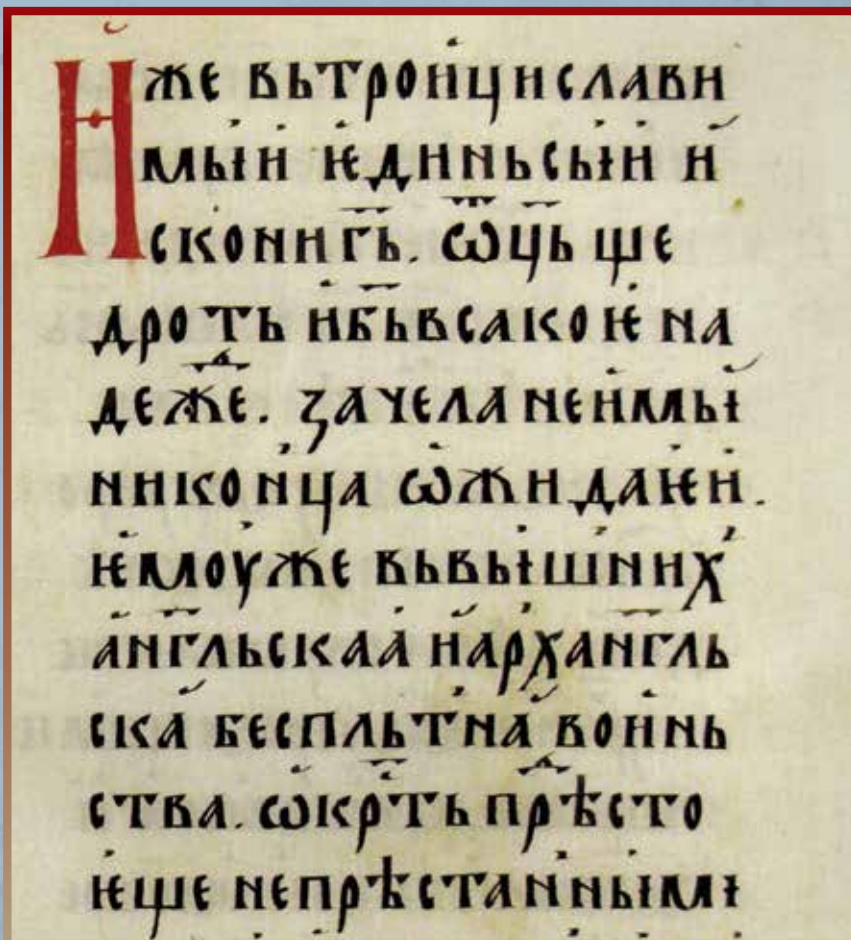




Тематски зборник КОСОВО И МЕТОХИЈА КРОЗ ЧИЊЕНИЦЕ, ТУМАЧЕЊА И СИМБОЛЕ

књига 2
ИСТОРИЈА И ЕТНОЛОГИЈА



Тематски зборник
КОСОВО И МЕТОХИЈА КРОЗ ЧИЊЕНИЦЕ,
ТУМАЧЕЊА И СИМБОЛЕ

књига 2
ИСТОРИЈА И ЕТНОЛОГИЈА

Тематски зборник
КОСОВО И МЕТОХИЈА КРОЗ ЧИЊЕНИЦЕ,
ТУМАЧЕЊА И СИМБОЛЕ

књига 2
ИСТОРИЈА И ЕТНОЛОГИЈА

Издавач

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

За издавача

Проф. др Драган Танчић, директор

Уредили и приредили:

др Ивана Рајовић Женарју, виши научни сарадник
др Весна Зарковић, виши научни сарадник

Рецензенти

др Божидар Зарковић, редовни професор
др Срђан Цветковић, научни саветник
др Саша Станојевић, ванредни професор
др Ана Костић Ђекић, ванредни професор
др Александар Павловић, виши научни сарадник

Лектура

Проф. др Јелена Војиновић Костић

Припрема за штампу

Миодраг Панић

Штампа

ГИД „Pi-press“, Пирот

Тираж

150

ISBN 978-86-89025-92-7

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

Тематски зборник
**КОСОВО И МЕТОХИЈА
КРОЗ ЧИЊЕНИЦЕ, ТУМАЧЕЊА
И СИМБОЛЕ**

књига 2
ИСТОРИЈА И ЕТНОЛОГИЈА

Лепосавић, 2023.

Објављивање овог зборника суфинансирало је Министарство науке,
технолошког развоја и иновација Републике Србије.

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	9–12
Марко П. Атлагић, Филип М. Обрадовић, <i>Српски хералдички симболи на Косову и Метихији као темељ српској националној и државној идентитетској Републике Србије</i>	13
Драгана Ј. Јањић, Горан М. Јанићијевић, <i>Слојеви и облици симболичкој мишљења у српском средњовековном уметничком наслеђу XIV столећа на Косову и Метихији</i>	29
Ђорђе Н. Ђекић, <i>Насијанак кривичној права: казне у Хрисовуљи Манасиџира Бањска</i>	67
Ивана С. Женарју Рајовић, <i>Јерусалимска соба у Великој Хочи</i>	87
Мирослав С. Милошевић, <i>Делатност руских конзула на Косову и Метихији у XIX и почетком XX века</i>	105
Весна С. Зарковић, <i>Косовски вилајет у плановима Аустроугарске 1896–1908.</i>	129
Иван М. Бецић, <i>Државна помоћ црквама на Косову и Метихији после великој раја</i>	155
Божица Ж. Славковић Мирић, <i>Новине, штампа и медијска култура на Косову и Метихији у периоду између два светска раја</i>	171
Јован Ј. Алексић, <i>„Индустијализација Јужне Србије“: Свечано отварање рудника „Трейча“ октобра 1930. године</i>	189
Сава Д. Ђурђевић, <i>Турска национална мањина на Косову и Метихији током десетих година двадесетог века</i>	201
Петар Р. Ристановић, <i>Жртве демонстрација у САП Косово 1981. године</i>	215
Ена С. Мирковић, <i>Недељне информативне новине (НИН) и „Косовски рај“ 1998–1999</i>	229

- Александар С. Павловић, *Прилої размаїрању
концеїїа „їомирења“ Срба и Албанаца на Косову
и Мейхохији: Сїавови їриїадника срїске заїеднице
у Косовској Миїровици* 253
- Невена С. Петковић, *Симболика сїруїане їоїаче
у народним обичаїма Срба на центїралном Косову* 283
- Небоїша Д. Ђокић, Јелена Б. Рогожарски, Милена М. Балтић,
Прилої истїорији Средачке жуїе 307

CONTENT

FOREWORD	9–12
Marko P. Atlagić, Filip M. Obradović, <i>Serbian Heraldic symbols in Kosovo and Metohija as the foundation of the Serbian national and state identity of the Republic of Serbia</i>	13
Dragana J. Janjić, Goran M. Janićijević, <i>Layers and forms of Symbolic thinking in Serbian middle ages artistic heritage of the XIV century from Kosovo and Metohija</i>	29
Đorđe N. Đekić, <i>Origins of criminal law: punishments in the Banjska monastery Chrysobull</i>	67
Ivana S. Ženarju Rajović, <i>Jerusalem room in Velika Hoča</i>	87
Miroslav S. Milošević, <i>Activity of Russian consuls in Kosovo and Metohija in the 19th and early 20th centuries</i>	105
Vesna S. Zarković, <i>Kosovo vilayet in Austria-Hungary's plans 1896–1908</i>	129
Ivan M. Becić, <i>State aid to churches in Kosovo and Metohija after the Great War</i>	155
Božica Ž. Slavković Mirić, <i>Newspapers, press and media culture in Kosovo and Metohija in the period between the two world wars</i>	171
Jovan J. Aleksić, <i>„Industrialization of Southern Serbia“: ceremonial opening of the mines „Trepča“ in October 1930</i>	189
Sava D. Đurđević, <i>The Turkish national minority in Kosovo and Metohija during the 1950s</i>	201
Petar R. Ristanović, <i>Victims of demonstrations in SAP Kosovo in 1981</i>	215
Ena S. Mirković, <i>Weekly newspapers (NIN) and the „Kosovo War“ 1998 – 1999</i>	229

- Aleksandar S. Pavlović, *A contribution to the consideration of the concept of „reconciliation” of Serbs and Albanians in Kosovo and Metohija: attitudes of members of the Serbian community in Kosovska Mitrovica* 253
- Nevena S. Petković, *The symbolism of the scraped bread in the folk customs of the Serbs in the Central Kosovo basin* 283
- Nebojša D. Đokić, Jelena B. Rogožarski, Milena M. Baltić, *A contribution to the history of Sredačka Župa* 307

*Драгана Ј. ЈАЊИЋ**

Институт за Српску културу Приштина – Лепосавић, Република Србија

*Горан М. ЈАНИЋИЈЕВИЋ***

Православни центар за младе Свети Петар Сарајевски, Република Српска
Источно Ново Сарајево

СЛОЈЕВИ И ОБЛИЦИ СИМБОЛИЧКОГ МИШЉЕЊА У СРПСКОМ СРЕДЊОВЕКОВНОМ УМЕТНИЧКОМ НАСЛЕЂУ XIV СТОЛЕЂА НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ***

Айсџиракџи: На основу студије Ернста Касирера „Симболичко мишљење“ (*Филозофија симболичких облика II*) разматрају се симболички нивои и облици у српској средњовековној уметности и књижевности у оквирима културног наслеђа са Косова и Метохије као и оног, које је, посредно, повезано са овим подручјем. У одабраном истраживачком супстрату посматрају се и анализирају симболички прикази (*симболи, њерсонификације, алејорије...*) на основу иконолошке типологије, коју је систематизовао Релолф ван Стратен као и неких тумачења светог Николаја Жичког и Охридског („Симболи и сигнали“). Препознавање аналогија таквих ликовних приказа у књижевности такође је утемељено на искуствима иконолошког метода историје уметности (Ервин Пановски), чиме се парадигматичност и симболичност средњовековне културе, упркос чињеници мање заинтересованости ранијих истраживача за такав приступ наведеној баштини, афирмише као значајно истраживачко поље и извор сазнања по питању културолошког континуитета.

Кључне речи: симбол, персонификација, сунце, месец, пећина.

УВОД

Проблем симболичких приказа у средњовековној уметности и књижевности састоји се у чињеници да се не појављују као самосталне слике већ у оквирима ликовних и књижевних нарација, пре свега црквеног карактера.

* Научни саветник, dragana.janjicka@gmail.com

** Магистар, dgjanicijevic@gmail.com

*** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број 451-03-47/2023-01/200020 од 3. 2. 2023. године.

Њихово значење, са друге стране, не може се схватити као секундарни смисао укупног приказа, већ на основу партикуларности у садржају сложенијих композиција остварују херменеутичку улогу указивања на дубљи ниво приказа са потенцијалом универзалности. Карактеристичне персонификације и симболи, попут „персонификације цркве“ нису промакле досадашњим истраживачима-представницима иконолошког метода¹ (Straten 2003: 30) међутим, у позадини традиционалних ликовних и књижевних облика и слика, налази се мноштво симболичких приказа, чије је препознавање условљено контекстом, односно, духовном упућеношћу реципијента на предмет и садржај² (Гадамер 1999: 45). Стога је упутно истражити симболичке приказе у њиховој бројности и различитости, како би се омогућило даље иконолошко посматрање и тумачење средњовековног уметничког наслеђа. То је и разлог ослањања на искуства иконолошког метода³ (Eberlein 2007: 161). Како је познато, подручје Косова и Метохије нуди обиље материјала на основу којег је могуће дефинисати истраживачки супстрат. У односу на карактер и смисао симбола у средњовековној уметности значајним се чини хришћанска перспектива самог схватања симбола: „Природа је симбол истине. Физички свет је видљиви израз невидљивог духовног света. Онај први – симбол, овај други – смисао симбола, дух и стварност“ (Николај 1977: 334). Црквени песник из IV столећа Св. Никита Ремезијански подсећа на хришћанско значење појма симбола (вере), које подразумева једнодушно схватање његовог значења у оквирима заједнице⁴ (Свети Никита Ремезијански 2007: 276-277). За све њих важила је иста парадигма, исто подразумевајуће значење за одређену појаву или појам. Идеја да уметничко дело рефлектује тј. садржи одређену истину⁵ (Heidegger 2008: 41) изузетно је стара те се може поуздано закључити да је доминирала током средњовековља. Тиме се отвара и питање *истине* (у) уметности у ширем смислу као и у односу на одабрани предмет – српску средњовековну културу и уметност са подручја Косова и Метохије. Заправо, основно својство целокупне српске средњовековне уметности,

- 1 „U srednjem se vijeku broj personifikacija povećavao tek vrlo polagano: osim pojedinih tipično kršćanskih personifikacija kakva je *Ecclesia* (nova ili kršćanska crkva) odnosno *Synagoga* (stara ili židovska crkva) nastalo je malo novih.“
- 2 „Зато у ствари није ни било естетског разликовања које би познаваоце и школоване људе оспособљавало за дистанцу потребну за просуђивање и које би у делима архитектуре, сликарства, музике знало уметност, која је ту била на делу, да одвоји од поруке и духовног садржаја који су се у њих уносили.“
- 3 „Ikonoграфско-ikonološka metoda je dakle *potraga za nekadašnjim smislom nekog umjetničkog djela* uz pomoć svih dostupnih slikovnih i pisanih izvora, koji nam rasvjetljavaju umjetničko djelo. Cilj „повијесног тумачења“ jest temeljiti naše današnje razumijevanje djela na onome što je djelu bilo suvremeno.“
- 4 „Symbolum est commontorium fidei et sancta confessio quae communiter tenetur et discitur/ Симбол је подсетник вере и свето исповедање које се од свих заједно чува и учи.“
- 5 „U Delu je istina na delu, dakle – ne samo nešto istinito. Slika koja pokazuje seljačke cipele, pesma koja kazuje rimsku fontanu, ne obznanjaju samo, šta je ovo pojedinačno bivstvujuće kao ovo, [i to] u slučaju da ikad obznanjuju, – već puštaju da se događa neprikosnovenost kao takva u odnosu na bivstvujuće u celini.“

према запажањима Ђ. Трифуновића, била у претежности изражавања општих начела и појава у односу на индивидуалне садржаје, тако да су путеви уопштавања створили мноштво симбола, који су се односили чак и на чисто апстрактне појмове, за које је било немогуће изумити визуелне представе (Трифунувић 1965: 143). У таквој испреплетености значења, стога, потребно је раликовати две струје и два утицаја – један народни, приповедачки и други – књижевни. Првонаведена тековина ослањала се на народно стваралаштво из којег су српски средњовековни списатељи преузимали симболе и метафоре, док друга велика струја – књижевна, произилази из античке литературе те посеже за употребом библијских књига, на првом месту Старог завета, који је такође представљао значајан извор метафора и симбола (Straten 2003: 73-74) те је обимношћу превазилазио корпус новозаветних списа (Трифунувић 1965: 145). Чини се да је најубедљивију дефиницију хришћанског схватања појма и појаве *симбола* предочио теолог Ј. Зизијулас: „Сам појам *символ* садржи у себи проблем свог односа са стварношћу или тачније са истином. Не постоји символ који истовремено не указује на две чињенице: на то да се символ „не поистовећује у потпуности са стварношћу или истином, и на то да символ није само стран и неповезан са стварношћу или истином, него на неки начин, који треба да се истражи и назначи, учествује у њој, заправо представља једну врсту парадокса да истовремено није и јесте стваран“. Појам символ није откриће Хришћанске Цркве. Сродан је и недељиво повезан са појмом трансцендентности, који прати, уз разлике у степену, сваку религију. Егзистенцијални извор символа је потреба да се на неки начин премости удаљеност између коначног и бесконачног или, по нашој православној терминологији, створеног и нествореног. Ово премошћавање не може се остварити ни на који други начин осим коришћењем средстава којима располаже коначни и створени свет, средства која су, у суштини материјална и пропадљива. Чак, и ако желимо избећи материју у овом премошћавању, опет морамо прибећи створеним и нужно ограниченим и недовољним средствима, као што је људска реч, коју су Хелени користили *par excellence*, а на чију је недовољност указала апофатичка светоотачка теологија“ (Зузијулас 2001: 13-117). Символизам речи и символизам слика, дакле, на истоветан начин и у односу на наглашеност трансцендентности хришћанства, представљају неминовност и у његовој култури као изразу онтолошке истине у свој својој недокучивости и немогућности рационалног начина себе-исказивања.

ИСТИНА (У) УМЕТНОСТИ И ЊЕНА РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА КРОЗ СИМБОЛИЧКЕ ПРИКАЗЕ

У теоријском смислу изразито иконолошка, такође утврђена и у естетичарским начелима, претпоставка истине (у) уметности своје корене има пре свега у онтологији уметности и њеној природи (разуме се, реч је

о традиционалним видовима са својством „себепрепознавања“ савременика у уметничким делима) као и општем уверењу субјеката уметности у њену истинитост. Стога се, у тежњи да дочара овај феномен, Ј. Х. Аберлајн позива на запис из једног отонског кодекса у којем је слика схваћена као обликовано средиште истине⁶ (Eberlein 2007: 166). Максималистички постављена Хајдеггера теза о уметности као „догађању истине“⁷ (Heidegger 2008: 53) темељи се на општем уверењу у оквирима старих култура, тј. схватању да је уметност део култа⁸ (Belting 2014: 13) тј. „свечано извођење мита“⁹ (Halder 2011: 124). Када је средњовековна уметност у ширем смислу у питању, истинитост, која се предочавала на култном нивоу, била је свима доступна и свима разумљива. На један природан начин била је повезана са човековом свакодневицом¹⁰ (Hegel 1986: 34). Повезаност уметности и стварности те њихово изједначавање у људској свести упућује на ралигијски контекст: „U тој ugledanoј identičnosti, u којој се божанство појављује u свести као једно i исто sa својим одређеним бићем u природи i човеку, нити је природа shваћена онаква kakва је нити је апсолутно биће од нје отргнуто i осамосталјено“ (Hegel 1986: 435). Таква мисаона и искуствена синтеза „средњим путем“ води ка симболичком схватању уметности као и стварности. Све то припада сфери, помало уопштено означеној као „духовни живот“ у којем се материјалне ствари схватају као некакав указ на истину, поистовећену са божанским битком¹¹ (Николај 1977: 334). При томе, платонистички онтолошки аспект истине (Бајервалтерс 2009: 29) у хришћанској мисли и традицији допринео је поистовећивању Бога са истином. У том контексту појављује се *ѿерсонификација истине* у Богородици Љевишкој: крилата девојка носи рипиду са ликом Емануила, на основу чега се може закључити да се натпис „истина прииде“ односи на појам Оваплоћења Христовог, којим отпочиње корпус

- 6 „Kršćanska је umjetnost sve do u 19. stoljeće ostala pretežno simbolička umjetnost, s promjenljivim dometima impliciranog tumačenja, čiji su zahtjevi mogli biti i vrlo mali. Umjetnost је tražila razumijevanje s onu stranu pukog promatranja. „Noc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum, cuius splendor penetrat mundum“ – „Ova vidljiva slika oblikuje onu nevidljivu istinu čiji sjaj prožima svijet.“, kako stoji u jednom otонском илустрiranом кодексу.“
- 7 „Umetnost је dakle: stvaralačko očuvanje истине u delu. *Onda је umetnost neko nastajanje i dogadanje истине.*“
- 8 „Stvarnu моћ mogle су да steknu samo one slike, koje су ауrom sakralnog nadmašivale svet materijalnog, ali kome су, sa druge strane, još uvek pripadale.“
- 9 „Istina realnosti umjetnosti ranih kultura, pokazalo се, jest mit: umjetnost nije tu najprije kao >>formalno oblikovanje<<, pa да potom još ima sadržaj koji је >>prethodno postavljen<<, >>preuzet<< od мита, umjetnost је tu religiozna prigoda, svečana izvedba samog мита.“
- 10 „Zbog toga прва pretpostavka за postanak simbolične umetnosti jeste upravo ono neposredno јединство апсолутнога i njegove egzistencije u свету pojava koje nije stvorila umetnost već се bez нје nalazi u stvarnim природним предметима i људским делатностима.“
- 11 „Како је Бог дух, то и сва истина мора бити духовна. Јер Бог и истина једно је исто. Када ми говоримо о чувственим предметима, о њиховим својствима и односима, па кажемо: то и то је истина, ми не мислимо на истину у апсолутном и вечном смислу него у смислу релативном и практичном. Јер у апсолутном смислу само је Бог вечна и неприкосновена истина.“

књига Новог завета. (слика 1) Уосталом, сâм је Христос о себи тврдио да је истина (Јн. 14, 6). Алгоритички приступ тумачења *дубљеи смисла*, што представља и кључно полазиште иконолошког метода¹² (Panofski 1975: 24) у хришћанској култури и уметности свакако је преузет из платонских традиција, особито касноантичког неоплатонизма и још у већој мери – из старе хеленске поезије Хомера и Хесиода¹³ (Jeger 2007: 35). Ово разликовање дословног и „духовног“ значења, како је В. Јегер окарактерисао скривени смисао, постаје пресудно и код тумачења Христових казивања у Новом завету и то је потребно јасно разликовати како на библијско-херменеутичарском тако и нивоу библијских приказа и сцена у византијској и средњовековној уметности. Истоветна је ствар са разликовањем приказа новозаветних догађаја (празника), чуда и параболо Христових. „Словенска реч „притча“ или грчка реч „паравола“, означава неку драматичну радњу, или обичан догађај, или однос ствари према човеку, но тако, да има, истина, и неки очигледан чувствени смисао, али прави и главни смисао тога налази се само у области духовних стварности, у царству духовном.“ (Николај 2014, 330). Оно што је за разумевање уметности хришћана од пресудне важности јесте духовно понирање у бит ликовних и књижевних „слика“ и то, према Епископу Николају, има етичке конотације¹⁴



Слика 1

- 12 „Otkrivanje i tumačenje ovih *simboličnih vrednosti* (kojih sam umetnik obično nije svestan i koje se čak mogu izrazito razlikovati od onog što je on svesno nameravao da izrazi) jeste predmet onoga što možemo nazvati *ikonografijom u dubljem smislu*, jednog metoda interpretacije koji se pojavljuje pre kao sinteza nego kao analiza.“
- 13 „Prema tome, oni su morali da stvore čitav sistem alegorijskog značenja koji su tražili u mitskom pričama. To je najpre učinjeno iz teoloških razloga, da bi se najstarija pisana tradicija Grka zaštitila od optužbe za bogohuljenje. Aleksandrinci su na isti način želeli da sačuvaju Stari zavet od onih radikalnih kritičara koji su ga odbacivali i želeli da ga se sasvim oslobode; oni su u Origenovoj teologiji postigli razlikovanje doslovnog, istorijskog i duhovnog značenja tekstova.“
- 14 „И сви би ми имали чудесну академску и апостолску способност, то чуће за непосредно опажање истине, да смо после крштења остали ненагрижени и непомрачени грехом. Али сваки грех обара наш поглед од небеса к земљи и од Створитеља к бездни.“

(Николај 2014, 331). О извесној „помрачености погледа“ на свет као божанске твари слови и преподобни Максим Исповедник у својој „Мистагогији“¹⁵ (Максим Исповедник 2006, 153). За иконолошку синтезу као и тумачења алегоријског аспекта средњовековне црквене уметности на темељима византијске културе, са друге стране, повезаност Старог и Новог завета представља кључну чињеницу.

СИМБОЛИЗАМ НЕБЕСКИХ ТЕЛА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ И КЊИЖЕВНОСТИ

Астрономско тј. астролошко полазиште у иконолошким истраживањима чини се неодрживим када је средњовековна православна култура на темељима византијске уметности у питању. Разлог се садржи у „астролошком детерминизму“ као супротстављеном хришћанском поимању „судбине“, међутим, неки конкретни примери, попут сликаног календара у Леснову и чињеница да је реч о пренесеном значењу, такве тезе доводе у питање. Неки појмови попут „точка рођења“, који се налази у Саборној посланици апостола Јакова („ток живота“ Јак. 3,6), преузети су из орфичких мистеријских учења (Jeger 2007, 11). Сами почеци иконолошког метода, са друге стране, повезани су са истраживањима А. Варбурга¹⁶ и његовог тумачења приказа небеских тела у ферарској палати Шифаноја¹⁷ (Białostocki 1986: 100). Оно што су корифеји иконологије Ф. Саксл¹⁸ и Е. Панофски¹⁹ сагледавали и тумачили у делима средњовековне и ренесансне уметности (Panofsky, Saxl 1933: 232-237) имало је своје корене и претече у средњовековној црквеној књижевности. Тумачење таквих приказа из овог раздобља, стога, постаје кључно за пуније и прецизније разумевање истоветних приказа у потоњим раздобљима. Исцрпне податке о ванредно појачаном интересовању за астрономију у оквирима византијске културне сфере XIV столећа изложио је С. Ђурић управо у раду који реферише на

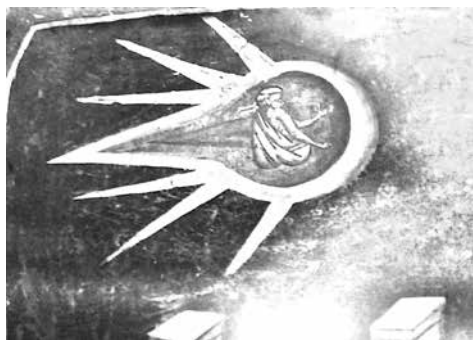
15 „Бригу о томе како ћу говорити ја сам пребацио на Бога (Пс 54, 23; 1. Пт 5,7), који „једини чини чудеса“ (Пс 135, 4) и „учи човека знању“ (Пс 93, 10), и „одвезује језик немих“ (ПРЕМ 10, 21), проналази излаз из безизлаза, „подиже из страха палого, и са ђубришта узвисује сиромаша“ (Пс 112, 7); овде мислим – од телесног размишљања и из злосмрадног блата страсти подиже сиромашне духом, и оскудне злим делима и навикама на њих; или обратно – онога који се још налази у власти телесног закона и страсти, због тога оскудног у благодати и сиромашног у врлини и знању.“

16 Aby Moritz Warburg (1866-1929), историчар уметности, зачетник иконолошког метода.

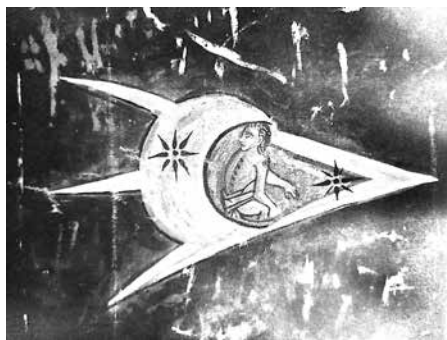
17 „Warburg je 1912. godine na Međunarodnom kongresu povijesti umjetnosti u Rimu izložio vrlo značajan referat, koji je bio posvećen dešifriranju značenja fresaka što ih je Francesco Cossa sa svojim suradnicim naslikao na zidovima palače Schifanoia u Ferari. Te je enigmatske slike, do tog vremena nerazumljive, Warburg dešifrirao kao ostvarenje astrološkog programa, u kojem je uspio otkriti arapsku, ptolomejsku, па чак и индијску традицију. Да би дошао до рјешенја иконграфског проблема тих fresaka, Warburg nije mogao ostati samo običan povijesničar umjetnosti. Moraо se pretvoriti u povjesničara religije, srednjovjekovne znanosti i talijanskog humanizma.“

18 Fritz Saxl (1890-1948), историчар уметности, представник иконолошког метода.

19 Erwin Panofsky (1892-1968), историчар уметности, утемељитељ иконолошке методологије.



Слика 2



Слика 3

приказе небеских тела у средњовековној уметности Дечана (слике 2 и 3) и других савремених споменика. (Ђурић 1989: 343-344).

Сунце се свакако појављује као један од универзалних симбола како у античкој тако и у хришћанској уметности. У највећем броју случаја појављује се са Месецем као својом антитезом. Када је у питању српска средњовековна баштина на Косову и Метохији, ова небеска тела појављују се на сложенијим композицијама у Богородици Љевишкој и Дечанима. У оквирима дечанског зидног сликарства приказани су као део композиција Распећа и Страшног суда. О симболичком значењу Сунца у оквирима хришћанске културе и богословља сазнаје се на основу рефлексија светог Николаја Жичког и Охридског: „Сунце је символ самога Бога. Свети Григорије Богослов пише: „Што је за чулне сунце, то је за духовне Бог.“ Као што сунце светли и светлошћу својом осветљава и греје сва жива бића на земљи, тако и Бог осветљава све душе умом Својим и греје их љубављу својом.“ (Николај 1977, 332). На основу тога може се закључити да се „планетарни симболизам“ црквене културе темељи на преносу значења из физичке у духовну сферу. „U tom vrednovanju ostvaruje se spontani akt mitsko-religiozne svesti; ali objektivno posmatrano, ono se nadovezuje na određenu osnovnu fizičku činjenicu. Razvoj mitskog osećanja za prostor svuda polazi od suprotnosti između *dana i noći, svetlosti i tame*“ (Kasirer 1985: 103). Сунце дакле симболизује Бога те се у бројним богослужбеним текстовима Христос назива и упоређује са Сунцем, као својим видљивим и разумљивим симболом. Ипак, неопходно је нагласити да симболичка улога Сунца, којег свети Николај пише са малим словом „с“, указујући тиме на неодрживост било каквог поистовећивања његовог са Богом, не превазилази оквире творевине Божије. Његов положај, облик и својства, заправо, афирмишу га за симболичко исказивање божанске егзистенције и то у историјском облику постојања и алузивно – у вечности. Поистовећивање Сунца са Богом у хришћанској књижевности и патристици представља део „песничког патоса“ и средство сликовитијег и јаснијег указивања на божанску стварност: „*Јер је Госѿод Боѿ сунце*, сунце и штит праведницима, говори богодухновени пророк (Пс. 83, 11). (Овај израз не постоји у свима преводима.) Наравно, пророк мисли на Бога као вечну светлост, вечно светило истине, правде и љубави. Пророк Малахија назива Бога: *Сунце ѝ правде*. (Мал. 4, 2; II Петр. 1, 19.) Тајновидац Јован прича у свом Откровењу,



Слика 4

светих у *imago clipeata*, попут примера из цркве Светих апостола у Пећкој патријаршији (Ђорђевић 1980: 18). Да је реч о веома дугој традицији и једном архетипском, симболичком облику говори чињеница преузимања форме клипеуса из касноантичке царске иконографије²⁰, најпре изражене кроз дела камене пластике (Gerke 1973: 42). Византијска уметност је преузела овај симболички приказ и повезала га са Христом, најпре представљаним помоћу крста²¹ или Христогорама (Gerke 1973: 210). Изворно поистовећивање сунца и штита повратно објашњава „светлосне штитове“ – тзв. „мандорле“ на свим композицијама Преображења, Васкрсења-Силаска у ад и Вознесења у средњовековним црквама, проистеклих из византијских традиција. Такви „сунчани штитови“, осим тога што маркирају кључне моменте у којима је Христова божанска природа тријумфовала над пролазном и пропадљивом стварношћу, потичу из сотеролошке сфере али истовремено указују на диференцију нетварне и тварне светлости у којој се сунце показује као „сувишно“, како је то откривено у Јовановом *Апокалипсису*. У иконографском смислу *свештлосни шитиштови-мандорле* представљају симболички модел приказивања епифаније Христа и у пренесеном смислу – теофаније у ширем контексту. Уколико се из богате „ризнице“ фресака у Дечанима издвоји приказ Васкрсења-Силаска у ад, уочава се да је око Христове фигуре са крстом у левој руци, обмотане златосјајним хематионом, насликан „небески штит“ у облику бадема по узору на неке средњовековне моделе војних штитова. (слика 4)

20 „Ту је тема prvobitno carske apoteoze, koja је bila на putu да postane грађанска – на тајанствен начин postала hришћанска.“

21 „U моћном небеском кругу са plавом osnovom појављује се, umesto Hристове figure, zлатни украшени krst са *imago Christi clipeata*.“

како је видео град Цара небеснога, вишњи Јерусалим, па вели: *И град не поћребује сунца ни мјесеца да свијетле у њему; јер ја слава Божја освјетљује*. А на другом месту опет, описујући славу праведника, говори: *и ноћ ћамо не ће бићи, и не ће поћребовати видјела од жишка, ни видјела сунчаноја, јер ће их обасјавати Госјод Бој*. (Откр. 21, 23; 22, 5.)“ (Николај 1977: 332-333). Пре упуштања у описе соларно-лунарне симболичке иконографије, потребно је осврнути се на Николајево запажање да је Господ Бог „сунце и штит праведницима“. Будући да латинска реч *clipeus* означава „штит“ али и „сунчани круг“ постаје јаснија перспектива иконографских и композиционих решења, заснованих на приказивању



Слика 5



Слика 6

„Христос је у сјајној мандорли приказан на разбијеним вратима ада и гази по њему; једном руком држ крст, а другом подиже из гроба Адама, иза кога су Ева и Авел.“ (Тодић, Чанак-Медић 2005: 374). Стога се „светлосни штитови“ у облику бадема називају „мандорлама“, премда се овај термин колоквијално употребљава и код означавања светлосних кругова, потеклих из форме клипеуса а са истом иконографском функцијом. Веома сличан „небески штит“ окружује Христа који прима душу Богородице на композицији њеног Успења, такође у Дечанима. (слика 5) На веома разуђеној и сложеној композицији уочава се и приказ „Богородичиног подизања на небо“ са предајом њеног појаса апостолу Томи (Тодић, Чанак-Медић 2005: 376-377), које се одвија уз помоћ три летећа анђела који окружују приказ интронизоване Богородице усред округлог „небеског штита“. (слика 6) Сви ови „штитови“ насликани су хладним, плавичастим делом спектра боја, те се посматрач не може отети утиску да су сачињени не од сунчане већ – нетварне, божанске светлости. Такву разлику јасно је уочавао и преподобни Симеон Нови Богослов, приликом мистичних доживљаја и виђења божанске светлости²² (Архиепископ Василије 1988: 143). Промислитељ божанске светлости Григорије Палама такође указује на јасну разлику између тварне и нетварне појаве светлости у светлу Христовог преображења²³ (Палама 2005: 247-248).

22 „Преподобни Симеон додаје: „Јер по заласку чувственога сунца наступа та слатка светлост умнопостижнога светила, израније доказујући и уверавајући да ће за њим следити „непрестана светлост.“ Преподобни Симеон дакле, прави разлику између светлости виђења и светлости сунчеве, али исто тако разликује и „непрестану светлост“, чијом потврдом се међутим, јавља прва.“

23 „Он Сам, који је засијао том Светлошћу, показао је да је она нестворена називајући је „Царством Божијим“ – јер Царство Божије није потчињено и створено, него је једино



Слика 7

дишту бели голуб. (слика 7) Птица се овде, дакле, појављује као симбол духовности и чистоте те стога и – Духа Светога (Николај 1977: 339).²⁴

Наведено схватање сунца као божанског симбола први је степен у тумачењу партикуларности његовог значења у иконографији средњовековног сликарства. Оно што се, потом, може запазити јесте да је сунце често представљано на основу персонификација: на дечанском Распећу приказан је као „млади аурига Хелије“ (Ђурић 1989: 339) док је на сцени „Болест Језекије“ из Париског псалтира у сунчани круг смештено попрсје његовог римског парњака *Сола* (Ђорђевић 1973, 19-20) што је у основи истоветно. Повезивање хришћанског симболизма са античком митологијом, карактеристично за XIV али, спорадично, и ранија столећа, представља изразити иконолошки путоказ на основу идеје о сукцесивности култура. Истовремено, такву повезаност прати и идеолошки антагонизам, управо на нивоу давања божанских својстава тварној природи: „Отуда су незнабошци свих времена падали у мрачну заблуду, да те ствари Створитељеве обожавају као божанства. Грци су обожавали земљу под именом Геа а сунце под именом Аполон. Бог сунце у Мисиру називат је Озирисом, а месец Изидом. Месец је нарочито обожаван у Вавилону, Асирији и Арабији под именом Астароте. Персијанци, огњенопоклоници, клањали су се звездама као божанствима.“ (Николај 1977: 333). На особеностима Геје заснована

које није подвлашћено господарима, које је неосвојиво и налази се са оне стране (изван граница) сваког времена и века.“

24 „Голуб је символ Духа Светога. Дух Свети чак се и јављао у виду голуба. Тако кад се Господ крстио у Јордану *видје Духа Божијега* *идје силази као голуб и дође на њега*. (Мат. 3, 16) Означавајући незлобност голуб означава Духа Божјега. Јер је голуб ретко незлобива животиња, и тим својим својством он симболише Бога Духа, у коме нема никакве злобе.“

Таква „хладна светлост“, изражена зрацима, представља и спону стварног света са божанским кругом те ванредне теофанијске тренутке, описане у Светом Писму, попут гласа Божијег приликом Христовог крштења или Благовести Богородице. Такве симболичне форме у оба случаја означавају благодатно дејство Светог Духа. Тако се на фресци Крштења Христовог у Дечанима уочава сложена форма, сачињена од полукруног сегмента неба из којег истиче светлосни зрак, на чијој се средини налази звезда у чијем је сре-

је персонификација земље (слика 8) из композиције „Страшног суда“ у Дечанима (Јанићијевић 2020: 298). Сва та знаменована античка (хеленско-римско-оријентална) божанства, првобитно настала као исход антропоморфизације природних сила и појава²⁵ (Burkhart 1992: 30) сада постају симболи и персонификације истих тих сила и појава у којима се препознају одређени духовни феномени. Својом особитом симболиком Сунце се, дакле, разликује од Месеца и других звезда²⁶ (I Кор. 15, 41), које су схватане као анђели и светитељи Божији у односу са сâмог Господа. Под звездама, свакако, треба подразумевати небеска тела у ширем смислу, особито у контексту односа са Сунцем, као светитељи Божији према



Слика 8

Њему сâмом: „Али светлост, којом ће се они огрнути и сјати, не ће бити од њих самих него од Бога, онако као што звезде имају светлост од сунца. (Николај 1977: 333). Тако неке звезде на празничним сценама потеклим из Светог Писма, њихов облик и смер њихових зрака, представљају извесни инструмент рецепције слике у смислу „упутства посматрачу“²⁷ (Кемп 2007: 229-230). Сунце се у византијској књижевности често замењује симболичним појмом *свeтлoсти* и *свeтлoстникa* и ова терминологија изразито је присутна у време историјског трајања исихастичког покрета, који је са Св. Григоријем Паламом (1296-1359) достигао свој најузвишенији циљ – визију *божанске свeтлoсти* (Јањић, Јанићијевић 2021: 9). Употреба ових симбола у српској средњовековној књижевности представља перманентну појаву током целог XIII столећа, а завршница таквих принципа препознаје се у књижевном делу Данила Другог. Симбол сунца код Данила уочава се у занимљивом астролошком поређењу у оквирима Житија краља Драгутина, у којима залазак сунца означава крај његовог земаљског живота (Данило Други 1988: 75). Данило, са друге стране, ретко користи термин

25 „Štaviše, cela grčka religija sa svim svojim likovima i mitovima stvara utisak da je i nastala i prenesena kao laička. Manje-više jasno se razlikuju dva stupnja: narodnoj svesti pripadaju ranije slike, pošto su pomenuti likovi i mitovi još bili bliži svom prirodnom značenju (reke, planine, mora, zvezde, nepogode, kiše, oblaci, oluje, vegetacija, vatra na ognjištu itd.), čak su mu još tačno odgovarali; na poznijem stupnju je od svega toga nastao jedan osobni i epski pokrenut svet, a izmenjen je izvorni smisao.“

26 „И постоје тјелеса небеска и тјелеса земаљска; али је друга слава небеских а друга земаљских. Друга је слава сунца, друга слава мјесеца, и друга слава звијезда: јер се звијезда од звијезде разликује у слави.“

27 „U skladu s tim, estetika recepcije ima (najmanje) tri zadatka: 1. mora spoznati znakove i sredstva kojima umjetničko djelo stupa u kontakt s nama; mora ih čitati s obzirom na 2. njihovu društveno-povijesnu i 3. njihovu stvarnu estetsku poruku.“

свeтuлнuк за личности, чије житије описује. Овај термин, ипак, појавио се у Житију краља Драгутина, којег животописац назива „многосветлим светилником божанствених цркава“, а Јелену – „од Господа дариваним светилником“ (Данило Други 1988: 62, 96).

Симбол *свeтлoстuи* или *свeтuлнuкa* у оквирима Светог писма појављује се својом изражајном снагом као и појам *Звезде*, чија ће симболика красити целокупну хришћанску књижевност. Потребно је истаћи да у византијској књижевности *Сунце* бива замењено симболичним појмом *свeтuлнuкa* и са њим се пореди виши степен особености појава у књижевном фокусу док се са Месецом и звездама пореди нижи и подређенији. Симболика вечног блаженства, из такве перспективе, представљена је као стање у коме ће верници „блистати као сунце и звезде“ (Дан. 13, 3; Мат. 13, 43), док се у Откр. 2, 29, каже се да ће за истрајност и победу у вери, хришћани добити *звезду Даницу* (Трифуновић 1965: 160-161). У светоотачкој литератури посебно место заузима спис „Лествица“, на који су се творци српске средњовековне књижевности значајније ослањали (Стефан Првовенчани 1988, 85. Богдановић 1968, 179. Исти 1991, 126). Скоро сви фигуративни изрази, у делу Св. Јована Лествичника, нпр страсти односно врлине, представљени су метафорично, како би апстрактна мисао постала прихватљивија на основу употребе познатих појмова и примера из живота. (Богдановић 1968: 132, 136). Феномен *звезде* сликовито је представљен дефиницијом: „Звезде су лепота небеског свода, а украс бестрашћа – то су врлине“. Истоветном методом поређења у Лествици светитељи су сликовито упоређивани са звездама (Лествичник, 1963, XXIX, (1148): 200). Уосталом, древна хеленска реч *κόσμος* означава свет-васељену али и украс-накит. Мотив звезде налази се и у Житију Светог Прохора Пчињског, у којима се његове врлине упоређује са: *звездом која сија од истока до зајага* (Иванов 1970: 401). У српској хагиографској књижевности симболика звезде употребљена је и код Стефана Првовенчаног, када владар-писатељ тежи да прикаже сва доброчинства и чудеса која је учинио његов отац Св. Симеон Немања: „Јер, ако ко може избројити звезде небесне и песак морски, то ће избројити чудеса и благодати и предивне силе и овога светога, које сатвори“ (Стефан Првовенчани 1988: 98). Употреба метафора, симбола и епитета у српској средњовековној књижевности добија на значају, особито код аутора попут Доментијана, који, на тај начин обогаћује своје приповедање и епски потенцијал. Својом „поезијом светлости“ и монументалношћу (уравнотеженошћу) излагања највише је идејно утицао на уметнички израз српског црквеног сликарства XIII века, што Ђ. Радојичић описује на следећи начин: „Речити Доментијан саставио је праву химну светлости, истој оној светлости која толико интезивно светли са фресака сопоћанске цркве“ (Трифуновић 1965: 157; Суботић 1965: 354-358. Ђоровић 1965: 341; Подскалски 2010: 187). Може се, стога, закључити да је Доментијанова склоност ка симболици била његова „звезда водиља“. На лествици симбола, према њему, *звезде* су одмах испод Данице, која се креће уз Сунце

и овај појам Доментијан употребљава више у духовном смислу него да значи одређено *видело*. На истоветан начин описује Стефана и Симеона: „Обојица Данице пресветлога сунца што упутише топлоту Светога Духа чедима својега отачаства“ (Доментијан 1988: 281, 304). Панегиричном тону извештавања Стефана Првовенчаног о Симеоновим *гјејаинима* подобна је метафоричност Данила Другог, који, многобројна дела Св. краља Милутина по дометима и броју, пореди са небеским звездама и морским песком (Данило Други 1988, 126). Употреба светлосних симбола у делу Теодосија Хиландарца сведена је на праву меру. Утицај синајске мистике, на првом месту „Лествице“, очевидна је у његовим хагиографским делима. Најпре се то уочава у житијама Светога Саве и Преподобног Петра Коришког. Хагиограф се у овим својим списима, пре свега, усмерава ка његовој „умној делатности“ као достизању идеала *безмолвија* и божанске спознаје „неисказане“ *божанске свейлостии*. „Светлосни симболизам“ манифестује се у Савином Житију Светог Саве кроз истицање узвишености његове личности и монашких врлина, премда Теодосије не пропушта да нагласи и Савине заслуге за отаџбину (Трифуновић 1965: 159; Богдановић 1968: 187-188). У Теодосијевом „Житију Преподобног Петра Коришког“, једном од најлепших остварења српске средњовековне књижевности, такође је евоцирана симболика светлости, која обасјава Петра приликом доласка архистратига Михаила у пећину са циљем да охрабри и подржи пустиножитеља у његовој духовној борби, како би била крунисана пројавом неизрециве светлости у коришкој пештери (Теодосије 1988: 274-275, 281-282; Јањић 2007: 125). На тај начин у симболички језик књижевности и ликовне уметности уводи се појам „звезда водиља“ у којем су обједињене надисторијска и животна стварност. Једна таква звезда, чији крак допире до Христа-детета у колевци, као упутство „мудрацима са истока“²⁸ (Мат. 2, 9) али и посматрачу сцене, приказана је на композицији Рођења Христовог у Дечанима. Да звезда представља симбол светлости, који указује на неки пут осветљавајући га, доказује и пример из књижевности тј. из „Службе Светоме краљу Милутину“ Данила Бањског: „Сијање пресветло, звезда незалазна, јавио се отачаству својему...“ (Патријарх Данило III Бањски 2005: 74). Коначно, неопходно је нагласити да се под „звездама“ подразумевају и планете, укључујући Месец као Земљин сателит.

Месец се у описаном контексту појављује као симбол или персонификација *йролазнои* и *залазећеи*. На дечанском Распећу представљен је помоћу обнаженог торза римске богиње месеца Луне (Ђурић 1989: 339) односно – хеленске Селене. Будући да знаменовање наведених персонификација на основу митолошког облика представља слободније интерпретиране одреднице, то не треба да збуњује, већ је значајније да се констатује повезаност небеских тела са античким божанствима (*Сунце* – Хелије, *Сол*; *Месец* – Селена, Луна) као основ персонификовања духовних садржаја.

28 „А они саслушавши цара, пођоше, и гле, звијезда, коју су видјели на Истоку, иђаше пред њима док не дође и стаде одозго гдје бјеше дијете.“

Пре тога, неопходно је још једном нагласити да се Месец не појављује као самосталан симбол нити персонификација већ искључиво као антитеза Сунцу, која је у касноантичком раздобљу означавала непрекидну смену елемената као основ идеје бесконачности док се у хришћанској уметности појављује са нешто измењеним значењем: „Христос између Сунца и Месеца није рано приказиван само на сликама Распећа, као на синајским иконама, већ и у призорима теофаније, на пример на минијатури Вазнесења у Рабулином кодексу и на конзуларним диптисима, као Емануило на познатом барберинском рељефу у Лувру“ (Ђорђевић 1973: 20). Да је код свих наведених примера из Дечана и Богородице Љевишке заиста реч о персонификацијама указује околност да су представљане са крилима. Чак се и песник, познат под називом Смедеревски беседник, поводом смрти деспота Ђурђа Бранковића, планетама обраћа као живим бићима: „О земљо и сунце и ваздуше и остала створења ствари, што касните? Приђите, с нама заплачите, с нама заридате, с нама жалост велику, и непретрпљиво претрпите...“ (Смедеревски беседник 2005: 255). На дечанском Страшном суду Сунце-Хелиос/Сол има лик крилатог младића у владарском руху који је, као и такође крилата Селена/Луна – персонификација Месеца, смештен у небулу капљичастиг облика, што треба да асоцира на небеско тело. Ту се заправо ради о спајању округлих форми небеских тела са троугластим зрацима, као симболички представљеним својством светлосног зрачења. На подударност родног облика код назива персонификација са полом античких митолошких бића, помоћу којих су симболички представљани, указали смо у једном ранијем иконолошком разматрању (Јанићијевић 2021: 529-530). У основи реч је о извесној есхатолошкој оријентисаној синтези, утемељеној на антитези Сунца и Месеца не само као небеских тела већ и као ознака дана и ноћи²⁹, њиховој непрекидној смени (Kasirer 1985: 115). Антитетичке слике уочавају се и у средњовековној књижевности: тако у пеми Данила Бањског кнез Лазар одговара кнегињи Милицы на њене вапаје након кнежевог страдања и погибели: „Посматрах доње битке а здружих се са горњим почастима. Видех мачеве, а помишљах на горње венце. Очекивах смрт, а на бесмртност помишљах (патријарх Данило III /Бањски/ 2005: 252).

Будући да у свим наведеним приказима антитетички однос Сунца и Месеца у оквирима кључних композицијама у сотеролошком смислу указује на неко сложеније и дубље значење, постаје пресудан и за дефинисање нивоа и облика симболичких приказа. Тако се може већ говорити о томе да ове две персонификације творе одређену алегију. Када се наведеним примерима дода и пар персонификација Истине и Сенке на улазу у цркву Богородице Љевишке, потеклих из истог иконографског

29 „Menjanje dana u noć, procvetavanje i umiranje biljnog sveta, ciklički sled godišnjih doba: sve to mitska svest shvata pre svega samo tako što sve te pojave projicira na čovekovo bivstvovanje i u njemu ih vidi kao u ogledalu. U tom uzajamnom odnosu nastaje mitsko osećanje vremena koje stvara most između subjektivnog oblika života i objektivnog opažanja prirode.“

арсенала (Ђорђевић 1973: 20) антитеза Сунце-Месец не представља ништа друго до алегорију смене двају завета – Старог и Новог.

СИМБОЛИЧКИ АСПЕКТИ ПРИРОДНИХ ОБЛИКА И ПОЈАВА

Симболизам флоре и фауне и њихово приказивање на такав начин било је добро познато у средњовековној култури. Одређене узоре садржала је књижевност источних култура а са друге стране – Свето Писмо. Алегоријско представљање животињског света, базираног на метафоричном изразу у српској средњовековној књижевности сопствено полазиште заснива на преводима древне паганске литературе попут „Физиолога“, „Стефана и Ихнилата“, „Варлаама и Јоасафа“. Рано преведено егзегетско дело „Шестоднев“ Јована Егзарха (XI-XII ст) о стварању света такође представља књижевно врело необичаног света симбола, који се односе на космогонију, небеса, светло и таму, земљу и море, биљке и животиње (Идризовић 2010: 72-73). „Лествица“ као друго такво дело (X ст), одликује се стилем који обилује сликовитим објашњавањима. Мистичка суштина списа изражена је фигуративно, помоћу симбола и парабла са тежњом сликовитог дочаравања симболичког нивоа мишљења (Трифунковић 1965: 164-165, 337; Богдановић 1968: 155). Могло би се, на основу запажања Д. Бојовића, закључити да студија о значају „Лествице“ за српску књижевност Д. Богдановића, представља „велики допринос не само у идентификацији конкретних позајмица из овог мистичког списа, већ много више у препознавању општег духовног утицаја овог дела, његове исихастичке подлоге. Значај и утицај наведене аскетске литературе огледа се у чињеници да представља одређену књижевну врсту са сопственим речником и *симболизмом*, а нарочито – сопственим погледима на живот“ (Бојовић 2015, 26). Ипак, симболизам Јована Лествичника, потиче из сфере црквеног предања, које се препознаје у „општим местима“ догматског и мистичког богословља.

Као значајни сегмент средњовековне књижевности, према тумачењу Д. Богдановића, хагиографска дела представљају религиозну интерпретацију света у којој хришћанска поука наткриљује историјску истину, односно, симболички садржај житија у односу на историјску биографију аналогон је иконској представи у односу на портрет. Заступљеност „Лествице“ у словенској књижевности као и у средњовековном српском сликарству несумњиво показује да је вршила значајан културни утицај како на формирање свести тако и погледа на свет, најпре због тога што је овај вид аскетске књижевности заснован на непосредном посматрању религиозних појава те писан разумљивим језиком, приступачним многим читаоцима (Богдановић 1968: 3-4; Радић 2021: 18-19) Стилско обележје „Лествице“ дефинише употреба метафора са намером да се апстрактна мисао приближи

читаоцу на основу употребе познатих примера. Метафоричност наведеног дела уочава се у следећем одељку: „Кротост је стена која се уздиже изнад мора јарости, о коју се разбијају сви валови што налећу на њу, а сама остаје непоколебљива“ (Лествичник 1963, XXIV, (980): 137) као и сликовитим поређењима: „Као вода када се мало по мало сипа на ватру, потпуно угаси пламен, тако и суза истинског плача гаси сваки пламен греха“ (Лествичник 1963, VIII (823): 81). Читав низ метафора за појмове на које се односи: тело-блато, демон-вук, манастир-земља плачућих, свеци-звезде, лекари-крманоши, нечиста мисао-змија, доприноси приснијем разумевању и прихватању садржаја и општег контекста. (Богдановић 1968: 136). Метафоричност „Лествице“ у ширем смислу, према запажањима Д. Богдановића, огледа се и на основу правих алегорија, заснованих на библијским мотивима или самосталним иновативним представама. Тако је нпр. напуштање света у којем „царује грех“ алегоријски представљано на основу Изласка из Египта (II Мојс.). Египат у пренесеном значењу представља *овај свети* (који монах напушта) фараон-ђавола (који куша и мучи монаха), Мојсије-духовника (духовног оца) а Црвено море-обиље грехова (Лествичник 1963, I, (633-636): 17-19). У оквирима сличних алегорија у „Лествици“ налазе се и бројни појединачни симболи. Сâм мотив *лествице*, према Д. Богдановићу, заснован је на симболу поступног успона, који се односи на духовно усавршавање. Своје поуке сâм Јован Лествичник назива „симболичким“ (λόγος συμβολικόν) (Лествица 1963, I, (632): 16; Богдановић 1968: 128-129). За потребе дела аутор је преузимао симболе из најразличитијих области: природе (биљни и животињски свет) или материјалног света (предмети). До сада поменути треба додати: звезду Даницу, земљу, злато, зору, камен, потоке, стену, стуб, шуму, ветар, воду, литицу, облак, хлеб, бескавасни хлеб, лекара итд. док се метафорско и симболичко коришћење животиња огледало у појмовима: аспида, базилик (змијски цар), вук, звери, змија, пчела, јелен, кошута, свиње, овце, стадо и др. Врло често се у „Лествици“ среће персонификовање појава кроз конструкције попут *дијалога са сѣомакоујаћењем, ѿргошићу, блудом*, али и примена *мѣтонимије* (сузе уместо плача), као и *синеѿдоха* те *анѣиномазије* у виду замене властите именице заједничком (Лествичник 1963, XXX, (1160): 206; Богдановић 1968: 138-140; Ђоровић 1965: 348).

Примере утицаја симболичког представљања налазимо и у српској средњовековној хагиографској књижевности, на коју је велики утицај имала збирка фантастичних казивања о животињама – „Физиолог“. Као спис који припада апокрифној хришћанској литератури, овај спис својим алегоријским и симболичним приступом, представљао је јединствену појаву у ранохришћанској књижевности, према којем Црква показује толерантан став већ крајем II века, са циљем да се укаже на оправданост и супериорност хришћанске вере над незнабожачим религијама. Претпоставља се да се у словенској традицији појављује још крајем XII века (Радојичић 1965: 29; Јањић 2007: 123; Идризовић 2010: 67-68, 71). Сматра се да је овај спис

био део и Савине лектире, што се посредно може закључити на основу *ѝриче о вуку*: „јер никада у твоје дане вук не уграби овцу од Бога преданог ти стада пастве“ (Свети Сава 1998: 157; Физиолог 1973: 15). Бројни класични мотиви фауне (пчела, орао, голуб, лав, срна) налазе се у житијима јужно-балканских анахорета Јована Рилског († 946), Прохора Пчињског (XI ст.), који упућују на низ поучних топоса (пчела-симболизује хришћанску душу, метаморфозу-преображење, духовни развој) од који су неки преузети из Физиолога. Сматра се да је пчела могла да се роди сама од себе из мртве животиње жртвоване божанству. У Старом завету у губици лава, којег је Самсон растргао, створио се је рој пчела и мед (Суд. 14, 8-10) (Иванов 1970: 379-381, 402; Физиолог 1973: 18; Подскалски 2010: 349-352; Chevalier, Gheerbrant 2003: 487). У опширном „Житију Светог Прохора Пчињског“ (XVIII-XIX век), забележена је епизода о срни/јелену као посреднику између Св. Прохора и цара Диогена, у којем је ова симболична представа, у хагиографском и иконолошком смислу, имала вишеструка значења. На симболичкој равни – срне/јелен представља древни мотив још из старохришћанског времена, који се темељи на старозветном контексту (Пс. 41, 1) и повезује са темом победе над смрћу и васкрсења мртвих а тиме и самог Христа. На неки начин, срна симболизује чежњу за Христом. Са друге стране, јелен може симболизовати и самог Христа а симболика рогова преноси се на Христово распеће. У сцени лова на срну/јелена у оквирима „Житија Светог Прохора Пчињског“ помоћу ових мотива наглашава се одређена функција-достојанство, односно, на тај је начин представљена друштвена елита. Описана околност да једну личност, која ће постати царска, до пећине старца доводи срна, постулира симболику изгубљеног Раја, односно – самог Христа (Иванов 1970: 402; Ердељан 2021: 47-49). О великом значају овог мотива у средњовековној српској култури говори симболичка слика јелена као мотива *жудње ѝрема монашком живоју и ѝодвију* (Трифуновић 1965: 170; Физиолог 1973: 11-12; Томин 1997: 45; Ердељан 2021: 49). Тежња ка монашком животу и мотив јелена као симбола извора живота, којим се распалила душа Светог Јована Рилског, заправо, изображавају апстрактији појам чежње човекове душе за Господом. Духовни развој монаха, са друге стране, сликовито се описује на основну поучног топоса – вредних пчела-сакупљачица *меденој саћа*, на основу којег се упућује на тему достизања бестелесног облика живота те бестрасности на путу ка спасењу (Иванов 1979: 371-372). Мотив јелена у Доментијановом казивању о Светом Сави сликовито се односи на детаљ житија о његовом ношењу и дељењу хлебова светогорским пустињацима по скитовима и пештерама. Савину жељу да нахрани светогорске подвижнике Доментијан пореди са „јеленом који жели на изворе вода“, те, за овај мотив Ђ. Трифуновић сматра да је преузет из „Физиолога“, при чему „одлажење на воду“ представља покајање (Доментијан 1938: 41; Трифуновић 1965: 171). На мотив јелена који осликава жудњу за монашким животом ослања се и писац Житија и Службе Светоме Сави, Теодосије Хиландарац.

Описујући Савину распламсалу жељу и тежње ка монашким заветима и напуштање земаљског раја те одлазак на Свету Гору под изговором „лова на јелена“, аутор прибегава вербалним и визуелним сликама отеловљене чежње душе за Господом. У тексту *Житија* уочава се наведена метафоричност када се каже да његови родитељи „не знађаху да неће тражити *јелене*, већ извор живота, Христа, да њиме напоји *ујелењену* душу своју, распаљену огњем од чежње љубави његове“ (Теодосије 1988: 107; Ердељан 2021: 49). Мотив јелена и извора провлачи се и кроз текст Службе Светом Сави те Теодосије преноси текст псалма: „...Христу, оче, ујелинивши душу своју и Христом љубављу паљен, ка источнику бесмрћа њему притекао јеси“ (Томин 1997: 42-43; Ердељан 2021: 50). Истоветни мотив из псалама (Пс. 42, 1) уочава се и у „Житију Светог Прохора Пчињског“, који жуди за пустињом као „јелен за извором“ (Иванов 1970: 402; Ердељан 2021: 49-50).

Да су у оквирима Теодосијевог „Житија Светог Саве“ карактеристични књижевни симболи преузети из „Физиолога“, потврђују одређене симболичке слике поређења: „као аспида према обајнику зачепи уши своје да не чује“. Готово идентична представа змије уочава се у „Житију Преподобног Петра Коришког“: „Па и Бог непријатељство између тебе (змије) и нас положио“ (Теодосије 1988: 182, 274). Већ је указано на инспиративну улогу „Физиолога“ на пластично обликоване приказе са српских средњовековних споменика; скулптуре лавова на порталима манастира Студенице, Бањске и Дечана, према облику и значењу, одговарају описима из књижевних узора (Бошковић, Петковић 1941: 71, 182). Да су Доментијан и Теодосије познавали ово дело показују одређене симболичне представе животиња, врло реалистично приказане у Теодосијевог „Житију Преподобног Петра Коришког“. Импресивна представа змије и Петров амбивалентни однос према њој, превазилазе границе библијског приповедања те аутор доспева до античке митологије, у којој овај симбол нема једино негативну конотацију. Петар се устручава да убије змију, а змијина пећина почиње да бива поштована као црква, при чему је очигледан уплив народне српске традиције кроз веровање да није добро убити змију, мада је аутор житија вероватно био надахнут и неким другим извором, у првом реду биће – „Физиологом“, у којем представа змије има метаморфични карактер и симболизује четрдесетодневни пост као средство монахујућег праксиса на путу ка вечном животу (Идризовић 2010: 70; Теодосије 1988: 274). На појаву змије надовезује се рика и крештање дивљих животиња (врана, вепрова, медведа и лављег обличја) које симболизују демоне-бесове. Овај термин уочава се и у житијама јужнословенских анахорета, у описима духовне борбе са бесовима, која се манифестује на различите начине: кроз буку, звучне ефекте, физичке нападе, психичко мучење и вербалне нападе (Иванов 1970: 372-373, 403; Теодосије 1988: 272-281). Симбол *орла* у српској средњовековној хагиографији заузима значајно место. У стварању одређених параболоа на основу појава из света фауне,

„Физиолог“ је имао значајну улогу. То се односи и на симболично тумачење орла (Физиолог 1973: 7). У „Житију Преподобног Прохора Пчињског“ помоћу орла наговештава се место упокојења светитеља, док су код описа смрти Светог Јована Рилског, измешани класични мотиви (пчела, орао, голуб) (Иванов 1970: 403; Трифуновић 1965: 167; Подскалски 2010: 349). Представа орла код многих народа симболички означава краљевство, док у српској средњовековној књижевности упућује и на одређено одличје (квалитет) краља или јунака. Стефан Првовенчани је први међу хагиографима почео да користи симболику орла и то у „Житију Симеона Немање“. Описујући Немањино надгледање радова на подизању Студенице аутор га упоређује са „небопарним орлом, који је држан на земљи везан узама железним, па се истргао и у висину узлетео да дође до бесмртнога и светога источника“. У опису Симеоновог „излажења из себе“ и његовог духовног усавршавања Стефан посеже за изражајним симболима из мистичке књижевности: „Господ спреми лествицу исходу Пречистог“ (Стефан Првовенчани 1988: 85) Симбол *небойарних орлова* код Доментијана „резервисан“ је за велике духовнике, попут Симеона и Саве и означава њихово духовно надлетање и узлетање. Како би истакао велике духовне способности Светога Саве, описујући га пред његов полазак за Јерусалим, Доментијан каже да „овај преосвећени богоносац, као *високојарни орао* прелажаше по ваздуху добивши лака крила“. У оквирима описа Савиног духовног подвизавања пред други одлазак у Јерусалим и остављања свега овоземаљског, Доментијан додаје: „Пре и опет као високопарни орао летећи по висини, растргну светске жалости...“ (Доментијан 1938: 151, 177; Трифуновић 1965: 167-168).

Представа лава у српској средњовековној књижевности симболизује страшног непријатеља а састављач „Физиолога“ поставио га је изнад свих животиња (Физиолог 1973: 5). Употребљава се као симбол физичког непријатеља без поседовања одређене мудрости. Код наших писаца употреба симбола лава није значајније присутна. У Теодосијевом делу налази се на два места и означава страшног непријатеља у сценама када бугарски кнез Стрез креће на Стефана „као лав ричући“, као и приликом намере угарског краља да нападне српску земљу, узносећи се пред Светим Савом као „гневан рис, слично несавитљивом кипарису“ (Теодосије 1988: 180, 214).

Бројни су примери и симболичког значења приказаних животиња, но, карактеристичан пример представља тетраморф као видљиви израз неких духовних својстава тј. врлина: „Човек, лав, во и орао – четири су симболичне животиње, које су у визијама видели пророк Језекиљ и свети Јован како стоје пред престолом Свевишњег. (Јез. 1,5 –; Откр. 4, 6.) Према свештеним писцима ове четири животиње означавају четири основне врлине: мудрост, храброст, правду и чистоту. Што човек означава мудрост а лав храброст, јасно је. Во означава правду зато што је био жртвена животиња, која се приносила за грех због правде. Орао у лету означава



Слика 9

чистоту зато што се диже у велике висине, а у висинама је чистота. Још ове четири симболичне животиње означавају разнолике духовне Силе око престола Божијега, које дан и ноћ певају: Свјат, Свјат, Свјат Господ Саваот!“ (Николај 1977: 340). Два тетраморфа са мноштвом анђела окружују приказ крста са атрибутима Христовог страдања на приказу Другог Христовог доласка у Дечанима. (слика 9) Сâма четворо-једна форма тетраморфа, према митској традицији и дубини значења, била је погодна за изражавање јеванђелске универзалности: „Gde god se sever i jug, istok i zapad razlikuju kao „strane sveta“, ta specifična razlika obično postaje model i uzor za sva ostala raščlanjavanja sadržaja sveta i zbivanja u svetu. Sada četiri postaje pravi „sveti broj“, jer se u njemu izražava upravo ta povezanost svakog posebnog bivstva sa osnovnim oblikom vasionе.“ (Kasirer 1985: 146). За такво изражавње осећања јединства четири или више елемената (4, 7, 12) хришћанство „дугује“ обновљеном питагорејству у оквитима неоплатонизма ранохришћанског раздобља.

Из обиља појединачних сцена са приказима празника, чуда и парабола Христових у Дечанима уочава се карактеристичан приступ видљивој стварности кроз њена симболичка својства. Када су слике замањског рељефа у питању, њихова улога на слици јесте указивање на стаменост Христове науке као и тврду веру у њега (Николај 1977: 335): „Када је Петар апостол исповедио своју веру у Господа говорећи: Ти си Христос, Син Бога Живога, Господ му је одговорио: *ѿи си Петѿар* (а Петар значи камен) *и на овом камену сазидаћу цркву своју* тј на оваквој вери, коју си ти сад изрекао. А тај исти Каменко (Петар) у својој посланици назива верне

живим камењем говорећи: *а кад дођеће к њему (Исусу) као камену живу... и ви као камење живо зидајте се у кућу духовну.*“ (Николај 1977: 335). Мношво приказаних стена, дакле, означава, „множину верних од постања до скончања времена“ као и тврди темељ те вере. Из тог разлога натурализам није представљао ликовни циљ средњовековних сликара, већ је све, па и сегменти пејзажа, подвргавано симболичкој функцији са циљем указивања на дубљи смисао приказаних догађаја или наративних садржаја библијског порекла. Симболички представљена брда далеко су од сваког натурализма и њихова чврстина (градивност материјала) заправо, афирмише их као симболе нпр. Цркве³⁰ (Gerke 1973.: 211). Према светом Николају и други минерали појављују се у оквирима хришћанске мисаоне сфере: „злато као симбол истине“ као и драго камење као темељ „Небескога града“ (Николај 1977, 336) док је *со* двоструки симбол „хришћанина у свету и благодати у хришћанству“ (Николај 1977: 337). Истоветна је ствар са биљкама, најпре дрвећем, па се маслина појављује као симбол „благодатног избора“ (Николај 1977: 337), пшеница – науке Христове, чокот и лозе као симболички израз односа Христа и верних – Цркве Његове (Николај 1977, 338).

ПИТАЊЕ ПЕРСНИФИКАЦИЈЕ И АЛЕГОРИЈЕ У СРЕДЊОВЕКОВНОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ И КЊИЖЕВНОСТИ

Поред симболичких приказа, апстрактне појмове у уметности и књижевности у знатној мери предочавају и персонификације. Иконолошко усмерење ка овом феномену значајно је и има дугу традицију. Као и у књижевности персонификације у ликовној уметности засноване су на антропоморфизацији апстрактних појмова (Straten 2003: 28). Најобимнији каталог персонификација у ликовној уметности (1250) сачинио је у XVI столећу дворуправитељ кардинала Антонија Марије Салватија и иконопица Чезаре Рипа³¹ из Перуђе. Његов приручник, написан као помагало за уметнике назван је „Иконологија“ (Стратен 2003: 31-32). Интересантно је да Рипа саветује уметнике именовање (титловање) персонификација што је представљало и средњовековну праксу. Што се средњовековног уметничког наслеђа са Косова и Метохије тиче од бројних персонификација на фрескама многе су титловане али неке нису. Тако на приказу Силаска Светог Духа на апостоле у Дечанима у дну сцене уочавамо старијег седог

30 „То што се, дакле, Petar nalazi pod mandorlom Hrista, ima svoj ekleziološki smisao. Na ovom brdu je uzviknuo Otac: >>Ovo je moj ljubljени sin, slušajte ga<<. Brdo Tavor je, dakle, slika Crkve. Na drugoj strani, čedni Starog zaveta (Ilija) naginje se čednom Novog zaveta (Jovan): >>Brdo je postalo obrazac Crkve, a Isus je na njemu sjediniо oba Zaveta i dao ih crkvi. Stari zavet je dobio njegove tajne; Novi je otkrivao krasote njegovih dela<<.”

31 Cesare Ripa (1555-1622).



Слика 10

мушкарца у владарској одећи, са круном на глави и развијеним платном у рукама. (слика 10) Премда није именован тј. сигниран очигледно је да се ради о приказу света тј. васељене а у односу на пол и начин на који је приказан, његов тачан назив био би *Κόσμος*. У циклусу Стварања света, са друге стране, женска фигура са бујним биљним растињем на глави (рог изобиља), попут античке Флоре, представља персонификацију вегетације. И премда Христос багосиљајући отеловљује чин стварања биљног света, оличен и у бројним примерцима грмља и дрвећа распоређених у пејзажу, окренут је управо ка овој персонификацији, која, како се чини, појмовно обухвата укупну тему приказа. Неке персонификације приказане су у оквиру циклуса Страшног суда: тако у композицији „праведна мерила“ (Тодић, Чанак-Медић 2005: 455) приказана је нага женска фигура изнад које се налазе велике теразије. (слика 11) Један пали анђео повлачи десни тас према доле а у томе му помаже други, који на леђима приноси савијене ротулусе, очигледно са описима грехова, који се приписују младој женској прилици. Са друге стране, *Анђео Господњи* (како се може закључити на основу натписа изнад његовог ореола), претеже други тас, очигледно помоћу количине њених врлина и добрих дела. За нашу тему кључно је именовање тј. титловање наге женске фигуре грчком речју *ΨΥΧΗ*, што означава „душу“. Ова именица женског је рода, те, стога, у складу је са Рипиним упутством. Њена нагост, са друге стране још једном упућује на појам Пановског *nuda virtus*³²

32 „*Nuda virtus* је права врлина која је била ценјена у добра, стара времена, онда када се богатство и друштвени углед нису сматрали важним, а већ *Horacije* говори о *nuda Veritas*, мада су грчки pisci, што је веома карактеристично, радије замишљали Истину као одећу у једноставно рухо.“



Слика 11



Слика 12

или *nuda veritas* (Panofski 1975: 125-126) у конотацији симболичког указивања на истинитост у етичком смислу али и на онтолошком нивоу. Нагост је у средњовековној култури схватана на различите начине те систематично излагање Е. Панофског на ову тему за наше је разматрање од пресудног значаја: „Srednjovekovna moralna teologija razlikovla je četiri simbolična značenja nagote: *nuditas naturalis*, prirodno stanje čoveka, koje doprinosi smernosti; *nuditas temporalis*, neposedovanje ovozemaljskih dobara, koje može biti dragovoljno (kao kod apostola i monaha) ili izazvano siromaštvom; *nuditas virtualis*, simbol nevinosti (uglavnom nevinosti stečene priznanjem) i *nuditas criminalis*, znak požude, taštine i odsustva svih vrlina“ (Panofski 1975: 126). Последњи наведени карактер наготе уочава се како на сцени „Клеветник и грешница“ (слика 12) из Дечана (Тодић, Чанак-Медић 2005, 455) тако и приказима детаља „Страшног суда“: „Грешници, прекупац, преорник који је заорао туђу њиву и млинар који је закидао на ујму“ из Богородице Љевишке. (слика 13) Њихова тела, са друге стране, приказана су са мањим степеном натурализације и анатомског умећа од женских у истој композицији³³ (Панић, Бабић 1988: 87).

³³ „Сурова кажњавања нагих жена препуштених зверима или аналне муке блудних калуђера, или пак чудна тела чувовишних животиња на којима језде персонификације мора и ада, сви ти сликовити мотиви мешовитих средњовековних слика о Страшном суду сакупљени су у Призрену у једну необично живу композицију. Да би нацртао поједине детаље



Слика 13



Слика 14

Истоветна је ствар са неофитима из композиције „Крштења Христовог“ у Љевишкој, који скидају своје хаљине и наги скачу у Јордан. (слика 14) Када је реч о сложенијим приказима помоћу персонификација, попут наведеног „Мерења душе“ према иконолошким начелима, може се констатовати да је реч о алегорији. „Alegorija se u likovnoj umjetnosti može definirati na otprilike sljedeći način: она је приказ неке personifikacije povezan s jednom или више других personifikacija i/или s jednom или више других osoba или likova; svi zajedno mogu biti uključeni u neku radnju.“ (Straten 2003 39). На истоветно конципираном ранијем приказу „Мерења душе“ из спољне приправе Богородице Љевишке (слика 15),



Слика 15

међутим, душа је приказана као крилато наго мушко дете што представља алузију на Емануила, како се, упркос значајном оштећењу у регији титле, може закључити. Једна од најпознатијих јесте алегорија Премудрости из Грачанице (слика 16), коју смо раније протумачили (Јанићијевић 2020: 292)



Слика 16

мајстор је вероватно користио неке веома старе узоре. Сензуална нага тела грешница, које уједају лав или змија, зналачки су нацртана и далеко успешније моделована зеленим и окерним тоновима од нагих тела млинара, преорника и прекупника (XLVI-XLVII), па се могу приписати утицају неког модела на којем је очувано хеленистичко познавање људских облика.“



Слика 17

и то не у контексту евхаристијске „трпезе Премудрости“, према дотадашњем, увреженом мишљењу (Радојчић 1982: 226-227) већ на основу „Премудрости, која себи изгради дом“ тј. храм са свим његовим атрибуцима и мобилијаром. Несвакидашњу алегорију о пролазности овоземаљског живота и вечности, на основу поменутог списа „Варлаам и Јосаф“, која се налази у кули цркве Богородице Љевишке (слика 17) постулирају брјни симболи: „Призор је слика овоземаљских страсти: инорог је персонификација смрти (образ смрти), провалија је свет, а дрво је живот – дрво које стално подгризају два миша, персонификације дана и ноћи – времена; четири аспиде представљају четири стихије од којих је састављено тело човечије. Ждрело представља врата ада, а капљице меда

символ су овоземаљске страсти“ (Радојчић 1955: 80). У оквирима ове алегорије уочавају се многи симболи, који се односе на шири спектар природних појава и појмова, описаних у претходном делу излагања.

СИМБОЛИЧКИ ПРИКАЗИ

Сам Христос са мачем у руци приказан је на једној фресци из Дечана. (слика 18) На основу натписа „овај мач је усекаатељ грехова“ може се закључити да је у питању један симболични приказ, инспирисан јеванђелским текстуалним предлошком (Мт. 10, 34-42). Овај мач је, како се може закључити на основу текста Матејевог јеванђеља, симбол раздвајања Христовог удела међу људима од онога, на основу којег ће се других одрећи. Према Св. Николају „мач и семе“ представљају симболе речи Божије³⁴ (Николај 2014: 344). Сцена „раздвајања жита од кукоља“ на основу јеванђелског текста проповеди Св. Јована Крститеља, насликана је такође у Дечанима. (слика 19) Јован је приказан како окупљенима саопштава ову параболу док је са његове десне стране приказан Христос наред гумна. Он држи лопату у десној руци и на гумну се јасно уочава да су већ раздвојени жито и плева. И Христос и Јован у левој руци држе савијени свитак што упућује на чињеницу да је реч о одређеном

34 „Мач је символ речи Божје, као и семе. Само што семе означава објављене речи Божје а мач силу речи Божјих. Из уста његовијех (Јагњетових) излажаше мач оштар с обје стране, казује видовити Јован (Откр. 1, 16) Павле наређује: узмише мач духовни, који је ријеч Божја (Еф. 6, 17).



Слика 18



Слика 19

наративном садржају са идејом да се изречено испунило тј. збило. Док су изнад Јована и окупљеног аудиторијума приказана брда са врло оштрим врховима, брдо изнад Христове фигуре сасвим је овално, јајасто и заправо подсећа на мандорле које „припадају“ Христовој фигури. Тиме се хтело јасно разграничити да је у питању једна визија са есхатолошким карактером насупрот наративу са Јованом и народом. На значење овог симболичког приказа указао је опет Св. Владика Николај: „Гумно, лопата, житница. Гумно означава свет. Лопата означава Суд Божји. А житница означава царство Божје. Праведници се сабирају у царство небеско као жито у житницу, а грешници одбацују у муке као плева у огањ.“ (Николај 2014: 342). Да овде није реч о алегорији, премда се дубљи смисао на сличан начин открива у наведеним сценама, већ о симболичком приказима, указује најпре одсуство крилатих персонификација, које, идентитет „позајмљују“ од значења појма који симболизују. Дубље значење, како Стратен наглашава, представља критеријум за опредељивање карактера симболичних приказа³⁵ (Straten 2003: 55).

35 „Многи повјесничари умјетности употребљавају појам симболички приказ за свако умјетничко дјело за које претпостављају или занју да има неко дубље значење. Ту се често убрајају алегорije и наративни прикази, то јест scene које су инспирirane литерарним врелима и које препричавaju неку одређену причу или приповијест. У постојећем поретку појмова најважнију улогу код алегорija имају персонификације, а не симболи. У наративним приказима сама прича или приповијест може имати дубље значење.“



Слика 20



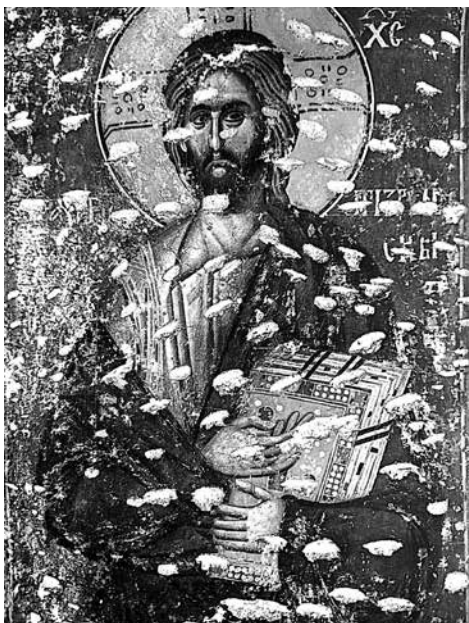
Слика 21

Фреска „Вечера у Емаусу“ из цркве Богородиве Љевишке такође спада у симболичке приказе. (слика 20) Христос је овде приказан као архијереј што је уочљиво на основу његовог тамноцрвеног хитона са златним обрубима и клавусима, који у многоме подсећа на владичански сакос. Али, пре тога, значајнијим се чини детаљ са гуменцем (тонзуром) на његовом темену што је била ознака припадности клиру, које је важило у то доба (Радојчић 1975: 19-31). Свети Сава такође је у Љевишкој приказан са гуменцем. (слика 21)

У симболичке приказе свакако се може убројити композиција са Богородицом Елеусом и Христом Крмитељем Призренским из Богородице Љевишке, која припада старијем слоју зидног сликарства из XIII столећа. (слика 22) Богородица је традиционално представљена у црвеном мафориону са златним украсима и девичанским звездама, међутим, новина је да у руци држи плетену корпу. Христос-дете у њеном наручју из ове корпе нешто (?) вади а коме то даје није могуће установити услед оштећења због којег није очуван део на којем се налази његова десна шака. Атрибут „Крмитељ“ репрезентује словенску реч са значењем „чувар“ тј. „онај који се стара о нечему“ а у питању је становништво Призрена. Тако се атрибут „Хранитељ Призренски“ на приказу Христа из XIV столећа (слика 23) сродан по значењу, појављује као потврда првобитног са приказа Богородице са Христом. „Крмитељ“ или „Хранитељ“ можда је најпрецизније превести данашњим изразом „старатељ“, што потенцијално укључује и снабдевање храном. Када се има у виду црквена обавеза „давања на порту“, коју је ктитор, српски краљ Милутин установио за цркву Богородице



Слика 22



Слика 23

Љевишке³⁶ (Панић, Бабић 1988: 24) харитативни карактер призренске катедрале и наведених њених фресака постаје очигледнији. Да је реч о једном етички постулираном архетипу указује текст деспота Стефана, који се односи на харитативну христоликост његовог оца кнеза Лазара: „...хранитељ гладних и миловање ништих, скрбних миловање и утешитељ, који воли све што хоће Христос...“ (Стефан Лазаревић 2005: 262-263).

Симболичке слике у средњовековној књижевности, заправо, потврђују такав карактер не само ликовне уметности већ и укупне мисаоне културе овог раздобља. Када описује страдање и смрт кнеза Лазара непознати Раваничан у томе постиже висок домет сликовитости и метафоричности: „Како потамне лепота? Како се покраде ризница? Како изненада откинут би цвет? Заиста, усахну биљка и цвет отпаде, ослаби источник, пресахну река, затим у крв претвори се вода...“ (Непознати Раваничанин 2005: 249).

36 „Хиландарски, односно студенички типик, који је у ствари прилагођени превод типика цариградског Евергетидског манастира, био је, као што је познато, једини црквени устав у Србији од краја XII до првих деценија XIV века. Ктитори су га, према потреби, у својим оснивачким актима само допуњавали или незнатно мењали. У овом типиксу цела 38. глава посвећена је упутствима за вршење добротина, међу којима се на првом месту помиње „давање на врата“ и нешто даље прецизира: „гладне треба хранити... већ узаконеним хлебом и вином и неким сочивом“ итд. Састављајући биографију краља Милутина, архиепископ Данило као да је имао на уму ове редове када на једном месту каже: „Код светога Продрома – у Цариграду, где је Милутин саградио цркву и уз њу болницу – као што је овај благочестиви за живота свога установио, и до данас се сваки дан износи на порту обилно вина и хлеба и друге различне хране, ради довољног давања ништима и странама, и свакоме који треба.“

Сликовитост и симболизам средњовековне културе из предочене перспективе иконолошког фокуса показују се као једно од значајнијих обележја богословско-уметничке синтезе.

ДЕТАЉИ ПРОТОАМБЛЕМАТСКИХ ПРИКАЗА

Иконолошко интересовање за амблеме сопствени предмет истраживања углавном није препознавало у окирима византијске и средњовековне уметности, будући да је тек у XVI столећу и то на ренесансом Западу, дефинисана троделна структура амблема: „...slika, *pictura*, postala je najvaćnijim elementiom amblema, a zadatak teksta bio je otkrivanje i objašnjenje dubljeg znaćenja slike (i mota)“ (Straten 2003: 58). Ипак, Стратен уочава и старије „свето порекло“ и на основу тога смисаоно утемељење³⁷ (Kasirer 1985: 111) амблематског феномена и препознаје га у египатским хијероглифима. Када се обрати пажња на приказ „попрсја арханђела“ из цркве Богородице Левичке, уочава се најпре да је реч архангелу Михаилу и то управо на основу копља и кружне форме са крстом у његовој левој руци. (слика 24) У ширем смислу сви архангели се могу приказивати на описани начин, међутим, појединачно приказан архангел Михаил упућује на опште уверење да је „Божји војвода“ и то на основу текста „Откривења Јовановог“ као и премисаоно у псалмима³⁸ (Медић 2005: 177). Кружна форма у рукама архангела, заправо, представља сферно кристално огледало у којем се као огледају људске душе. Стога је на њему уцртан крст као ознака Христа – Праведног судије, како је то експлицитније сигнирано на сферном огледалу у рукама архангела Михаила (X/A/K) на икони из XIV столећа, која се данас налази у Византијском музеју у Атини. Тако се архангел Михаило појављује као херменеутичар не само у односу на остале небеске силе већ и јеврејски народ: „Зашто богословље, показујући да је Израел себе подвргао служењу истинитом Богу каже: и би част Господња (*Друјокњ*. 9); показујући пак, да је и Израел такође, као и ранији народи, испоручен једном од светих анђела ради сазнавања преко њега једног начела свега, те каже да је над народом Јудеје постављен Михаило (Дан. Гл.): и тиме нас јасно поучава да је Промисао над свима једна, која недостижно управља свим силама. Невидљивим и видљивим; сви пак Анђели, сваки постављен над својим народом према Њему, као према свом начелу, колико могу узводе оне, који им се брзо повинују“ (Дионисије Ареопагит 2019: 23). Крст на сфери у рукама

37 „Tek zahvaljujući tome što je jedan određeni sadržaj pomeren u vremensku daljinu, premešten u dubinu prošlosti, on se pojavljuje na samo u vidu nećeg što je *postavljeno* kao sveto, kao mitski i religiozno znaćajno, nego i u vidu onoga što je kao takvo *opravdano*.“

38 „На небу Христос као цар седи на престолу и држи јеванђеље на којем пише: *Вигјех сѣйану игје љаге с неба као муња* (Лк 10, 18). Око њега са страхом стоје анђеоски редови, а Михаило стоји по средини и, показујући другим анђелима Христа, држи свитак са речима: *Сѣяниѣ, добри, сѣяниѣ са сѣрахом, љрићииѣ да се љоклонимо цару нашему и Боју* (Пс 95, 6).

архангела Михаила, у том контексту, сродан је ознакама попут почетног слова Христовог имена или самом Христограму који се у кругу-клипеусу приказивао још у ранохришћанским гробницама³⁹ (Мирковић 1973: 8). Групи протоамблематичких приказа припадају и криптограми, приказани око самосталног крста или који придржавају Св. Константин и Јелена.

Тиме је тема симболичког аспекта средњовековне књижевности и ликовне уметности, рекло би се, тек начета. За разумевање овог „неслућеног богатства“, са друге стране неопходан је кључ, чији се прототип уочава у процесима примарне рецепције средњовековних уметничких дела. Раздобље XIV столећа,



Слика 24

услед „ренесансног приступа“ класичним античким митолошким архетиповима и парадигмама, представља пресудни супстрат за истраживање наведеног проблема. Тиме је на основу одређеног фокуса, још једном указано на неисцпну тему полисемичности српског средњовековног наслеђа са Косова и Метохије.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

1. Персонификација „Истине“, односно Новог завета, улаз у саму припрату. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XXXIX.
2. Персонификација Сунца-Новог завета са сцене Распећа Христовог. Дечани, фреска. Фотографија у јавној употреби.
3. Персонификација Месеца-Старог завета са сцене Распећа Христовог. Дечани, фреска. Фотографија у јавној употреби.
4. Силазак у ад. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 374.
5. Успење Богородице, детаљ: Христос са Богородичином душом и анђелима. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 491.

³⁹ „Монограм Христов на западном зиду гробнице поред венца окружен је још и нимбом, као што на сликама окружује главу Христову, јер монограм, како рекосмо, замењује слику самог Христа.“

6. Подизање Богородице на небо и предавање појаса апостолу Томи. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 378.
7. Крштење Христово. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 372.
8. Персонификација земље из сцене Страшног суда. Дечани, фреска. Преузето из: В. Todić, „Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani“, *Дечани и византијска уметност средином XIV века*. Београд: 1989, [271].
9. Страшни суд, детаљ: Приуговорљени престо и појава крста. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 450.
10. Силазак Св. Духа на апостоле. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 395.
11. Страшни суд, детаљ: Праведна мерила. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 455.
12. Страшни суд, детаљ: Клеветник и грешница. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 4.
13. Страшни суд, детаљ: Грешници, прекупац, преорник који је заорао туђу њиву и млинар који је закидао на ујму, спољна припрата. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XLVI.
14. Циклус проповеди Св. Јована Претече и Крштење Христово, детаљ: група неофита, спољна припрата. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XLIII.
15. Страшни суд, детаљ: Мерење душе, спољна припрата. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XLIV.
16. Премудрост сазда себи храм, Грачаница, фреска. Фотографија у јавној употреби.
17. Скица фреске илустрације приче о инорогу. Црква Богородице Љевишке у Призрену (цртеж сликара Б. Живковића). Преузето из: С. Радојчић, „Једна сцена из романа о Варлааму и Јоаафу у цркви Богородице Љевишке“, *Сџаринар н.с., књија III-V/1952-953*. Београд: Српска академија наука, 79.
18. Христос Пантократор са мачем. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак. Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 422.
19. Проповед Јована Претече о Христу на гумну. Дечани, фреска. Преузето из: Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасџир Дечани*, Београд 2005, 361.
20. Вечера у Емаусу, Христос као јереј, наос. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XXII.
21. Сава I српски архиепископ, припрата. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји IV.
22. Богородица Елеуса са Христом „Крмитељем“, XIII в. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београ 1988, табла у боји LI.
23. Христос „Хранитељ призренски“, четврти стубац јужног зида у наосу. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји XXVI.
24. Попрсје архангела, олтар. Богородица Љевишка, фреска. Преузето из: Д. Панић, Г. Бабић, *Бојородица Љевишка*, Београд 1988, табла у боји VIII.

ИЗВОРИ

- Данило Други (1988). *Животи краљева и архиепископа српских. Службе*. Просвета. Српска књижевна задруга. Београд.
- Дионисије Ареопажит (2019). „О небеској јерархији“. *Дела* (друго издање). Међународни центар за православне студије/Центар за црквене студије. Ниш.
- Лествичник. Свети Јован Лествичник (1963). *Лествица*, Издање Светог архијерејског синода Српске православне цркве, Београд.
- Максим Исповједник (2006). „Мистагогија“. *АРХИКАН ТЕЛОС; Ајекџи философске и теолошке мисли Максима Исповједника*. Луча. Никшић 152-188.
- Непознати Раваничанин (2005). „Слово о светом кнезу Лазару“. *Анџолоџија старе српске поезије*. Политика. Београд, 249-250.
- Патријатх Данило (Бањски) (2005). „Слово о светом кнезу Лазару“. *Анџолоџија старе српске поезије*. Политика. Београд.
- Свети Григорије Палама (2005). *Господе просвети џаму моју (Сабране беседе)*. Београд: Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.
- Свети Никита Ремезијански (2007). *Сабрана дела; књига 1*. Београд: Друштво пријатеља манастира Дивљана, Бела Паланка.
- Свети Сава (1998): *Сабрана дела. Житије Светој Симеона*. Српска књижевна задруга. Београд.
- Смедеревски беседник (2005). „Надгробна реч деспоту Ђурђу Бранковићу“. *Анџолоџија старе српске поезије*. Београд: Политика, 255.
- Стефан Првовенчани (1988). „Живот Светог Симеона“. *Сабрана дела*. Просвета. Српска књижевна задруга. Београд 63-101.
- Стефан Лазаревић (2005). Натпис на Косовском стубу. *Анџолоџија старе српске поезије*. Београд: Политика, 262-264.
- Теодосије (1988). *Житија*. Просвета. Српска књижевна задруга. Београд.
- Физиолој (1973). *Физиолој слово о ходећим и леићећим створењима*. (приредио са српскословенског Ђ. Трифуновић). Књижевни часопис Браничево. Пожаревац.

ЛИТЕРАТУРА

- Архиепископ Василије 1988: Архиепископ Василије (Кривошеин). *Прејодобни Симеон Нови Бојослов (949-1022)*. Београд: Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ.
- Бајервалтерс 2009: Вернер Бајервалтерс. *Платонизам у хришћанству*. Нови Сад: Академска књига.
- Бек 1967: Ханс Георг Бек. *Пушеви византијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Belting 2014: Hans Belting. *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Białostocki 1986: Jan Białostocki. *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Богдановић 1968: Димитрије Богдановић. *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*. Византолошки институт. Београд.
- Богдановић 1991: Димитрије Богдановић. *Историја старе српске књижевности 1*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Бојовић 2015: Драгиша Бојовић. „Истраживања српске рецепције светоотачке књижевности“. *Црквене студије* 12, Центар за црквене студије, Ниш. Универзитет у Нишу. Центар за Византијско-словенске студије, Ниш. Мњународни центар за православне студије, Ниш, 25-34.
- Бошковић, Петковић 1941: Ђурђе Бошковић, Владимир Петковић. *Манасџир Дечани*. Српска Краљевска Академија. Београд.
- Burkhart 1992: Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture II*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Gerke 1973: Fridrih Gerke. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Novi Sad: Bratstvo/jedinstvo.
- Јањић, Јанићијевић 2021: Драгана Јањић, Горан Јанићијевић. *Св. Никодим Тисмански (Рефлексије монашкој бојословља у другој њоловини XIV века)*, Институт за српску културу Приштина-Лепосавић. Лепосавић.
- Ђорђевић 1980: Ivan M. Ђорђевић. „Imagines clipeatae dans la peinture monumentale serbe du XIII siecle“, *Зборник за ликовне уметности* 16. Нови Сад: Матица српска, одељење за ликовне уметности, 13-25.
- Ђорђевић 1973: Иван Ђорђевић. „Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Левичку“, *Зборник за ликовне уметности* 9. Нови Сад: Матица српска, Одељење за ликовне уметности, 13-37.
- Ђурић 1989: Srdan Ђурић. „The Representations of Sun and Moon a Dečani“, *Дечани и византијска уметност средином XIV века (Међународни научни скуј њологом 650 њодина манасџира Дечана, сејџембар 1985)*. Београд: Српска академија наука и уметности, научни скупови књига XLIX, одељење историјских наука, књига 13, 339-347.
- Eberlein 2007: Johann Konrad Eberlein. „Saržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda“, *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura, 159-181.
- Ердељен 2021: Јелена Ердељен. „Мотив јелена у житију и иконогрфији Светог Прохора Пчињског“. *Прејодобни Прохор Пчињски – 950 њодина у срјском народу*, Тематски зборник, Врање. Свеправославно друштво „Преподобни Јустин Ђелијски“, Катедра и Семинар за Византологију Универзитета у Београду-Филозофски факултет, Центар за византијско-словенске студије, Универзитета у Нишу, Педагошки факултет у Врању, Универзитета у Нишу. Врање, 45-53.
- Иванов 1970: Ђордан Иванов. *Бљгарски старини из Македонија*, Софија. Бљгарска Академија на науките. Издаелство Наука и изкуство.
- Идризовић 2010: Ненад Идризовић. „Сличности и разлике између *Физиолоја* и *Шестјоднева* Светог Василија Великог“. *Саборност* 4. Епархија Браничевска. АртПринт-Нови Сад. Пожаревац, 67-82.
- Јанићијевић 2021: Горан М. Јанићијевић. „Импликације истине и њена иманентност у уметничким творевинама као фокус иконолошких и херменеутичарских тумачења“ *Ниш и Византија XIX*. Ниш: Град Ниш, Универзитет у Нишу, Православна Епархија нишка, Нишки културни центар, 525-538).
- Јанићијевић 2020: Горан М. Јанићијевић. „Иконолошке претпоставке средњовековних приказа *Премудрости*“ у: *Мејународна конференција Света Софија – „Премудрост која си изгради дом“, Охрид-Струја 11-13 октјомври 2019/ International conference ST. Sophia – „Wisdom has built her house“. Ohrid-Struga 11-13 Oktober 2019*. Скопје: Православен богословски факултет „Свети Климент Охридски“, 289-314.

- Јањић 2007: Драгана Јањић. *Прејодобни Пејтар Коришки*. Институт за српску културу-Приштина, Лепосавић. Издавачко предузеће Панорама, Приштина, Београд. Манастир Светих Козме и Дамјана, Зочиште. Академија за конзервацију Српске православне цркве, Београд. Београд-Лепосавић.
- Jeger 2007: Verner Jeger. *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Зизјулас 2001: Јован Зизјулас. „Символизам и реализам у православном богослужењу (особито у Светој Евхаристији)“. Саборност VII/1-4. Епархија браничевска. АртПринт-Нови Сад. Пожаревац, 13-35.
- Kasirer 1985: Ernst Kasirer. *Filozofija simbolikih oblika II; Mitsko mišljenje*. Novi Sad: „Dnevnik“/ Književna zajednica Novog Sada.
- Kemp 2007: Wolfgang Kemp. „Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije“, *Uvod u povijest umjetnosti*. Zagreb: Fraktura.
- Медић 2005: Милорад Медић. Стари сликарски приручници III; Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Мирковић 1974: Лазар Мирковић. *Иконографске сџудије*. Нови Сад: Матица српска.
- Николај 1977: Епископ Николај. „Символи и сигнали“, *Сабрана дела, књија V*. Диселдорф/Шабац: Манастир Св. Николаја Соко, 332-369.
- Панић, Бабић 1988: Драга Панић, Гордана Бабић. *Бојородица Љевишка* (друго издање). Београд: Српска књижевна задруга Београд/Ниро „Јединство“ Приштина.
- Panofski 1975: Ervin Panofski. *Ikonološke studije; Humanističke teme u renesansnoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Panofsky, Saxl 1933. Erwin Panofsky, Fritz Saxl. „Classical Mythology in Mediaeval Art“. *Metropolitan Museum Studies*. New York: Metropolitan Museum of Art, 228-241.
- Подскалски 2010: Герхард Подскалски. *Средњовековна теолошка књижевност у Бујарској и Србији (865-1459)*. Институт за теолошка истраживања. Православни богословски факултете Универзитета у Београду. Београд.
- Радић 2021: Радивоје Радић. „Још једном о хронологији живота Светог Прохора Пчињског“. *Прејодобни Прохор Пчињски – 950 година у српском народу*, Тематски зборник, Врање. Свеправославно друштво „Преподобни Јустин Ћелијски“, Катедра и Семинар за Византологију Универзитета у Београду-Филозофски факултет, Центар за византијско-словенске студије, Универзитета у Нишу, Педагошки факултет у Врању, Универзитета у Нишу. Врање, 18-25.
- Радојичић 1965: Ђорђе Сп. Радојичић. „Развојни лук старе српске књижевност“. *Сџара српска књижевност*. Нолит. Београд, 15-51.
- Радојичић 1955: Светозар Радојичић. „Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке у призрену“, *Сџаринар н.с. књија III-IV/1952-1953*. Београд: Српска академија наука, 77-83.
- Радојичић 1982: Светозар Радојичић. *Одабрани чланци и сџудије 1933-1978*. Београд/Нови Сад: Издавачки завод Југославија/Матица српска.
- Радојичић 1975: Светозар Радојичић. *Узори и дела сџарих српских уметника*. Београд: Српска књижевна задруга, 19-31.
- Суботић 1965: Гојко Суботић. „Доментијаново дело и српски живопис XIII века“. *Сџара српска књижевност*. Нолит. Београд, 354-358.
- Straten 2003: Roelof van Straten. *Uvod u ikonografiju; Teoretske i praktične upute*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.

- Тодић, Чанак-Медић 2005: Бранислав Тодић, Милка Чанак-Медић. *Манасџиур Дечани*. Београд: Музеј у Приштини.
- Томин 1997: Светлана Томин. „Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца“. Научни састанак слависта у Вукове дане 26/1. Београд, 41-50.
- Трифуновић 1965: Ђорђе Трифуновић. „Приповедање и симболи средњовековне наше уметничке прозе“. *Сџара срџска књижевностџ*. Нолит. Београд, 142-180.
- Трифуновић 1965: Ђорђе Трифуновић. „Доментијан песник светлости“. *Сџара срџска књижевностџ*. Нолит. Београд, 331-353.
- Chevalier, Gheerbrant 2003: Jean Chevalier, Alen Gheerbrant. *Rjeĉnik simbola. Mitovi, sni, obiĉaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Romanov, Ванја Лука.
- Ђоровић 1965: Владимир Ђоровић. „Доментијанови књижевно дело“. *Сџара срџска књижевностџ*. Нолит. Београд, 319-330.
- Halder 2011: Alois Halder. *Umjetnost i kult; O estetici i filozofiji umjetnosti na prijelazu 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: AGM.
- Hegel 1986: Georg Vilhelm Fridrih Hegel. *Estetika II*. Beograd: Beogradski izdavaĉko-grafiĉki zavod.
- Heidegger 2008: Martin Heidegger. *DIAFORA/џиаџора; Spisi o umetnosti*. Cetinje/ Podgorica: Fakultet likovnih umjetnosti Cetinje/Univerzitet Crne Gore.

Dragana J. JANJIĆ

Goran M. JANIĆIJEVIĆ

LAYERS AND FORMS OF SYMBOLIC THINKING IN SERBIAN
MIDDLE AGES ARTISTIC HERITAGE OF THE XIVTH CENTURY
FROM KOSOVO AND METOHIIJA

Summary

The question of the symbolism of medieval culture, based on the depictions in the wall paintings of churches from the area of Kosovo and Metohija, as well as in the old Serbian literature, is discussed in the context of iconological research, based on the work „Philosophy of Symbolic Forms” by Ernst Cassirer. Saksel and Panofsky sought and interpreted symbolic representations primarily in the works of art of the Renaissance. Roelof van Straten emphasizes that symbolic representations are rare in medieval art, citing the example of personifications of the Old and New Testament churches. In our research we started from the assumption that medieval culture in the East, especially in period of the Palaeologus dynasty, represents the same research substrate. One of the research focuses is the question of truth (in) art, which Heidegger precisely defines as the happening of „truth”. Symbolism is connected with this topic, and, according to the interpretation of J. Zizioulas „a symbol is not the truth but participates in it”. In this context, the personification of truth from the Church of the Virgin of Ljeviška in Prizren (XIV century), identified with the sun, i.e. - the New Testament, was analyzed. Part of the consideration of the symbolism of heavenly bodies (stars and planets) is based on depictions in wall paintings in which, when personifying them, ancient deities

(Helius/Sol; Selene/Moon) were used. In Serbian medieval hagiographical literature, authors such as Domentianus, Theodosius and Daniel II compared the saints to the sun and stars. The appearance of light that shields as an iconographic model for the epiphany of Christ indicates the effect of the long-developed hesychastic view of the world, and in our interpretation it refers to the clear demarcation of sunlight from mystical visions of light in Venerable Symeon the New Theologian. In addition to heavenly bodies, symbols of rocks and minerals, animal and plant life were also analyzed. This led to the observation of allegories, that are seen in compositions „Wisdom builds a temple” from Gračanica and „Allegory of the transience of life” based on the poem about Barlaam and Joasaph from the Virgin of Ljeviška, as well as the composition „The Righteous Court” (Dečani, The Virgin of Ljeviška), and all of them are very complex in meaning. In addition, symbolic representations, as well as elements of hieratically postulated parts of certain representations, were considered. The interpretations are supported by the same examples of consideration of the symbols by St. Nikolaj Velimirović, as well as analyzes of symbolism in medieval literature by Dimitrije Bogdanović.

Key words: symbol, personification, sun, moon, cave.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

39(497.115) (082)

94(497.115)(082)

КОСОВО и Метохија кроз чињенице, тумачења и симболе : тематски зборник. Књ. 2, Историја и етнологија / [уредили и приредили Ивана Рајовић Женарју, Весна Зарковић]. - Приштина [тј.] Лепосавић : Институт за српску културу, 2023 (Пирот : Pi-press). - 347 стр. : илустр. ; 25 cm

Тираж 300. - стр. 9-10: Предговор / Ивана Женарју Рајовић, Весна Зарковић - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-89025-92-7

а) Косово и Метохија -- Историја -- Зборници
б) Етнологија -- Косово и Метохија -- Зборници
COBISS.SR-ID 123538441

ISBN 978-86-89025-92-7



9 788689 025927