја XV века в. и М. Живковић, Свети Сисоје над гробом Александра Великог.

10. БИБЛИОГРАФИЈА

Извори:

Александрида, у: *Роман о Троји / Роман о Александру Великом*, Р. Маринковић прир., Београд 1986, 67-170.

Anna Comnena, *The Alexiad*, E. R. A. Sewter trans., London 1969.

Варлаам и Јосаф, Т. Јовановић прир., Београд 2005.

Данило II, *Животи краљева и архиепископа српских*, Г. М. Данијел, Д. Петровић прир., Београд 1988.

Душанов законик, Б. Марковић. прир., Београд 1986.

Јован Лествичник, *Лествица*, Д. Богдановић прев., Београд 1997.

Kontakia of Romanos, Byzantine melodist. 1, On the person of Christ, M. Carpenter trans., Columbia 1970.

Kosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaac Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Bera, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 782-858.

Pakourianos: Typikon of Gregory Pakourianos for the Monastery of the Mother of God Petritzonitissa in Ваџково, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 507-563.

Pantokrator: Typikon of Emperor John II Komnenos for the Monastery of Christ Pantokrator at Constantinople, in: *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, J. Thomas, J. C. Hero eds., Washington, D. C. 2000, 725-782.

The Apocalypse of Anastasia, in: J. Baun, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2001, 401-424.

The Apocalypse of the Theotokos, in: J. Baun, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2001, 391-400.

The Life of St. Andrew the Fool, vol. 2, L. Rydén ed., Uppsala 1995.

The life of Saint Basil the Younger: critical edition and annotated translation of the Moscow version, D. F. Sullivan, A.-M. Talbot, S. McGrath (trans.), Washington D.C. 2014.

Life of St. Mary of Egypt, in: *Holy Women of Byzantium: Ten Saints Lives in English Translation*, A.-M. Talbot ed., Washington, D.C., 1996, 69-94.

Стари српски записи и натписи, М. Павић прир., Београд 1986.

Стефан Првовенчани, Живот светог Симеона, у: *Сабрани списи*, Љ. Јухас-Георгиевска прир., Београд 1988, 61-102.

Hugh Eteriano: Contra Patarenos, J. Hamilton ed. and trans., Leiden 2004.

Секундарна литература:

D. Abrahamse, Rituals of Death in the Middle Byzantine Period, *The Greek Orthodox Theological Review*, 29/2 (1984), 125-134.

E. Akytirek, Funeral Ritual in the Parekklesion of the Chora Church, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, N. Necipoğlu ed., Leiden 2001, 89-104.

A. Alexakis, Was There Life beyond the Life beyond? Byzantine Ideas on Reincarnation and Final Restoration, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 155-177.

Јеромонах Амфилохије, Синаити и њихов значај у животу Србије XIV и XV века, у: *Манастир Раваница: споменица о шестој стогодишњици: 1381-1981*, Београд 1981, 101-134.

M. Angheben, Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immediat, *Cahiers Archeologiques* 50 (2002), 105-134.

M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni 1081-1261*, Cambridge 1995.

Ж. Андрејић, Страшни суд Богородичине цркве у Велући, *Саборност* 6 (2012), 95-128.

J. M. Andrews, The Book of Job, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 236-245.

P. Anđelić, *Bobovac i Kraljeva Sutjeska: stolna mjesta bosanskih vladara u XIV i XV stoljeću*, Sarajevo 1973.

- C. Antonova, *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham 2010.
- T. Arentzen, Dissolving with Lazarus: Late ancient liturgical bodies in pieces, *Studia Theologica – Nordic Journal of Theology* 71/2 (2017), 173-198.
- F. Arijes, Hojzinga i makabrističke teme, u: idem, *Eseji o istoriji smrti na zapadu: od srednjeg veka do naših dana*, Beograd 1989, 106-122.
- Г. Бабић, Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава: архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом, *Зборник за ликовне уметности* 2 (1966), 11-31.
- B. Baert, *Caput Johannis in Disco: Essay on a Man's Head*, Leiden 2012.
- _____, E. Sidgwick, Touching the Hem: The Thread between Garment and Blood in the Story of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34parr), *Cloth and Culture* 9/3 (2011), 308-351.
- E. Bakalova, A. Lazarova, The Relics of St Spyridon and the Making of Sacred Space on Corfu: between Constantinople and Venice, in: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, A. Lidov. ed., Moscow 2006, 434-464.
- _____, et al., *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003.
- Ch. Bakirtzis, Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?, *British School at Athens Studies* 8 (2001) 85-87.
- D. Bathrellos, Love, Purification, and Forgiveness versus Justice, Punishment, and Satisfaction: The Debates on Purgatory and the Forgiveness of Sins at the Council of Ferrara–Florence, *The Journal of Theological Studies* 65/1 (2014), 78-121.
- J. Baun, Middle Byzantine “Tours of Hell”: Outsider Theodicy?, in: *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider*, D. Smythe ed., Aldershot 2000, 47-60.
- _____, *Tales from Another Byzantium: Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha*, Cambridge 2001.
- H. Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton, 2011.
- _____, An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981), 1-16.
- _____, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014.
- P. Berk, *Osnovi kulturne istorije*, Beograd 2010.

- R. Betancourt, *Faltering images: failure and error in Byzantine manuscript illumination*, *Word & Image* 32/1 (2016), 1-20.
- H.-G. Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits: Zur Entstehungsgeschichte einer Mentalität*, München 1979.
- P. Binski, *Medieval Death: Ritual and Representation*, London 1996.
- L. Bolzoni, The “Triumph of Death Cycle” Frescoes in the Pisan Camposanto and Dominican Preaching, in: eadem, *Web of Images: Vernacular Preaching from its Origins to St. Bernardino da Siena*, Aldershot 2004, 11-40.
- B. Brenk, The Sainte-Chapelle as Capetian Political Program, in: *Artistic Integration in Gothic Buildings*, V. Raguin, K. Brush, P. Draper eds., Toronto 1995, 195-213.
- K. Broekhuijsen, The Legend of the Grateful Dead: A Misinterpreted Miniature in the Tres Riches Heures of Jean de Berry, in: *‘Als ich can’. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, B. Cardon, J. Van der Stock, D. Vanwijnsberghe eds., Louvain 2002, 213-230.
- S. T. Brooks, Sculpture and the Late Byzantine Tomb, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 95-103.
- _____, The History and Significance of Tomb Monuments at the Chora Monastery, in: *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, H. Klein, R. Ousterhout eds., New York 2004, 23-31.
- _____, *Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries)*, PhD Thesis, New York University 2002.
- E. A. R. Brown, Authority, the Family, and the Dead in Late Medieval France, *French Historical Studies* 16/4 (1990), 803-832.
- П. Браун, *Тело и друштво: мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд 2012.
- _____, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago 1981.
- L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.
- A. Buturović, *Carved in Stone, Etched in Memory: Death, Tombstones and Commemoration in Bosnian Islam since c.1500*, London 2016.
- Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004.

- C. W. Bynum, In Praise of Fragments: History in the Comic Mode, in: *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York 1991, 11-26.
- _____, Material Continuity, Personal Survival, and the Resurrection of the Body: A Scholastic Discussion in Its Medieval and Modern Contexts, *History of Religions* 30/1 (1990), 51-85.
- _____, *Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York 1995.
- _____, The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages, *Irish Theological Quarterly* 78/3 (2013), 3-18.
- _____, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley 1987.
- _____, Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective, *Critical Inquiry* 22/1 (1995), 1-33.
- К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја et al., *Иконе*, Београд 1983.
- A. Vasilakeris, Theatricality of Byzantine Images: Some Preliminary Thoughts, in: *Medieval and Early Modern Performance in the Eastern Mediterranean*, A. Öztürkmen, E. B. Vitz eds., Turnhout 2014, 385-398.
- E. Velkovska, Funeral Rites According to the Byzantine Liturgical Sources, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 21-51.
- D. H. Verkerk, Job and Sitis: Curious figures in early Christian funerary art, *Mitteilungen zur christlichen Archäologie* 3 (1997), 20-29.
- Visualizing Medieval Performance: Perspectives, Histories, Contexts*, E. Gertsman ed., Aldershot 2008.
- Д. Војводић, Досликани владарски портрети у Грачаници, *Нин и Византија* 7 (2009), 251-265.
- _____, Од хоризонталне ка вертикалној генеалошкој слици Немањића, *Зборник радова Византолошког института* 44 (2007), 295-312.
- S. Gador-Whyte, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge 2017.
- C. Galatariotou, Eros and Thanatos: A Byzantine Hermit's Conception of Sexuality, *Byzantine and Modern Greek Studies* 13 (1990), 95-138.

- M. Garidis, Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier: (du XIIe au XIVe siècle), *Зборник за ликовне уметности* 18 (1982), 1-18.
- P. J. Geary, *Living with the Dead in the Middle Ages*, Ithaca 1994.
- _____, Peasant Religion in Medieval Europe, *Cahiers d'Extrême-Asie* 12 (2001), 185-209.
- S. E. J. Gerstel, An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, in: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, eadem ed., Washington, D.C. 2007, 135-161.
- _____, Art and Identity in the Medieval Morea, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh eds., Washington, D.C. 2001, 263-285.
- _____, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, London 1999.
- _____, Monastic Soundspaces in Late Byzantium: The Art and Act of Chanting, in: *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, S. Boynton, D. J. Reilly eds., Turnhout 2015, 135-152.
- _____, Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 52 (1998), 89-111.
- _____, The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium, in: *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, J. Contreni, S. Casciani eds., Florence 2002, 205-217.
- _____, The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices, in: *The Kariye Camii Reconsidered*, H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis eds., Istanbul 2011, 107-145.
- E. Gertsman, Visualizing Death: Medieval Plagues and the Macabre, in: *Piety and plague: from Byzantium to the Baroque*, F. Mormando, T. Worcester eds., Kriksville, Missouri 2007, 64-89.
- _____, Image and Performance: An Art Historian at the Crossroads, *Research on Medieval and Renaissance Drama* 51 (2013), 5-13.
- _____, *The dance of death in the Middle Ages: image, text, performance*, Turnhout 2010.

- A. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), 1-28.
- B. P. Grierson, C. Mango, I. Ševčenko, The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042); With an Additional Note, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 1-63.
- Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.
- A. Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem веку*, Београд 1987.
- А. Давидов Темерински, Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани, *Ниси и Византија* 8 (2010), 309-324.
- _____, Циклус Страшног суда, у: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 191-211.
- G. Dagron, La Perception d'une différence: les débuts de la "Querelle du purgatoire", dans: idem, *La Romanité Chrétienne en Orient: héritages et mutations*, London 1984, 84-92
- M. Damen, Princely entries and gift exchange in the Burgundian Low Countries: a crucial link in late medieval political culture, *Journal of Medieval History* 33/3 (2007), 233-249.
- J. Devoge, Quand Job tombe malade. Étude littéraire et iconographique d'une scène biblique d'après la Septante, *Zograf* 33 (2009), 9-18.
- O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), 87-119.
- G. T. Dennis, Death in Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 1-7.
- A. Derbes, A. Neff, Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 449-461.
- D. Defries, Wonder, Mirror Neurons and Embodied Cognition in the Early Medieval Experience of Miracles, in: *Shaping Authority: How Did a Person Become an Authority in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance?*, S. Boodts, J. Leemans, B. Meijns eds., Turnhout 2016, 223-249.
- V. Dimitropoulou, Giving Gifts to God: Aspects of Patronage in Byzantine Art, in: *A Companion to Byzantium*, L. James ed., Malden, Mass. 2010, 161-170.

- S. Dirkse, *The Great Mystery: Death, Memory and the Archiving of Monastic Culture in Late Antique Religious Tales*, PhD Thesis, Harvard University 2015.
- V. D. Dora, *Landscape, nature, and the sacred in Byzantium*, Cambridge 2016.
- G. Downey, The Tombs of the Byzantine Emperors at the Church of the Holy Apostles in Constantinople, *The Journal of Hellenic Studies* 79 (1959) 27-51.
- I. Drić, *Epigram, art, and devotion in later Byzantium*, Cambridge 2016.
- J. Ђорђевић, Културна етимологија речи „macabre“, у: *Језици и културе у времену и простору* 2, С. Гудурић, М. Стефановић ур., Нови Сад 2013, 45-57.
- _____, Made in the skull's likeness: of transi tombs, identity and memento mori, *Journal of Art Historiography* 17 (2017), 1-17.
- _____, Praying for a Franciscan in an Orthodox Church: Remembering the Master Builder in the Inscription of the Dečani Monastery, in: *Creating Memories in Early Modern and Modern Art and Literature* (forthcoming).
- B. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990.
- С. Ђурић, Фреска раја у пиргу Св. Ђорђа у Хиландару, *Књижевност* 8/9 (1986), 1247-1253.
- A. Eastmond, L. James, Eat, drink . . . and pay the price, in: *Eat, Drink, and Be Merry (Luke 12:19) – Food and Wine in Byzantium*, L. Brubaker, K. Linardou eds., Aldershot 2007, 175-189.
- _____, “Local” Saints, Art, and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade, *Speculum* 78/3 (2003), 707-749.
- M. Evangelatou, The Heavenly Ladder, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 407-417
- _____, From Word into Image: The Visualization of Ulcer in Byzantine Illustrated Manuscripts of the Book of Job, *Gesta* 48/1 (2009), 19-36.
- M. Emmanuel, Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programmes, in: *Material culture and well-being in Byzantium, 400-1453*, M. Grünbart et al. ed., Vienna 2007, 119-127.
- _____, Funerary Iconographic Programmes in the Chapels of Mystras, в: *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*, Л. И. Лифшиц et al. ред., Санкт-Петербург 2002, 218-229.

- R. K. Emmerson, Visualizing the Vernacular: Middle English in Early Fourteenth-Century Bilingual and Trilingual Manuscript Illustrations, in: *Studies in Manuscript Illumination: A Tribute to Lucy Freeman Sandler*, C. Krinsky, K. A. Smith eds., London 2008, 87-204.
- Z. L. Erdey, K. G. Smith 'Weeping And Gnashing Of Teeth'—The Nature Of The Suffering Of The Wicked In Matthew, *Conspectus* 15/1 (2013), 141-173.
- J. Ердељан, Жичка плоча са представом јелена: прилог познавању иконографије српске фунерерне пластике позног средњег века, у: *Манастир Жича*, Г. Суботић прир., Краљево 2000, 295-308.
- _____, *Изабрана места: Конструисање Нових Јерусалима код православних Словена*, Београд 2013.
- _____, *Средњовековни надгробни споменици у области Раса*, Београд 1996.
- _____, Стећци - поглед на иконографију народне погребне уметности на Балкану, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 32/33 (2003), 107-119.
- _____, Studenica. All Things Constantinopolitan, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of Papers in Honor of the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, I. Stevović ed., Belgrade 2012, 93-101.
- _____, Studenica. An identity in marble, *Зограф* 35 (2011), 93-100.
- _____, Two inscriptions from the church of Sts Sergius and Bacchus near Shkodër and the question of text and image as markers of identity in medieval Serbia, in: *Texts/Inscriptions/Images - Art Readings*, vol. 1, E. Moutafov, J. Erdeljan eds., Sofia 2016, 129-143.
- _____, Jewish Funerary Monuments from Niš: A Comparative Analysis of Form and Iconography, *El Prezente* 4 (2010), 213-232.
- М. Живковић, Свети Сисоје над гробом Александра Великог. Једна монашка тема поствизантијске уметности и њени примери у српском сликарству, *Зборник радова Византолошког института* 50 (2013), 937-964.
- Е. Зечевић, Imago Pietatis, у: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији: идентитет, значај, угроженост*, М. Марковић, Д. Војводић ур., Београд 2017, 260-261.
- J. L. Zecher, Death Among the Desert Fathers: Evagrius and Theophilus in the Sayings Tradition, *Sabornost* 36/1 (2014), 148-169.

- _____, Death and the Possibility of a Ladder, *Studia Patristica* 52 (2012), 327-338.
- _____, Death's Spiralling Narrative: On "Reading" the Orthodox Funeral Service, *Studia Liturgica* 41(2011), 274-292.
- Б. Иванић, Прилог тумачењу сликаног програма параклиса Светог Ђорђа на пиргу Светог Ђорђа у Хиландару, *Хиландарски зборник* 12 (2008), 189-195.
- _____, Чин биваједи на разлученије души от тела у Светој Софији у Охриду, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 26 (1990), 47-88.
- Е. А. Ivison, *Mortuary Practices in Byzantium (c. 950-1453): An Archaeological Contribution*, vol. 1-2, PhD Thesis, University of Birmingham 1993.
- _____, "Supplied for the journey to heaven": a moment of West-East cultural exchange: ceramic chalices from Byzantine graves, *Byzantine and Modern Greek Studies* 24/1 (2000), 147-193.
- К. Innemée, On the necessity of the dress: Should a hermit wear clothes?, *Khil'a: Journal of Dress and Textiles in the Islamic World* 1 (2005), 69-78.
- Л. James, Dry Bones and Painted Pictures: Relics and Icons in Byzantium, in: *Eastern Christian Relics*, A. Lidov ed., Moscow 2003, 45-55.
- _____, "Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard": Pagan Statues in Christian Constantinople, *Gesta* 35/1 (1996), 12-20.
- _____, Color and Meaning in Byzantium, *Journal of Early Christian Studies* 11/2 (2003), 223-233.
- _____, Colour and the Byzantine rainbow, *Byzantine and Modern Greek Studies* 15 (1991), 66-95.
- З. Jékely, The Garai Tomb Slab at the Augustinian Church of Siklós, *Acta Historiae Artium* 40 (1998), 125-143.
- А. Kazhdan, Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries, *Dumbarton Oaks Papers* 44 (1990), 131-143.
- С. Kalopissi-Verti, Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261-c.1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins, dans: *Orient et Occident Méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux*, J.-P. Caillet, F. Joubert éd., Paris 2012, 41-64.

- _____, Aspects of Patronage in Fourteenth-Century Byzantium Regions under Serbian and Latin rule, in: *Byzantium and Serbia in the 14th Century*, E. Papadopoulou, D. Dialete eds., Athens 1996, 363-383.
- _____, Mistra. A Fortified Late Byzantine Settlement, in: *Heaven and Earth: Cities and Countryside in Byzantine Greece*, J. Albani, E. Chalkia eds., Athens 2013, 224-239.
- _____, Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204. Archaeological and Artistic Evidence, in: *Archaeology and the Crusades*, P. Edbury, S. Kalopissi-Verti eds., Athens 2007, 1-33.
- _____, The Impact of the Fourth Crusade on Monumental Painting in the Peloponnese and Eastern Central Greece up to the End of the Thirteenth Century, in: *Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade - The Fourth Crusade and its Consequences*, P. L. Vocotopoulos ed., Athens 2007, 82-88.
- _____, The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: *Asinou across time : studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaïdès eds., Washington, D.C. 2012, 115-210.
- E. H. Kantorowicz, *The King`s Two Bodies: a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1970.
- _____, Image, Ideology, and Form: The Middle English “Three Dead Kings” in Its Iconographic Context, *The Chaucer Review* 43/1 (2008), 48-81.
- _____, Re-visioning the past: Neuromedievalism and the neural circuits of vision, *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies* 3/3 (2012), 262-271.
- J. L. Koerner, The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien, *Representations* 10 (1985), 52-101.
- И. Коматина, Ана Дандоло – прва српска краљица?, *Зборник Матице српске за историју* 89 (2014), 7-22.
- О. Кандић, *Градац. Историја и архитектура манастира*, Београд 2005.
- Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, 25-29.

- M. Копривица, „Држава“ краљице Јелене, у: *Јелена – краљица, монахиња, светитељка*, К. Митровић ур., Манастир Градац 2015,13-26.
- D. Kotoula, “With respect to the lavishness of the illumination”: The Dramaturgy of Light in the Burial Chapel of the Monastic Founder, in: *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, A. Lidov ed., Moscow 2013, 185-199.
- C. Kralik, Dialogue and Violence in Medieval Illuminations of the Three Living and the Three Dead, in: *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, S. Oosterwijk, S. Knöll eds., Newcastle upon Tyne 2011, 133-154.
- D. Krausmüller, “At the Resurrection We Will Not Recognise One Another”: Radical Devaluation of Social Relations in the Lost Model of Anastasius’ and Pseudo-Athanasius’ ‘Questions and Answers’, *Byzantion* 83 (2013), 201-227.
- D. Krueger, Between Monks: Tales of Monastic Companionship in Early Byzantium, *Journal of the History of Sexuality* 20/ 1 (2011), 28-61.
- _____, Mary at the Threshold: The Mother of God as Guardian in Seventh-Century Palestinian Miracle Accounts, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, L. Brubaker, M. B. Cunningham eds., Aldershot 2011, 31-38
- _____, The Old Testament and Monasticism, in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson eds., Washington, D.C. 2010, 199-221.
- _____, Homoerotic Spectacle and the Monastic Body in Symeon the New Theologian, in: *Toward a theology of Eros: transfiguring passion at the limits of discipline*, V. Burrus, C. Keller eds., New York 2006, 99-118.
- S. Kuttner-Homs, L’historien comme témoin: le “je” historiographique est-il le garant de la vraisemblance dans l’Histoire de Nicétas Chôniatès?, *Scandinavian Journal of Byzantine and Modern Greek Studies* 3 (2017).
- J. Kyriakakis, Byzantine Burial Customs: Care of the Deceased from Death to the Prothesis, *The Greek Orthodox Theological Review* 19 (1974), 37-72.
- J. Le Goff, *Medieval Civilization, 400-1500*, Oxford 1988.
- _____, *Nastanak čistilišta*, Novi Sad 1992.
- _____, *Srednjovekovno imaginarno: ogledi*, Novi Sad 1999.
- A. Lermack, Spiritual Pilgrimage in the Psalter of Bonne of Luxembourg, in: *The Art, Science, and Technology of Medieval Travel*, R. Bork, A. Kann eds., Aldershot 2008, 97-111.

- S. Lewis, Narrative, in: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, C. Rudolph ed., Malden, Mass 2006, 86-105.
- C. Livanos, A Case Study in Byzantine Dragon-Slaying: Digenes and the Serpent, *Oral Tradition* 26/1 (2011), 125-144.
- A. Lidov, Iconicity as Spatial Notion. A New Vision of Icons in Contemporary Art Theory, *IKON* 9 (2016), 17-28.
- _____, Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia, in: *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century*, E. Kountura-Galaki ed., Athens 2004, 393-342.
- _____, Мандилион и Керамион: Иконоический образ сакрального пространства, в: idem, *Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, 109-133.
- _____, Spatial Icons. The Miraculous Performance with the Hodegetria of Constantinople, in: *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, idem ed., Moscow 2006, 349-372.
- _____, The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th century), *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* 1 (2009), 77-98.
- _____, Holy Face, Holy Script, Holy Gate. Revealing the Edessa paradigm in Christian imagery, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, a cura di A. C. Mazetti, C. D. Bozzo, G. Wolf, Venice 2007, 145-162.
- K. Linardou, The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 382- 392.
- P. Magdalino, R. Nelson, The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century, *Byzantinische Forschungen* 8 (1982), 123-183.
- _____, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143–1180*, Cambridge 1993.
- E. D. Maguire, H. Maguire, *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton 2007.
- H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

- _____, Byzantine rhetoric, Latin drama and the portrayal of the New Testament, in: *Rhetoric in Byzantium*, E. M. Jeffreys ed., Aldershot 2003, 215-233.
- _____, The Art of Comparing in Byzantium, *The Art Bulletin* 70/1 (1988), 88-103.
- _____, *The Icons of Their Bodies: saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.
- C. Mango, Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 397-402.
- V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries*, New York 2014.
- _____, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, New York 2016.
- _____, Piety, Barbarism, and the Senses in Byzantium, in: *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*, S. M. Promey ed., New Haven 2014, 321-340.
- _____, Tombs and Burials in the Monastery tou Libos in Constantinople, *Dumbarton Oaks Papers* 63 (2009), 147-166.
- _____, The vision of the Last Judgment in the vita of Saint Niphon (BHG 1371z), *Dumbarton Oaks Papers* 71 (2017), 193-227.
- _____, The Mosaics of Theotokos Pammakaristos (Fethiye Camii) in Istanbul, in: *Mosaics of Anatolia*, G. Sözen ed., Istanbul 2011, 321-332.
- _____, “He Who Is at the Point of Death”: The Fate of the Soul in Byzantine Art and Liturgy, *Gesta* 54/1 (2015), 59-84.
- C. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића: дипломатичка студија*, Београд 1997.
- _____, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд 2017, 359-360.
- М. Марковић, О иконографији светих ратника у источно-хришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима, у: *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 567-630.
- К. Marsengill, Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits in the Middle and Late Byzantine Periods, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its*

- Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, M. J. Johnson, R. Ousterhout, A. Papalexandrou eds., Burlington, VT 2012, 203-219.
- J. R. Martin, The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting, *The Art Bulletin* 33/4 (1951), 217-225.
- _____, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954.
- L. Marshall, Purgatory in the Medieval Imagination: The Earliest Images, in: *Imagination, Book and Community in Medieval Europe*, G. Kratzman ed., Melbourne 2009, 212-219.
- A. H. S. Megaw, Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul, *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), 333-371.
- M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1951.
- N. Melvani, The tombs of the Palaiologan emperors, *Byzantine and Modern Greek Studies* 42/2 (2018), 237-260.
- M. Meyer, Venus Lost and Found: Aesthetic Perceptions of the Female Nude in Byzantine Art, in: *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, C. Logemann, M. Oesterreich, J. Rütthemann Hrsg., Bielefeld 2013, 191-215.
- _____, Eve's Nudity. A Sign of Shame or a Precursor of Christological Economy?, in: *Between Judaism and Christianity : art historical essays in honor of Elisheva (Elisabeth) Revel-Neher*, K. Kogman-Appel, M. Meyer eds., Leiden 2009, 243-258.
- _____, Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantine, *Cahiers de civilisation médiévale* 52/207 (2009), 225-244.
- _____, Stirring up Sundry Emotions in the Byzantine Illuminated Book: Reflections on the Female Body, in: *Emotions and Gender in Byzantine Culture*, Cham 2018, 245-279.
- _____, Theologizing or Indulging Desire: Bathers in the Sacra Parallela (Paris, BnF, gr. 923), *Different visions* 5 (2014), 1-32.
- _____, Chastity stripped bare: on temporal and eternal things in the Sacra Parallela, *Byzantine and Modern Greek Studies* 38/1 (2014), 1-23.
- G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916.

- R. Mills, *Ecce Homo*, in: *Gender and Holiness: Men, Women, and Saints in Late Medieval Europe*, S. Riches, S. Salih eds., London 2002, 152-173.
- _____, *Seeing sodomy in the Middle Ages*, Chicago 2015.
- _____, “Whatever you do is a delight to me!”: Masculinity, Masochism, and Queer Play in Representations of Male Martyrdom, *Exemplaria* 13/1 (2001), 1-37.
- K. Милорадовић, Сећање на смрт у уводним минијатурама српског Минхенског псалтира, *Нин и Византија* 15 (2017), 253-274.
- D. Mirsanu, Dawning Awareness of the Theology of Purgatory in the East: A Review of the Thirteenth Century, *Studii Teologice* 4 (2008) 179-193.
- W. J. T. Mitchell, Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, in: idem, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, 336-356.
- _____, What Do Pictures “Really” Want?, *October* 77 (1996), 71-82.
- U. Moennig, A Hero Without Borders: 1 Alexander the Great in Ancient, Byzantine and Modern Greek Tradition, in: *Fictional Storytelling in the Medieval Eastern Mediterranean and Beyond*, C. Cupane, B. Krönung eds., Leiden 216, 159-189.
- D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 8 (1975-1976), 145-171.
- E. Muehlberger, The Legend of Arius’ Death: Imagination, Space, and Filth in Late Ancient Historiography, *Past & Present* 227/ 1 (2015), 3-29.
- L. Nasrallah, Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaics of Moni Latomou, in: *From Roman to early Christian Thessalonikē: studies in religion and archaeology*, L. Nasrallah, C. Bakirtzis, S. J. Friesen eds., Cambridge, Mass. 2010, 361-396.
- C. Ненадовић, Архитектура Хиландара: цркве и параклиси, *Хиландарски зборник* 3 (1974), 85-208.
- S. D. Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, in: *The Kariye Djami: Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, vol. 4, P. Underwood ed., New York 1975, 305-349.
- _____, The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 195-228.

- New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, B. Baert, A.-S. Lehmann, J. Van den Akkerveken eds., Brussels 2012.
- B. Newman, Gender, in: *Wiley-Blackwell Companion to Christian Mysticism*, J. A. Lamm ed., Chichester 2012, 41-55.
- _____, Henry Suso and the Medieval Devotion to Christ the Goddess, *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 2/1 (2002), 1-14.
- I. Nilsson, To Touch or not to Touch: Erotic Tactility in Byzantine literature, in: *Knowing bodies, passionate souls: sense perceptions in Byzantium*, S. A. Harvey, M. Mullett eds., Washington, DC 2017, 239-259.
- Д. Оболенски, *Византијски комонвелт*, Београд 1991.
- _____, *The Bogomils: A Study in Balkan Neo-Manichaeism*, Cambridge 2004.
- D. Olariu, Réflexions sur l'avènement du portrait avant le XVe siècle, in: *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentations, XIIIe-XVe siècles*, idem ed., Bern 2009, 83-101.
- R. Ousterhout, Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokrator Monastery, in: *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, N. Necipoğlu ed., Leiden 2001, 133-150.
- _____, Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry, in: *Byzantine art: recent studies: essays in honor of Lois Drewer*, C. Hourihane eds., Tempe 2009, 153-170.
- _____, Temporal Structuring in the Chora Parekklesion, *Gesta* 34/1 (1995), 63-76.
- Г. Пάλλης, Η βυζαντινή ψευδοσαρκοφάγος από το Ωρολόγι της Εύβοιας και ο εικονιστικός διάκοσμός της, στο: *Ηρώς Κτίστης. Μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα*, τ. II, Μ. Κορρές κ.ά. (επ.), Αθήνα 2018, 315-323.
- Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 2007.
- E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1964.
- S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job: A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development*, Turnhout 2009.
- Y. Papadogiannakis, Michael Glykas and the Afterlife in Twelfth-Century Byzantium, *Studies in Church History* 45 (2009), 130-142.

- S. Papaioannou, *Michael Psellos: Rhetoric and Authorship in Byzantium*, Cambridge 2013.
- A. Papalexandrou, Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, L. James ed., Cambridge 2007, 161-187.
- _____, Text in context: eloquent monuments and the Byzantine beholder, *Word & Image* 17/3 (2001), 259-283.
- _____, The Memory Culture of Byzantium, in: *A Companion to Byzantium*, L. James ed., Malden, Mass. 2010, 108-122.
- M. G Parani, *Reconstructing the reality of images: byzantine material culture and religious iconography (11th-15th centuries)*, Leiden 2003.
- K. Park, The Life of the Corpse: Division and Dissection in Late Medieval Europe, *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 50 (1995), 111-132.
- G. R Parpulov, Psalters and Personal Piety in Byzantium, in: *The Old Testament in Byzantium*, P. Magdalino, R. Nelson eds., Washington, D.C. 2010, 77-106.
- _____, Texts and Miniatures from Codex Dionysiou 65, in: *Twenty-fifth Annual Byzantine Studies Conference*, Abstracts, College Park 1999, 124-126.
- _____, *Toward a history of Byzantine Psalters*, PhD Thesis, The University of Chicago 2004.
- _____, The rise of devotional imagery in eleventh-century Byzantium, in: *Byzantium in the eleventh century: being in between*, M. D. Lauxtermann, M. Whittow eds., London 2017, 231-347.
- F. S. Paxton, *Christianizing Death: The Creation of the Ritual Process in Early Medieval Europe*, Ithica 1990.
- B. V. Pentcheva, Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the 'Usual Miracle' at the Blachernai, *RES: Anthropology and Aesthetics* 38, 34-55.
- _____, Containers of Power: Eunuchs and Reliquaries in Byzantium, *RES: Anthropology and Aesthetics* 51 (2007), 108-120.
- S. Perkinson, Likeness, *Studies in iconography* 33 (2012), 15-28.
- _____, Rethinking the Origins of Portraiture, *Gesta* 46/2 (2007), 135-157.
- G. Podskalsky, Death and resurrection in Byzantine theology, *Studi sull'oriente cristiano* 6/2 (2002), 35-57.

- A. Popova, The Representation of St. Nicholas the Warm-Hearted Protector and St. Simeon the Stylites in the Church of St. George at Pološko, *Proceedings of the First International Scientific Conference Filko*, Stip 2016, 727-740.
- Б. М. Поповић, Програм живописа у капели Пећпака, у: *Зидно сликарство манастира Дерана: грађа и студије*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1995, 451-470.
- Д. Поповић, Градачки надгробни натписи, *Саопштења* 24 (1992), 51-62.
- _____, Гроб архиепископа Данила II, у: *Архиепископ Данило II и његово доба: међународни научни скуп поводом 650 година од смрти*, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1991, 329-344.
- _____, Култ краља Драгутина – монаха Теоктиста, у: *eadem, Под окриљем светости: култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 121-142.
- _____, Прилог познавању средњовековних надгробних плоча у манастиру Сопоћани, *Новопазарски зборник* 7 (1983), 39-52.
- _____, Сахране и гробови у средњем веку, у: *Манастир Хиландар*, Г. Суботић пр., Београд 1998, 205-214.
- _____, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992.
- L. D. Popovich, *Personifications in Palaeologan Painting 1261–1453*, PhD Thesis, Bryn Mawar Colledge 1963.
- Р. Радић, *Страх у позној Византији: 1180-1453*, 1-2, Београд 2000.
- С. Радојчић, Милешевске фреске Страшног суда, у: *idem, Одабрани чланци и студије: 1933-1978*, Београд 1982, 182-189.
- _____, „Чин бивајемо на разлученије души од тела“ у монументалном сликарству XIV века, *Зборник радова Византолошког института* 7 (1961) 39-52.
- C. Rapp, Figures of Female Sanctity: Byzantine Edifying Manuscripts and Their Audience, *Dumbarton Oaks Papers* 50 (1996), 313-344.
- K. M. Ringrose, The Byzantine Body, in: *The Oxford handbook of women and gender in medieval Europe*, J. M. Bennett, R. M. Karras eds., Oxford 2013, 362-378.
- _____, *The Perfect Servant: Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium*, Chicago 2003.

- B. S. Rodgers, Romanos Melodos on the Raising of Lazarus, *Byzantinische Zeitschrift* 107/2 (2014), 811-830.
- H. Roodenburg, The Visceral Pleasures of Looking: On Iconology, Anthropology and the Neurosciences, in: *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, B. Baert, A.-S. Lehmann, J. Van den Akkerveken eds., Brussels 2010, 211-229.
- K. Rooney, *Mortality and Imagination: The Life of the Dead in Medieval English Literature*, Turnhout 2011.
- A. Rhoby, Inscriptional Poetry: Ekphrasis in Byzantine tomb epigrams, *Byzantinoslavica* 69/3 (2011), 193-204.
- _____, Interactive Inscriptions: Byzantine Works of Art and Their Beholders, in: *Spatial icons: Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, A. M. Lidov ed., Moscow 2011, 317-333.
- E. Sauser, Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der fruehchristlichen und in der oestlichen Kunst, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276-288.
- A. Semoglou, La pendaison de Judas: Essai d'interprétation de la scène aux XVe et XVIe siècles et la littérature extra-canonique, *Cahiers Balkaniques* 27 (1997), 12-23.
- _____, Le Christ Vengeur. Remarques sur un sujet iconographique rare, *Cahiers Archeologiques* 42 (1994), 159-166.
- I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 38-39.
- J.-C. Schmitt, *Ghosts in the Middle Ages: The Living and the Dead in Medieval Society*, Chicago 1998.
- S. Smolčić Makuljević, Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans, *IKON* 4 (2011), 45-58.
- I. Spatharakis, The Influence of the Lithos on the Development of the Iconography of the Threnos, in: *Byzantine East, Latin-West: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, C. Moss, K. Kiefer eds., Princeton, N.J. 1995, 435-446.
- _____, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- J.-M. Spieser, The Use and Function of Illustrated Books in Byzantine Society, in: *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*, V. Tsamakda ed., Leiden 2017, 3-22.

- V. Stanković, *Комнини у Цариграду: еволуција једне владарске породице*, Београд 2006.
- _____, Смрт у Византији. Поглед на византијско схватање смрти и њено место у менталитету и идентитету Византинаца, *Годишњак за друштвену историју* 14/1-3 (2007), 7-30.
- _____, The Character and Nature of Byzantine Influence in Serbia (from the End of the Eleventh to the End of the Thirteenth Century): Reality - Policy – Ideology, in: *Serbia and Byzantium: proceedings of the international conference held on 15 December 2008 at the University of Cologne*, M. Angar, C. Sode eds., Cologne 2013, 75-94.
- N. Stanković, Middle- and Late-Byzantine Monastic Ossuaries: Architecture, Liturgical Function, and Meaning, in: *Thirty-Second Annual Byzantine Studies Conference, November 10-12, 2006: Abstracts*, St. Louis, Missouri 2006, 12-13.
- И. Стевовић, Архитектура Моравске Србије: локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања, *Зборник радова Византолошког института* 43 (2006), 231-253.
- R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild Spät- und Nachtbyzantinischer Vergänglichkeits-darstellungen*, Wien 1971.
- Y. Stoyanov, *The Hidden Tradition in Europe*, London 1994.
- P. Sheingorn, Making the Cognitive Turn in Art History: A Case Study, in: *Emerging Disciplines: Shaping New Fields of Scholarly Inquiry in and beyond the Humanities*, M. Bailar ed., Houston 2010, 145-200.
- S. J. Shoemaker, The Cult of Fashion: The Earliest Life of the Virgin and Constantinople's Marian Relics, *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008): 53-74.
- H. Schilb, Singing, Crying, Shouting, and Saying: Embroidered Aëres and Epitaphioi and the Sounds of the Byzantine Liturgy, in: *Resounding Images: Medieval Intersections of Art, Music, and Sound*, S. Boynton, D. J. Reilly eds., Turnhout 2015, 167-187.
- R. Schroeder, Looking with words and images: staging monastic contemplation in a late Byzantine church, *Word & Image* 28/2 (2012), 117-134.
- _____, Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Esonarthe, *Gesta* 48/1 (2009), 37-53.

- _____, The Salvation of the Soul and the Road to Heaven: The Representation of the Ladder of Divine Ascent in the Vatopedi Katholikon, in: *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, L. Jones ed., Burlington, VT 2014, 215-228.
- _____, Healing the Body, Saving the Soul: Viewing Christ's Healing Ministry in Byzantium, in: *Holistic healing in Byzantium*, J. T Chirban ed., Brookline, MA 2010, 253-275.
- A.-M. Talbot, Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era, *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), 75-90.
- _____, The Adolescent Monastic in Middle and Late Byzantium, in: *Coming of age in Byzantium: adolescence and society*, D. Ariantzi ed., Berlin 2018, 83-97.
- R. F. Taft, The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?, in: *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, S. E. J. Gerstel ed., Washington, D.C. 2007, 27-50.
- A.-E, Тахиаос, Исихазам у доба кнеза Лазара, у: *О кнезу Лазару*, И. Божић, В. Ј. Ђурић ур., Београд 1975, 93-103.
- Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Београд 1988.
- _____, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005.
- _____, Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници, *Зборник за ликовне уметности* 14 (1978), 193-204.
- _____, Сопоћани и Градац. Узајамност фунерарних програма две цркве, *Зограф* 31 (2006-2007), 59-77.
- _____, Фреске XIII века у Параклису на Пиргу Св. Георгија у Хиландару, *Хиландарски зборник* 9 (1997), 35-73.
- М. Tomić Djurić, To picture and to perform. the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II), *Zograf* 39 (2015), 129-149.
- М. Trizio, Trials of Philosophers and Theologians under the Komnenoi, *The Cambridge Intellectual History of Byzantium*, A. Kaldellis, N. Siniosoglou eds., Cambridge 2017, 462-476.
- A. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessalonike 1985.

- The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, C. Hourihane ed., New York 2012.
- The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 1, S. M. Pelekanidis et al. ed., Athens 1975.
- B. W. Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century*, New York 1978.
- S. G. Fein, Life and Death, Reader and Page: Mirrors of Mortality in English Manuscripts, *Mosaic* 35/1 (2002), 69-94.
- Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан краљ и цар: 1331-1355*, Београд 2005.
- R. C. Finucane, Sacred Corpse, Profane Carrion: Social Ideals and Death Rituals in the later Middle Ages, in: *Mirrors of Mortality: Studies in the Social History of Death*, J. Whaley ed., London 1981, 40-60.
- D. Freedberg, Movement, Embodiment, Emotion, dans: *Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, T. Dufrenne, A.-C. Taylor édés., Paris 2010, 37-61.
- _____, V. Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, *Trends in Cognitive Science* 11/5 (2007), 197-203.
- _____, Empathy, Motion and Emotion, in: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*, K. Herding, A. Krause-Wahl Hrsg., Berlin 2007, 17-51.
- L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975.
- S. A. Harvey, Olfactory Knowing: Signs of Smell in the Vitae of Simeon Stylites, in: *After Bardaisan: Studies on Continuity and Change in Honor of Professor Han J W Drijvers*, G. J. Reinink, A. C. Klugkist eds., Leuven 1999, 23-34.
- _____, *Scenting salvation: ancient Christianity and the olfactory imagination*, Berkeley 2015.
- _____, The Sense of a Stylite: Perspectives on Simeon the Elder, *Vigiliae Christianae* 42 (1988), 376-394.
- A. F. Harris, Narrative, *Studies in Iconography* 33 (2012), 47-60.
- K. Hartnup, "On the Beliefs of the Greeks": *Leo Allatios and popular Orthodoxy*, Boston 2004.
- M. Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium: perceptions and representations in art and text*, New York 2009.

- B. Hamilton, Historical introduction, in: *Hugh Eteriano: Contra Patarenos*, J. Hamilton ed. and trans., Leiden 2004, 1-102.
- M. Camille, *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*, London 1996.
- _____, *Master of Death: The Lifeless Art of Pierre Remiet, Illuminator*, New Haven 1996.
- _____, Mouths and Meanings: Towards an Anti-Iconography of Medieval Art, in: *Iconography at the Crossroads*, B. Cassidy ed., Princeton 1993, 43-57.
- _____, Sounds of the Flesh / Images of the Word, *Public Access* 4/5 (1990), 161-169.
- _____, Corpse in the Garden: mumia in medieval herbal illustration, *Micrologus* 7 (1999) 297-318.
- A. W. Carr, Gospel Frontispieces from the Comnenian Period, *Gesta* 21/1 (1982), 3-20.
- _____, Cypriot Funerary Icons: Questions of Convergence in a Complex Land, in: *Medieval Paradigms: Essays in Honor of Jeremy Duquesnay Adams*, S. Hayes-Healy ed., New York 2005, 153-173.
- B. Caseau, Syméon Stylite l' Ancien entre puanteur et parfum, *Revue des études byzantines* 63 (2005), 71-96.
- _____, The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation, in: *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, R. Newhauser ed., Oxford 2014, 89-110.
- E. A. Castelli, Mortifying the Body, Curing the Soul: Beyond Ascetic Dualism in The Life of Saint Syncretica, *Differences* 4/2 (1992), 134-153.
- N. Caciola, Wraiths, Revenants and Ritual in Medieval Culture, *Past & Present* 152 (1996), 3-45.
- Б. Цветковић, Прилог истраживању „Скривеног портрета“ у средњовековном сликарству, *Крушевачки зборник* 11 (2005), 91-110.
- _____, Robes of Light and the 13th Century Frescoes in Boyana Church, in: *The Boyana Church Between the East and the West in the Art of the Christian Europe*, B. Penkova ed., Sofia 2011, 198-214.
- _____, The Living (and the) Dead: Imagery of Death in Byzantium and the Balkans, *IKON* 4 (2011), 27-44.
- _____, The painted programs in thirteenth-century Serbia: structure, themes, and accents, dans: *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle*, J.-P. Caillet éd., Paris 2012, 157-176.

- _____, Franciscans and Medieval Serbia: Evidence of Art, *IKON* 3 (2010), 247-260.
- M.-H. Congourdeau, L'Eucharistie à Byzance du XIe au XVe siècle, dans: *Encyclopédie Eucharistia*, M. Brouard éd., Paris 2002, 145-166.
- S. Constantinou, Virginity in Danger: Holiness and Sexuality in the Life of Mary of Antioch, in: *ΔΩΡΟΝ ΡΟΔΟΠΟΙΚΙΑΝ: Studies in honor of Jan Olof Rosenqvist*, D. Searby, E. Balicka Witakowska, J. Heldt eds., Uppsala 2012, 123-232.
- _____, The Saint's Two Bodies: Sensibility under (Self-)Torture in Byzantine Hagiography, *Classica et Mediaevalia* 66, 1-36.
- _____, *Female corporeal performances: reading the body in Byzantine passions and lives of holy women*, Uppsala 2005.
- N. Conostas, Death and dying in Byzantium, in: *Byzantine Christianity*, D. Krueger ed., Minneapolis 2006, 124-145.
- _____, Icons and the Imagination, *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 1/1 (1997), 114-127.
- _____, "To Sleep, Perchance to Dream": The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 91-124.
- K. Corrigan, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, in: *The Sacred Image East and West*, R. Ousterhout, L. Brubaker eds., Chicago 1995, 45-62.
- _____, N. P. Ševčenko, The teaching of the ladder: The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417, in: *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings. Studies Presented to Leslie Brubaker*, Burlington, VT 2011, 99-120.
- _____, Constantine's problems: the making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr. 394, *Word & Image* 12/1 (1996), 61-93.
- S. K. Cohn, Jr., The Black Death: End of a Paradigm, *The American Historical Review* 107/3 (2002), 703-738.
- _____, *The Black Death Transformed: Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, London 2002.
- K. Cohen, *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley 1973.
- S. Ćurčić, Late Byzantine 'Loca Sancta'? Some Questions Regarding the Form and Function of Epitaphioi, in: *The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and*

- Religious History in the Late Byzantine Empire*, idem, Doula Mouriki eds., Princeton 1991, 251-261.
- _____, Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the “East or West” Question, *The Greek Orthodox Theological Review* 29/2 (1984), 175-194.
- S. Ćurčić, The Twin-Domed Narthex in Paleologan Architecture, *Zbornik radova vizantološkog institute* 13 (1971), 333-344.
- A. Cutler, Παρ οίκος Ἰσραήλ: Ezekiel and the Politics of Resurrection in Tenth-Century Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), 47-58.
- _____, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.
- И. А. Шалина, Икона “Христос во гробе” и Нерукотворный образ на Константинопольской плащанице, у: *Восточнохристианские реликвии*, А. М. Лидов ред., Москва 2003, 305-323.
- N. P. Ševčenko, Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art, in: *Apocalyptic Themes in Early Christianity*, R. Daly ed., Brookline 2009, 250-272.
- _____, Monastic challenges: Some Illustrated Manuscripts of the Heavenly Ladder, in: *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in Honor of Lois Drewer*, C. Hourihane ed., Princeton 2009, 39-62.
- _____, The metrical Inscriptions in the murals of the Panagia Phorbiotissa, in: *Asinou across time: studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaïdès eds., Washington, D.C. 2012, 69-90.
- _____, The Service of the Virgin’s Lament Revisited, in: *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images*, L. Brubaker, M. B. Cunningham eds., Burlington, VT 2011, 247-262.
- _____, The tomb of Manuel I, again, in: *First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu eds., Istanbul 2010, 609-616.
- C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- _____, Death in Byzantine Iconography, *Eastern Churches Review* 8 (1976), 113-127.
- _____, The Iconography of Job, *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας* 29 (2008), 69-72.

- _____, The Origins of the Cult of Saint George, *Revue des études byzantines* 53 (1995), 295-326.
- _____, The Christ Child on the altar in the Radoslav narthex: a learned or a popular theme?, у: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, В. Кораћ ур., Београд 1988, 219-224.
- R. S. Wieck, Prayer for the People: The Book of Hours, in: *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, R. Hammerling ed., Leiden 2008, 389-416.
- W. Woodfin, Liturgical Textiles, in: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, H. C. Evans ed., New York 2004, 295-298.
- _____, Sacredness, in: *Textile Terms: A Glossary*, A. Reineke et al. ed., Berlin 2017, 205-210.
- _____, Wall, Veil, and Body: Textiles and Architecture in the Late Byzantine Church, in: *The Kariye Camii Reconsidered*, H. A. Klein, R. Ousterhout, B. Pitarakis eds., Istanbul 2011, 371-385.
- J. Wortley, Death, Judgment, Heaven, and Hell in Byzantine “Beneficial Tales”, *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), 53-69.
- A. J. Wharton, The Baptistery of the Holy Sepulcher in Jerusalem and the Politics of Sacred Landscape, *Dumbarton Oaks Papers* 46 (1992), 313-325.

11. СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

- Сл. 1.1 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 1.2 Покајници. Vat. gr. 394, fol. 46r
(преузето из: J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, xxvii)
- Сл. 1.3 Душа у заточеништву (горе) и монах Сава пред двојицом анђела (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 12r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts*, vol. 1, S. M. Pelekanidis et al. ed., Athens 1975., 117)
- Сл. 2.1. План основе параклиса Св. Георгија у хиландарском пиргу исте посвете
(преузето из: С. Ненадовић, *Архитектура Хиландара: цркве и параклиси, Хиландарски зборник 3 (1974), 160*)
- Сл. 2.2. Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века у Параклису на Пиргу Св. Георгија у Хиландару, Хиландарски зборник 9 (1997), 52-53*)
- Сл. 2.3 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века, op. cit, 60-61*)
- Сл. 2.4. Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија
(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века, op. cit, 64-65*)
- Сл. 2.5. Дечанска трифора над западним порталом припрате
(преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 26)
- Сл. 2.6. Фреска Чуда са аждајом из припрате дечанског католикона
(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)
- Сл. 2.7. Циклуси светог Георгија и Христовог страдања из манастира Св. Георгија у Старом Нагоричину
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)
- Сл. 2.8. Фреске циклуса св. Георгија на источном зиду дечанске припрате
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 2.9. Фреске циклуса св. Георгија на северном зиду дечанске припрате

- (фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 2.10. Цртеж фресака из унутрашњости параклиса Св. Георгија – западни крај грађевине
(преузето из: Б. Тодић, Фреске XIII века, *op. cit.*, 44-45)
- Сл. 2.11. Остаци фреске са представом принцезе из Чуда са аждајом на западном спољашњем зиду параклиса Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 2.12. Грех пожуде, детаљ композиције Страшног суда у манастиру Сопоћани
(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)
- Сл. 2.13. Детаљ фреске из циклуса св. Петке у Доњој Каменици
(преузето са сајта: <http://lepotazivota.rs/crkva-u-donjoj-kamenici/>)
- Сл. 2.14. Грешници у паклу, део композиције Страшног суда из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 2.15. Икона Четрдесет Севастијских мученика. Сванетија музеју историје и етнографије у Грузији
(преузето из: К. Вајцман et al., *Иконе*, Београд 1983, 113)
- Сл. 3.1 Монах Сава пред Христом Судијом (горе) и вечним огњем (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 11r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos, op. cit.*, 116)
- Сл. 3.2 Одвајање душе од тела (горе) и мерење грехова (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 11v
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos, op. cit.*, 117)
- Сл. 3.3 Душа у заточеништву (горе) и монах Сава пред двојицом анђела (доле). Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 12r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos, op. cit.*, 117)
- Сл. 3.4 Монах Сава у молитви пред Богородицом. Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, 12v
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos, op. cit.*, 118)
- Сл. 3.5а Страдални Јов. Jerusalem, Taphou 5, fol. 196

(преузето из: S. Papadaki-Oekland, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job: A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development*, Turnhout 2009, 236)

Сл. 3.56 Страдални Јов. Фреска из манастира Грачанице

(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)

Сл. 3.6 Смрт Ваалових свештеника и Страдални Јов. Фреске из манастира Грачанице

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.7 Страшни суд. Фреска из манастира Грачанице

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.8 Гробница архиепископа Данила II

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.9 Поглед кроз горњи отвор гробнице

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.10 Покајници. Vat. gr. 394, fol. 46r

(преузето из: J. R. Martin, *op. cit.*, xxvii)

Сл. 3.11 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија

(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века, op. cit.*, 52-53)

Сл. 3.12 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија

(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века, op. cit.*, 60-61)

Сл. 3.13 Цртеж северног спољашњег зида параклиса Св. Георгија

(преузето из: Б. Тодић, *Фреске XIII века, op. cit.*, 64-65)

Сл. 3.14 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.15 Богородичино залагање за спасење душе покојника. Фреска из хиландарског пирга Св. Георгија

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 3.16 План основе параклиса Св. Георгија у хиландарском пиргу исте посвете

(преузето из: С. Ненадовић, *op. cit.*, 160)

Сл. 3.17 Улаз у јужни параклис милешевског егзонартекса

(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)

- Сл. 3.18 Цртеж циклуса Канона на исход душе од тела из Св. Софије у Охриду
(преузето из: Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 89)
- Сл. 3.19 Камене плоче из хиландарског параклиса Св. Георгија
(преузето из: С. Ненадовић, *op. cit.*)
- Сл. 4.1 Смрт Ваалових свештеника и Страдални Јов. Фреске из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.2 Страшни суд. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.3 Портрети краљице Јелене Анжујске и краља Стефана Урош I са делимично видљивим траговима портрета краља Стефана Дечанског и краља Душана између. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.4 Лоза Немањића. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.5 Рајски врт. Фреска из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.6 План основе грачаничког католикона
(преузето из: Б. Тодић, *Грачаница: сликарство*, Београд 1988, 82)
- Сл. 4.7 Поглед на куполу и западни зид наоса грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.8 Наос Богородице Љевишке у Призрену, поглед на исток
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.9 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.10 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.11 Фреске светих ратника из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.12 Поглед на распоред фигура светитеља и сцена из свете историје на зиду наоса грачаничког католикона

- (фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.13 Богородичина фигура у апсиди грачаничког католикона
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 4.14 Фреска Успења Богородичиног на западном зиду грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.15 Поглед на просторни распоред фресака наоса грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.16 Поглед на просторни распоред фресака апсиде и источног зида грачаничког олтарског простора
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 4.17 Поглед на портрет краља Милутина у просторном контексту грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.18 План основе дечанског католикона
(преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 186)
- Сл. 4.19 Наос дечанског католикона. Поглед на исток.
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.20 Централни део западног зида наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.21 Поглед на северни зид псеудоприпрате грачаничког католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.22 Фреска суђења душама. Грачанички католикон
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 4.23 Цртеж живописа источног зида нартекса цркве Богородице Халкеон у Солуну
(преузето из: А. Tsitouridou, *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessalonike 1985, 48)
- Сл. 4.24 Цртеж живописа западног зида нартекса цркве Богородице Халкеон у Солуну
(преузето из: А. Tsitouridou, *op. cit.*, 50)
- Сл. 5.1 Савијање небеског свода смештено унутар прозорских отвора цркве у Ахтали

(фото.: Алан Марч)

Сл. 5.2 Фреска Успења Богородице на западном зиду наоса цркве Богородице
Љевишке

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.3а Страшни суд. Јужни параклис цркве Христа Хоре

(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

Сл.5.3б Силазак у Ад. Фреска из јужног параклиса цркве Христа Хоре

(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

Сл. 5.4 Источни свод јужног параклиса цркве Христа Хоре

(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

Сл. 5.5 План основе цркве Христа Хоре

(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

Сл. 5.6а Кости положене у најисточнијем делу крипте бачковске костурнице

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.6б Отвори у поду крипте бачковске костурнице покривени дрвеним вратима
и намењени полагању костију монаха

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.7 Детаљ васкрсења мртвих из припрате бачковске крипте

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.8 Детаљ васкрсења мртвих из припрате бачковске крипте

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.9 Свод припрате бачковске крипте

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.10 Источни зид припрате бачковске крипте

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 5.11 Синајска икона са композицијом Страшног суда

(преузето са сајта: <http://vrc.princeton.edu/sinai/>)

Сл. 5.12 Јужни зид спољашње припрате милешевског католикона

(преузето са сајта: <http://www.srpskoblag.org>)

Сл. 5.13 Поглед на програм живописа североисточног дела припрате бачковске
крипте

(преузето са сајта: <https://devilsprayer.com/>)

- Сл. 5.14 Северни зид припрате бачковске крипте
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 5.15 Поглед на североисточни део зида спољашње припрате милешевског католикона
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 5.16 Васкрс сувих костију. Западни зид наоса крипте бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 5.17 Деизис. Апсида крипте бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 5.18 Васкрс сувих костију. Parisinus graecus 510, fol. 438v
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)
- Сл. 5.19 Источни зид улаза у наос горње капеле бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 5.20 Крштење Христово. Фреска из наоса капеле бачковске костурнице
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 5.21 Западни зид наоса горње капеле бачковске костурнице са видљивим фрагментом остатка сцене Преображења у горњем делу.
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.1 Улаз у наос дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.2 Наос дечанског католикона. Поглед из југозападног дела
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.3 Лоза Јесејева. Наос дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.4 Програм над излазом из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.5 Св. Никита. Манастир Дечани
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.6 Св. Јаков Персијски. Манастир Св. Никите код Скопља
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.7 Св. Артемије и св. Никита. Манастир Грачаница
(фото.: Милоје Ђорђевић)

- Сл. 6.8а-б Деталј композиције Лазаревог васкрсења из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.9 Васкрсење удовичиног сина. Наос дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.10 Комадање св. Јакова Персијског. Припрата дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.11а-б Просторна релација фигура христоликих ратника и Богородице заступнице у грачаничком католикону
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.12 Сцена Васкрсења Лазара из цркве Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.13 Литијска икона из Костура
(преузето из: М. Hatzaki, *Beauty and the male body in Byzantium: perceptions and representations in art and text*, New York 2009., fig. 31)
- Сл. 6.14 Диптих манстира Преображења на Метеорима
(преузето из: М. Hatzaki, *op. cit.*, fig. 23)
- Сл. 6.15 Св. Димитрије благосиља св. Нестора. Композиција из цркве Св. Димитрија у Пећкој патријаршији
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 6.16а-б Програм живописа гроба св. Симеона Немање у Студеници
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 6.17 Цртеж програма живописа гроба краља Уроша I
(преузето из: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 73)
- Сл. 6.18 Цртеж програма живописа гроба архиепископа Јоаникија
(преузето из: Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, *op. cit.*, 72)
- Сл. 6.19 Успење св. Јефрема Сирина
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)
- Сл. 6.20 Програм капеле породице Пећпал у североисточном травеју дечанске припрате

(фото.: Милоје Ђорђевић)

Сл. 6.21 Служење небеске литургије. Манастир Дечани

(преузето из: М. Tomić Djurić, To picture and to perform. the image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II), *Zograf* 39 (2015), 140)

Сл. 6.22 Плаштаница из манастира Преображења на Метеорима

(преузето из: *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*, Н. С. Evans ed., New York 2004, 313)

Сл. 6.23 Изглед гробнице Манојла I Комнина (доле)

(преузето из: С. Mango, Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750, *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), fig. 1)

Сл. 6.24 Плаштаница краља Милутина

(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, op. cit., 314)

Сл. 7.1 Васкрсење Лазара. Фреска из Св. Георгија у Курбинову

(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)

Сл. 7.2 Васкрсење Лазара. Фреска из Св. Димитрија у Нерезима

(преузми из: I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 170)

Сл. 7.3 Спољашњост реликвијара св. Димитрија

(преузето из: А. Grabar, Quelques reliquaires de saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), fig. 2)

Сл. 7.4 Унутрашњост реликвијара св. Димитрија

(преузето из: А. Grabar, op. cit., fig. 4)

Сл. 7.5 Реликвијар св. Димитрија

(преузето из: А. Grabar, op. cit., fig. 16)

Сл. 7.6 Цртеж фреске Сахране св. Гаврила Лесновског из манастира Лесново

(преузето из: С. Габелић, *Манастир Лесново: историја и сликарство*, Београд 1998, сл. 44)

Сл. 7.7 Успење св. Јефрема Сирина

(преузето из: J. R. Martin, The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting, *The Art Bulletin* 33/4 (1951), fig. 1)

Сл. 7.8 Цртеж са делом циклуса посвећеног св. Симеону Мироточивом из сопоћанског параклиса Св. Симеона

- (преузето из: В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 137)
- Сл. 7.9 Смрт Ане Дандоло. Манастир Сопоћани
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 7.10 Цртеж распореда живописа западног и северног зида сопоћанске припрате
(преузето из: В. Ј. Ђурић, *op. cit.*, 133)
- Сл. 7.11 Надгробна композиција краља Уроша I
(преузето из : Д. Поповић, *op. cit.*, 73)
- Сл. 7.12 Портрети Урошевих синова Драгутина и Милутина у склопу очевог фунерарног програма живописа
(преузето из: Б. Тодић, *Сопоћани и Градац*, *op. cit.*, 65)
- Сл. 7.13 Фунерарна композиција гроба Јелене Анжујске. Манастир Градац
(преузето са сајта: <http://www.srpskobлаго.org>)
- Сл. 7.14 Цртеж преноса моштију Уроша I Сопоћане. Манастир Градац
(преузето из: Б. Тодић, *Сопоћани и Градац*, *op. cit.*, 72)
- Сл. 7.15 Цртеж преноса моштију архиепископа Јоаникија у Сопоћане
(преузето из: Б. Тодић, *Сопоћани и Градац*, *op. cit.*, 75)
- Сл. 7.16 Цртеж надгробне композиције Јелене Анжујске
(преузето из: Б. Тодић, *Сопоћани и Градац*, *op. cit.*, 71)
- Сл. 7.17 Остатак поклопца каменог надгробника цара Ивана Александра
(преузето из: К. Marsengill, *Imperial and Aristocratic Funerary Panel Portraits in the Middle and Late Byzantine Periods*, in: *Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration: Studies in Honor of Slobodan Ćurčić*, М. Ј. Johnson, R. Ousterhout, А. Papalexandrou eds., Burlington, VT 2012, 210)
- Сл. 7.18 Плаштаница из манастира Преображења на Метеорима
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, *op. cit.*, 313)
- Сл. 7.19 Плаштаница краља Милутина
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, *op. cit.*, 314)
- Сл. 7.20 Остатак фунерарне плоче Марије Палеологине
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, *op. cit.*, 104)
- Сл. 7.21 Цртеж аркосолијума Михаила Торника и његове супруге
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, *op. cit.*, 96)

- Сл. 7.22 Надгробна композиција непознатог припадника породице Пећпал у дечанској припрати
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 7.23 Надгробни портрет деспота Теодора I Палеолога
(преузето из: *Byzantium: Faith and Power*, op. cit., 97)
- Двојни портрет Јована VI Кантакузина. Paris. gr. 1242, fol. 123v
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)
- Сл. 8.1 Икона Четрдесет Севастијских мученика. Сванетија музеју историје и етнографије у Грузији
(преузето из: К. Вајцман et al., op. cit., 113)
- Сл. 8.2 Детаљ рељефа у слоновачи из Музеја Боде у Берлину
(преузето са сајта: <https://commons.wikimedia.org>)
- Сл. 8.3 Фреска из цркве Богородице Форбиотисе на Кипру
(преузето из: *Asinou across time : studies in the architecture and murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, A. W. Carr, A. Nicolaïdès eds., Washington, D.C. 2012)
- Сл. 8.4 Композиција Тама најкрајња из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 8.5 Композиција Црви који никад не спавају из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 8.6 Сцене Тама најкрајња и Црви који никада не спавају из наоса дечанског католикона
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 8.7 Визија пакла у илустрованом рукопису Романа о Варлааму и Јоасафу. Iveron cod. 463, fol. 101r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., fig. 107)
- Сл. 8.8 Сара Ђорђевић, Цртежи паклених мука:
а) детаљ композиције Страшног суда из рукописа Paris. gr. 74, fol. 51v
б) детаљ композиције Страшног суда са синајске иконе бр. 151
с) детаљ композиције Страшног суда из катедрале у Торчелу
- Сл. 8.9 Сцена Четири паклене муке из манастира Грачанице
(фото.: Милоје Ђорђевић)

- Сл. 8.10 Сцена Четири паклене муке из параклиса цркве Христа Хоре
(преузето из: С. Mango, А. Ertug, *Chora: the Scroll of Heaven*, Istanbul 2000, 204)
- Сл. 8.11 Аркосолијум Остоје Рајаковића из цркве Богородице Перивлепте у
Охриду
(фото.: Милоје Ђорђевић)
- Сл. 8.12 Душа у заточеништву (горе) и монах Сава пред двојицом анђела (доле).
Псалтир из манастира Дионисијат на Светој Гори, Cod. 65, fol. 12r
(преузето из: *The Treasures of Mount Athos*, op. cit., 117)
- Сл. 8.13 Покајници. Vat. gr. 394, fol. 46r
(преузето из: J. R. Martin, op. cit., xxvii)
- Сл. 8.14 Звери прождиру бачено тело упокојеног монаха. Фреска из хиландарског
пирга Св. Георгија
(фото.: Милоје Ђорђевић)

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јаков Ђорђевић је дипломирао на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду 2011. године са темом „Макабристичке теме у уметности позног средњег века“. На истом Одељењу 2013. одбранио је и свој мастер рад „Макабристичке представе у западноевропској уметности од XIII до XV века: особености иконографије северно и јужно од Алпа“, који је 2014. награђен Наградом Народног музеја за најбољи завршни рад. Докторске студије уписао је 2013., након чега је наредне године био одабран за једног од двеста стипендиста Министарства науке, просвете и технолошког развоја и био прикључен научно-истраживачком пројекту „Српска средњовековна уметност и њен европски контекст“ (бр.177032). Јаков је од 2015. узео учешће у настави на катедри за Општи средњи век Одељења за историју уметности Филозофског факултета у Београду у својству докторанда запосленог у настави, а годину дана касније изабран је за истраживача сарадника на истом Одељењу. Након четири године стипендирања, Јаков је од 2018. запослен на научно-истраживачком пројекту Министарства „Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од 9. до 15. века“, (177015). Од 2011. до сада учествовао је на многим интернационалним конференцијама у земљи и иностранству и објавио низ стручних радова посвећених познавању културе смрти у оквирима визуелне културе позносредњовековне западне Европе и Византије. Овом приликом издвајамо чланак „Horrors of the Perverted Eucharist: Sensing Pelops' Dismembered Body in Panteleimon Cod. 6“ објављен у часопису *IKON* и рад „Made in the Skull's Likeness: Of Transi Tombs, Identity and Memento Mori“ публикован у часопису *Journal of Art Historiography*.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јаков Ђорђевић

Број индекса би 13-1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**Представе умирућег, мрвог и васкрслог тела у византијској уметности од
дванаестог до петнаестог века**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јаков Ђорђевић

Број индекса би 13-1

Студијски програм историја уметности

Наслов рада Представе умирућег, мртвог и васкрслог тела у византијској
уметности од дванаестог до петнаестог века

Ментор др Јелена Ердељан

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Представе умирућег, мртвог и васкрслог тела у византијској уметности
од дванаестог до петнаестог века**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.