

ИМПЕРИЈАЛНИ СМИСАО ДЕЧАНСКОГ СЛИКАРСТВА
-УВОДНА РАЗМАТРАЊА-

Када се говори о сликарству Дечана, најчешће се у први план ставља његов енциклопедијски карактер, будући да је у питању највећи фреско-ансамбл српске и византијске уметности, остварен једновремено у коме су се нашли не само ретко или јединствено приказани циклуси, већ и ретке теме, као и изузетна иконографска и програмска решења. Као други, подједнако значајан аспект те целине, неки истраживачи одавно су запазили величање „Богом дароване“ световне власти.¹ У досадашњим истраживањима највише пажње поклоњено је непосредној глорификацији владарске моћи сликањем владара, док је њено посредно истицање још увек непотпуно протумачено.²

¹ С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Београд 1997² (Скопље 1934), 51-55, међу осталим, обрађује и поретрете у Дечанима; В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 70, у закључку констатује само енциклопедијски карактер живописа; М. Кашанин, *Фреске у Дечанима*, у: Уметност и уметници, Београд 1943, 55-71 (текст је написан 1939), прештампано, у: *Задужбине Косова*, Призрен-Београд 1987, 171-175, указује на обе особине. Ни у најзначајнијим послератним синтезама о српском средњовековном сликарству, две основне идеолошке и иконографске стране дечанског сликарства нису подједнако истакнуте. Док је С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 131-140, у свом прегледу већу пажњу посветио распореду тема огромне целине и анализи стила, где су дечански сликари оцењени доста ниском оценом, В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 56-58, подвлачи поменути “двојност” дечанског живописа.

² В. Todić, *Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani*, Дечани и византијска уметност средином 14. века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, Београд 1989, 265-268, последњи је дао сумаран синтетички приказ неких програмских и иконографских посебности дечанског сликарства, истичући међу њима и необична иконографска решења владарских портрета. Даље у тексту биће поменути појединачни радови на ту тему. За тумачење посредне везе између владарских поретета и Страшног суда и Дела апостолских из западних травеја наоса, cf. А. Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, у: Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије, Посебна издања Српске академије наука и уметности, књ. ДСXXXII, Одељење истријских наука, књ. 22, Београд 1995, 200-201, 208-209; Eadem, *Циклус Дела апостолских*, у: Зидно сликарство манастира Дечана, 176-177.

Подстицај за избор теме из наслова пружиле су речи историчара уметности и писца - Милана Кашанина - којима је на језгровит начин, достојан списатеља, препознат империјални смисао дечанског живописа: „Дечанским фрескама не слави се само пантократор Исус Христос, коме је црква посвећена, него и аутократор цар Душан, који је дао да се оне насликају. Глорификовање владара и династије, од цркве до цркве јасније и веће у српском сликарству XIII и у првим десетинама XIV века, у Дечанима је, по броју слика које су у том циљу израђене и по идејама које те слике садрже, дошло до врхунца. Донаторске композиције су потиснуте у позадину, биографске су изостале, а главно место су заузеле композиције глорификаторског и тријумфалног карактера. Паралела између пантократора и аутократора види се у Дечанима чим се коракне у цркву.“³ Као што је запазио већ Милан Кашанин, упоређење владара са Пантократором - тема овог прилога - превасходно се односи краља, а од 1346. цара Душана, за чије је владавине (1331-1355) завршена градња Дечана (1327/8-1335),⁴ а потом и исликавање (око 1336-1347/8).⁵

Будући да је реч о маузолеју Стефана Дечанског, ово запажање може изгледати неочекивано. Међутим, манастир је подигнут као двојна ктиторија оца и сина,⁶ а сав живопис је настао за време Душанове владавине, паралелно са војном експанзијом, удвостручењем државних територија на рачун Византије и проглашењем царства Срба и Грка.⁷ Те околности свакако су представљале подстицај да се у живопису нарочито истакне Пантократор коме је црква посвећена, а постављањем његових слика у одговарајући контекст, и његов викар на земљи - актуелни владар.⁸

³ Кашанин, *Фреске у Дечанима*, 58.

⁴ Г. Суботић претпоставља да су грађевински радови завршени у касну јесен 1334., и доноси ново читање натписа из припрате. cf. Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20 (1980), 112, 126-133.

⁵ Ibidem, passim.

⁶ О заједничком ктиторству Дечанског и Душана сведоче дечанска повеља, заједничка ктиторска композиција из наоса, текст молитве коју држи Дечански на свом портрету уз олтарску преграду, ктиторски натпис у нартексу из 1346/7. године и житије Стефана Дечанског. Cf. П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 304-305; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 154 (повеља), G. Vabić, *Les portraits de Dečani représantant ensemble Dečanski et Dušan*, у: Дечани и византијска уметност, 273-277 (ктиторски портрет); И. М. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983), 35 (текст на свитку Дечанског); Суботић, *Прилог хронологији*, 122, црт. 4, 124, црт. 5, 130, (калк текста на свитку Дечанског и ктиторски натпис из нартекса); Данилов ученик, *Краљ Стефан Урош Трећи*, 56, (превод Л. Мирковић, приредио Г. М. Данијел), Београд 1989, 56 (Данилов ученик помиње најпре свог учитеља Данила II, као другог ктитора).

⁷ Б. Ферјанчић, *Освајачка политика краља Душана*, ИСН I Београд 1994², 511-523; С. Ђирковић, *Србија уочи Царства*, Дечани и византијска уметност, 3-13.

⁸ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, passim, нарочито 247-253. (са литературом).

Улазећи у нартекс Дечана кроз портал са северне стране, и крећући се ка наосу, над „царским вратима“, изнад Христа Емануила у лунети, запажа се велико попрсје Христа Пантократора који преко својих гласника, херувима, предаје свитке, симболе божанског порекла власти Стефану Дечанском и Душану, објављујући им, мистичним путем, владарску мисију (сл. 1).⁹ Одмах под њима, лево и десно од улаза, стоје Христ и Богородица заступница са текстом молитве сину за милост према људском роду.¹⁰ У истом простору, нешто даље на источном зиду је Лоза Немањића, а у источном делу свода су државни сабори, који заједно са композицијом над порталом допуњују слику византијске политичке теологије.¹¹

Ушавши у наос и крећући се централном осом грађевине, посматрача, када подигне поглед ка куполи, сачекује, као што је уобичајено, строги лик Пантократора из калоте кубета.¹² Уз иконостас на јужној страни приказан је Деизис са колосалном фигуром Христа Пантократора (сл. 2) и знатно мањим фигурама Богородице и Јована Претече.¹³ Лик Христа натприродне величине успоставља везу са краљевским престолом преко пута, чиме творац програма шаље поруку о упоређењу реалног владара на престолу са својим највишим узором, односно алудира на краљеву/цареву „...претензију на универзалну доминацију, божанско порекло његовог



Сл. 1. Христ Пантократор над лунетом улаза из нартекса у наос са Стефаном Дечанским и Душаном (фототека Народног музеја)

Fig. 1. Christ the Pantocrator above the lunette at the entrance from the narthex to the naos, with Stefan Dečanski and Dušan (photograph archives of the National Museum)

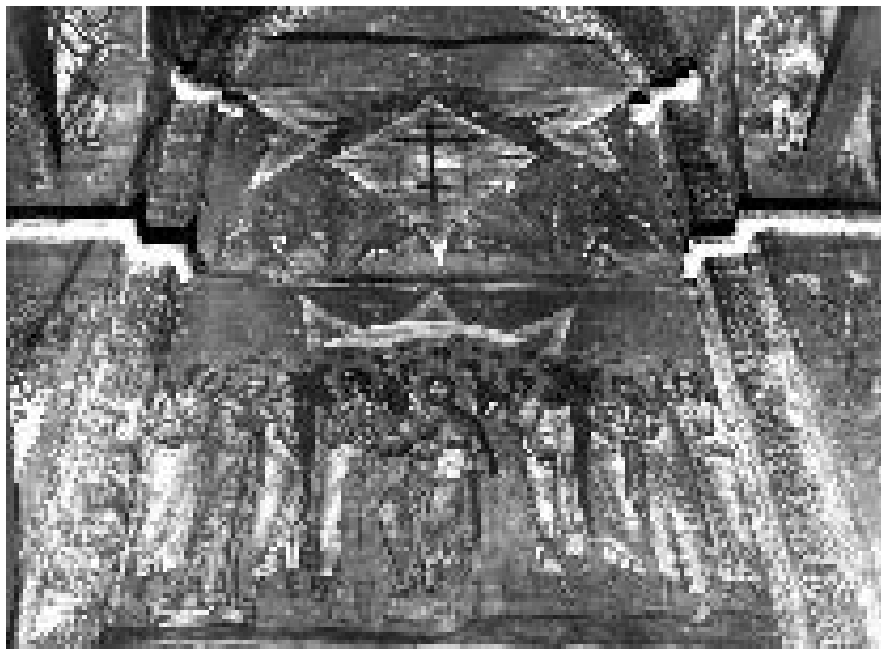
⁹ Babić, *Les portraits*, 278-285.

¹⁰ В. Милановић, *Програм живописа у припрати*, Зидно сликарство манастира Дечана, 366.

¹¹ Милановић, *Програм живописа у припрати*, 363, 367-369.

¹² М. Марковић, *Програм живописа у куполи*, Зидно сликарство манастира Дечана, 99.

¹³ М. Радујко, *Програм живописа око "краљевског" престола*, Зидно сликарство манастира Дечана, 301-306.



Sl. 2. Христ Пантократор десно од олтарске преграде (фототека Народног музеја)
 Fig. 2. Christ the Pantocrator on the right side of the sanctuary (photograph archives of the National Museum)

ауторитета и истовремено га представља као изабраника помаганог од Бога у вођењу народа на путу ка спасењу.¹⁴ Над Христом је призор Хетимасије са инструментима његовог страдања, којима се подсећа на искупљење грешног човечанства, што је у вези и са молитвено-киторским портретом светог краља Дечанског уз олтарску преграду који се такође обраћа Пантократору за милост.¹⁵

На источним странама западног пара стубаца у првој зони налази се Христ са мачем у златном хитону и химатиону, означен као Пантократор праћен објашњењем *сїи мьчъ к(сть) оу сѣкатель грѣхомъ*, коме се Богородица Епискеписис (Заступница) моли за спас људских душа (сл. 3).¹⁶ У питању је веома ретко приказиван тип Христа какав није сачуван у ранијој византијској уметности, иако је могуће да је постојао, судећи по пост-византијском примеру из јужне капеле св. Николе католикона

¹⁴ Ibidem, 305.

¹⁵ Ibidem, 305; Todić, *Tradition et innovations*, 265.

¹⁶ I. G. Passarelli, *Nota di una raffigurazione del Pantocrator a Dečani*, *Orientalia christiana periodica* XIV (1978), 181-189; A. Semoglou, *Le Christ-Vengeur. Remarques sur un sujet iconographique rare*, *Cahiers Archéologiques*, 42 (1994), 159-166, у чијем раду постоје значајни пропусти, почев од тврдње да се ова, раније је у тексту правилно лоцирана, фреска налази на западној фасади (ibidem, 160), до необичног запажања да у Дечанима нема представе Страшног суда (ibidem, 161).

Велике Лавре на Светој Гори из 1560.¹⁷ У Дечанима, без обзира на могуће текстуалне (старозаветне и јеванђељске) предлошке,¹⁸ у Христовом лику препознајемо пре свега оригинално смишљен небески узор земаљском владару-ратнику.¹⁹ Христ с мачем стоји наспрам визије Страшног суда, одевен као судија свету, и, посматран у групи са Богородицом Заступницом, носи снажно есхатолошко обележје.²⁰ Најзад, у готово читавом западном травеју развијен је најсложенији Страшни суд у српској средњовековној уметности као свечана церемонија Другог доласка приказана у своду и на западном зиду.²¹

У западном сегменту свода, силазак Христа на трону, праћен анђеоском свитом, по изгледу је најближи тријумфалном царском *adventus*-у.²² Неуобичајен лик младог, голобрадог Христа појавио се највероватније јер је сликар желео да на тај начин избегне монотонију коју би створило узастопно представљање Христа исте узрасне доби, будући да се у Страшном суду његов лик понавља. Тиме је слика за нијансу изменила значење, с обзиром на асоцијације на које упућује појава Емануила, иако је овај Христ приказан у адолесцентском добу, а не као уобичајен лик Христа Емануила, дечака.²³ Хетимасија која следи такође подсећа на величање владара са празним престолом у средини композиције, који чувају два

¹⁷ Ibidem, 159-166. Капелу св. Николе у Великој Лаври осликао је познати пост-византијски сликар, тебанац Франгос Кателанос. А. Семоглу је изнео тешко доказиву тезу да је Кателанос своју инспирацију за необичан тип Христа нашао баш у Дечанима, сматрајући да је реч о директном утицају, собзиром да је дечански једини сачуван пример из византијског времена. Своју претпоставку он је образложио тврђом да је сликар добро познавао уметност Балкана, о чему сведоче примери ретких иконографских решења из неких балканских цркава у његовим радовима, и чињеницом да је на челу Протата у 16. веку неколико пута седео хиландарски игуман, па је то наводно била прилика за преношење неких утицаја из Србије на Свету Гору (ibidem, 164). Два Христа с мачем, онај из Дечана и онај из Велике Лавре, упућују суштински различите поруке: док дечански Пантократор обећава уништење греха, а не његовог починиоца, светогорски, епитетом „Осветник“, не оставља сумњу да ће грешника стићи казна, чиме је много ближи старозаветним него јеванђеоским схватањима, али и римокатоличкој есхатологији, о чему сведочи западноевропска иконографија Страшног суда где су паклене муке, по правилу, најистакнутији део представе. Наведена разлика не искључује изнету тезу о директном утицају средњовековног на поствизантијски пример. За сада је искључују недовољно убедљиви аргументи.

¹⁸ Semoglou, *Le Christ-Vengeur*, 159-160, наводи већи број стихова који су могли послужити као текстуална основа.

¹⁹ Passarelli, *Nota di una raffigurazione*, 189, такође препознаје утицај историјског тренутка, допушта могућност да је мотив настао у Византији/Србији и не инсистира на западном пореклу Христа с мачем. А. Семоглу помиње (усмено изречено?) мишљење Н. Тиери која сматра да је дечански Христ с мачем, могао бити инспирисан италијанским представама, али ван апокалиптичног контекста (ibidem, н. 59).

²⁰ Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 205, н. 92, 208.

²¹ Ibidem, 191-209.

²² Ibidem, 193-194, сл. 1.

²³ G. Millet, *La dalmatique de Vatican*, Paris 1945, 61-81; A. Glichitch, *Iconographie du Christ-Emmanuel, origine et développement jusqu'au XIV^e*, Paris 1990 (thèse de doctorat dactylogr.).



Sl. 3. Христ Пантократор са мечем, југозападни стубац западног травеја наоса, (фототека Народног музеја)

Fig. 3. Christ the Pantocrator with the sword, the southwest column of the naos west trave (photograph archives of the National Museum)

анђела, Богородица и Јован Претеча који су у молитвеној пози заступника за спас људи, и двојица анђела са свећњацима.²⁴ Клањање Адама и Еве испод Хетимасије, иако везано за богословска тумачења Силаска у Ад, асоцира на потчињавање покорених.²⁵ Под њима је, у средишњем делу западног зида, крст у светлосној и анђеоској слави, којим се трофеј цара универзума - крсно знамење - повезује са светлосном симболиком сунца.²⁶ И поред снажног утиска који оставља, тај мотив је ретко приказиван у представама Страшног суда.²⁷ Врхунац ишчекивања Другог доласка разрешава се представом Христа као праведног владара света и судије са бројном небеском свитом, коме се Богородица и св. Јован Претеча, моле по други пут за спас човечанства (сл. 4). Визија судишта заузима најниже место на западном зиду, тако да је најближа посматрачу, што није случај са ранијим представама ове теме у византијској уметности, где је најчешће Христ судија са својим трибуналом смештен у највишој зони

под сводом, а испод се нижу уобичајени мотиви.²⁸

Очигледно је намера иконографа била да бројнијим догматским сценама него што је уобичајено, скрене пажњу на тријумфални аспект Страшног суда. У познатој студији о цару у византијској уметности Андре Грабар је убедљиво протумачио византијску композицију Страшног суда као хришћанску обраду тријумфа римских царева у више регистара, попут рељефа на базама Аркадијевог и Теодосијевог стуба из времена настајања хришћанске слике.²⁹ Кад је реч о дечанском Страшном суду,

²⁴ А. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg 1936, 255; Millet, *La dalmatique*, 25-29; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 196-197, сл. 1.

²⁵ Ibidem, 197, сл. 2; Grabar, *L'empereur*, 255, пореди њихове фигуре у приказаном положају са представама поражених варвара у ранохришћанским композицијама владарских тријумфа.

²⁶ Grabar, *L'empereur*, 255; Millet, *La dalmatique*, 27-29; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 197-198, сл. 4.

²⁷ Ibidem, 198, 208-209.

²⁸ Millet, *La dalmatique*, 29-30; Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда* 208, сл. 10.

²⁹ Grabar, *L'empereur*, 207-209, 249-260, pl. XI-XV, XXXVIII-XXXIX.

треба свакако истаћи тријумфално-империјалну основу у конциповању средњовековне иконографије ове теме, јер управо пример из Дечана пружа снажну потврду у прилог Грабаровом тумачењу, а исто тако је и доказ виталности те традиције. У тако замишљеној целини мотиви мерења душа и представљање њихових различитих коначних судбина у рају или паклу, померени су на западне ступце.³⁰ О церемонији царских аудијенција сведоче удвојени ликови Богородице и Јована Претече, први међу посредницима човечанства, и бројни социјално одређени заступници који се Цару над царевима обраћају у групама: апостоли, пророци, мученици...³¹ Примећује се да сумеђуњима Христу најближи идеални заступници владара и црквених поглавара.³² Такође, у огњеној реци у паклу међу грешницима нема ниједног владара ни црквеног великодостојника који су тамо обично приказивани да покажу једнакост свих пред лицем бојје правде.³³

Необичности и одступања од стандарда у дечанском Страшном суду могуће је објаснити директним праћењем беседа св. Јефрема Сирина, текстуалном основом за настанак иконографије те теме.³⁴ Међутим, као што је већ речено, у први план треба поставити тријумфални карактер целине, јер је то био циљ иконографа, а не верно илустровање текстуалног предлошка. У прилог реченом говори чињеница да византијски сликари најчешће нису поштовали распоред мотива из беседа Јефрема Сирина где се помиње најпре силазак Христа с неба и истиче појава крсног знака, који су илустровани врло ретко, а у Дечанима су визији Другог доласка управо та два мотива дала нов карактер.

Програм западних травеја наоса у коме се налазе Страшни суд и Христ с мачем, коме се за милост обраћа Богородица Заступница, са портретима владара, његове породице и најзначајнијих његових претходника из исте



Sl. 4. Христ Пантократор у сцени Страшног суда, у трећој зони западног зида наоса (фототека Народног музеја)

Fig. 4. Christ the Pantocrator in the scene of the Last Judgement, in the third zone of the naos west wall (photograph archives of the National Museum)

³⁰ Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 202-207, 208-209.

³¹ Ibidem, 199-201, 209; Grabar, *L'empereur*, 253.

³² Давидов Темерински, *Циклус Страшног суда*, 199-201, 209.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem 208; Millet, *La dalmatique*, passim.

династичке куће, изискује посебну пажњу. Будући у неспоредној близини, историјске владарске личности успостављају непосредан однос са поменутиим композицијама и још више истичу империјални смисао њихове иконографије. У југозападном делу на јужном зиду, преко раније слике, приказана је ктиторска композиција Стефана Дечанског са сином Душаном који заједно држе модел цркве, док их из сегмента неба благосиља Христ. Њима су са јужне стране, као тзв. скраћена хоризонтална генеалогичка, додати св. Симеон Немања, св. Сава и краљ Милутин, кога је Душан посебно истицао као свој узор.³⁵ У наставку, на западном зиду, стоје краљица Јелена са сином Урошем и, највероватније, Душановим полубратом Симеоном-Синишом.³⁶ Дубље у простору, у травеју бочног брода смештена су два

³⁵ Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 164-166.

³⁶ Б. Тодић, *О неким преликаним портретима у Дечанима*, Зборник Народног музеја XI-2 (1982), 55-66; Суботић, *Прилог хронологији*, 118-119; Babić, *Les portraits*, 273-277; Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског и промене на владарским портретима у Дечанима*, in: Дечани и византијска уметност, 287-294; Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: Зидно сликарство, 265-274. Ови портрети су преликани 1343. непосредно пре проглашења Стефана Дечанског за светитеља, у чему се слаже већина истраживача, као и у томе да су на западном зиду првобитно били насликани Душан и Јелена и са малим Урошем у средини. Међу неколиким изнетим у новије време, као највероватнија изгледа ми хипотеза по којој је на јужном зиду стајао Стефан Дечански са својом другом женом Маријом Палеологином, којој је припремљен и саркофаг поред мужевљевог. Међутим, таквим распоредом фигура није било показано двојно ктиторство над Дечанима. Уколико је главни разлог преликавања било приказивање заједничког напора да се подигне манастир, тада је Душан морао да пређе са западног на јужни зид, уз оца. Тако је остао је непопуњен простор за трећу фигуру на западном зиду, који је могао заузети само неко врло близак краљевској породици, а то је био полубрат краља Душана, Симеон-Синиша. Cf. Кораћ, *Канонизација Стефана Дечанског*, 292-294. Претпоставка о приказивању Симеона на западном зиду као могућег престолонаследника, што би произашло из тешке ситуације у којој је Душан био пар година раније 1339-1341., не изгледа убедљиво, ако се узме у обзир да је краљ учврстио свој положај до времена преликавања 1343. и те године кренуо у велика освајања ка југу, а још више, јер су промене на насликаним портретима биле начињене, не због истицања новог потенцијалног престолонаследника, већ ради представљања двојног ктиторства. Cf. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија*, 169. О преликавању портрета и Душановом тешком положају крајем четврте деценије, такође, cf. Тодић, *О неким преликаним портретима*, 62-65. О стању у Србији уочи царства, cf. С. Ћирковић, *Србија уочи Царства*, 3-13. Међу истраживачима дечанских портрета из југозападног угла наоса само Д. Војводић преликавање не доводи директно у везу са канонизацијом Дечанског, иако прихвата датовање у 1343., сматрајући да су сликари недовољно промишљено распоредили фигуре и да је првобитно уз Дечанског стојао краљ Милутин. Он искључује могућност да је на јужном зиду била приказана Марија Палеологина, као и да је мањи саркофаг био њој намењен. Ипак, не даје предлог коме би другом уопште могао бити намењен мањи саркофаг. Cf. Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, Зидно сликарство, 265-274. О владарским саркофазима и аргументима у прилог претпоставци да је мањи саркофаг био намењен за Марију Палеологину. Cf. Д. Поповић, *Средњовековни надгробни споменици*, Дечани и византијска уметност, 227-231; Eadem, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 108. Напокон, постојање два ктиторска портрета, један на уобичајеном месту у југозападном делу наоса, где су приказана оба ктитора, а други, уз олтар где уз посмртну молитву, Стефан Дечански сам приноси

слободностојећа саркофага, одвојени од зида по први пут у једној српској задужбини.³⁷ Наспрам њих, читавом висином западног зида, развијена је Лоза Јесејева, Христова генеалогичка која од старозаветног Јесеја, претка цара Давида, води до Богородице.³⁸ На истом месту, на супротној страни зида, у нартексу стоји Лоза српских владара која најдиректније сведочи о њиховом *Imitatio Christi*, упоређивању са божанским.³⁹ На ступцу над већим саркофагом, оном који је био намењен Стефану Дечанском, налази се лик св. Стефана, традиционалног заштитника династије Немањића.⁴⁰ Лоза Јесејева уз владарске портрете и гробнице упућује на паралелу између предака владајућег Немањића и Христових предака по телу, док је портрет првомученика подсећање на светитеља заштитника чије титуларно име носе сви српски владари те династије. Његов лик могуће је повезати са молитвом Богородице Заступнице Христу с мачем, где би се св. Стефан, иако фронтално представљен, могао прикључити као трећи члан деизисне композиције у улози традиционалног династичког заступника. Средње травеј носи и друге сложене поруке о везама српских владарских личности насликаних на јужном и западном зиду са универзалним хришћанско-светитељским, све до самог Христа Сведржитеља.⁴¹ У првој зони, поред поменутих Богородице Заступнице, Христа с мачем и св. Стефана Првомученика, сабрани су сви најважнији светитељи и предстојатељи

Христу свој маузолеј, према садашњем стању очуваности споменика, представља изузетак у српским сликарским програмима. На основу дечанског примера, Д. Војводић претпоставља могућност да је због измештања моштију до олтарске преграде исти случај био и у Градцу и у Бањској, гробницама краљице Јелене и краља Милутина што је немогуће проверити због стања у коме се налази живопис у тим црквама (*Портрети владара*, 279). Смештање владарског портрета уз само светилиште представља револуционаран корак у развоју иконографског програма храма локалне средине, односно једне младе државе у оквиру византијске „породице народа“. Зато је такав искорак можда и замислив када је у питању краљ Милутин, за чије је владавине знатно обогаћен репертоар слика власти, али знатно мање када је реч о краљици Јелени, која као Милутинова претходница, па још и жена која никада није самостално владала Србијом, није имала политичку тежину која би омогућила смештање њеног портрета уз олтарску преграду, и то већ у 13. веку, а по први пут у српском средњовековном сликарству.

³⁷ Поповић, *Средњовековни надгробни споменици у Дечанима*, 225-232; Eadem, *Српски владарски гроб*, 103-105. Cf. n. 36.

³⁸ В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, Зидно сликарство, 219-239.

³⁹ Eadem, *Програм живописа у принципима*, 367-369; E. Haustein, *Der Nemanjiden stammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie*, Bonn 1985.

⁴⁰ Д. Војводић, *Прилог познавању иконографије и култа св. Стефана у Византији и Србији*, у: Зидно сликарство, 538-563.

⁴¹ Ограничивши се овом приликом на ликове Пантократора и композиције у којима се он појављује, неће бити коментарисани односи које портрети Немањића успостављају са остатком програма западних травеја дечанског наоса, поготово циклусима о Премудрости, Делима апостола и ликовима св. цара Константина и царице Јелене. Они су нагвештени или укратко коментарисани код: В. Милановић, *Старозаветне теме и Лоза Јесејева*, 215; Војводић, *Портрети владара*, 275; и Давидов Темерински, *Циклус Дела апостолских*, 176-177.

људи: св. Јован Претеча, св. Никола, св. Петар и Павле и св. Трифун, док је у вишим зонама, као што је речено, готово читав тај простор обележен Страшним судом.⁴² Очекивање насликаних Немањића да ће их пред лицем Христа судије заступати сви међу најзначајнијим светитељима такође је приказано сасвим недвосмислено.

* * *

Драматургија литургијског кретања кроз цркву осигурава препознавање кључних тачака сликаног програма, обележених монументалним ликовима Христа Пантократора: 1. над порталом који води из нартекса у наос; 2. у куполи; 3. десно од олтарске преграде; 4. на југозападном ступцу у првој зони; и 5. на западном зиду (у Страшном суду), чиме се јасно упућује на владарску задужбину која глорификује највишу власт. Сваки лик Пантократора, осим оног из куполе, успоставља мање или више чврст однос са владарским портретима или краљевским престолом. Сцена са Пантократором који се обраћа владарима над улазом из нартекса у наос, као и Христ с мачем, јединствени су иконографски мотиви у српском и византијском сликарству. Колосална фигура Христа уз иконостас изузетна је по својим димензијама, као што је изузетна и концепција Страшног суда, али и његово смештање у наос уместо у нартекс, где се редовно појављује.

Показало се да је од пет ликова Пантократора у дечанском живопису о којима је било речи, сваки, осим оног из калоте кубета, изузетан или иконографским или програмским решењем, или следећи та оба критеријума. То је несумњиво резултат образовања и високог креативног потенцијала творца програма и иконографије, али је крајњи циљ избора и распореда зидних слика био превасходно идеолошке природе. Сликарство нартекса и западних травеја наоса, где се налазе три од пет дечанских монументалних представа Пантократора, настало је управо у годинама када је Душан, користећи грађански рат у Византији, доносио своју пресудну одлуку о крунисању за цара, преобразивши српску краљевину у српско-грчко царство. Према важећим схватањима средњовековне политичке теологије, он је своју нову и знатно чвршћу везу са патроном цркве – Царем света, Пантократором – истакао описаним сликама. При томе, творцима програма које можемо тражити у архиепископу Данилу (у првим годинама) и првим дечанским игуманима Арсенију и Данилу, припада признање за креативно осмишљен иконографски језик којим су исказане идеолошке поруке.⁴³ Ипак, највећи утицај је вероватно имао игуман Арсеније, који је портретисан два пута (у наосу и припрати), а чије се заслуге помињу у натпису о завршетку радова у наосу из 1347/8. и уз његов портрет у припрати.⁴⁴

⁴² Д. Поповић, *Српски владарски гроб*, 110; Војводић, *Портрети владара*, 274-275.

⁴³ В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске*, 57; И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, Саопштења XV (1983), 38-41.

⁴⁴ Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског*, 38-41.

* * *

Анализа односа између ликова Пантократора и владарских портрета у дечанском живопису открива један од начина на који су историјски догађаји и политичка идеологија највише власти утицали на званичну религиозну уметност средњовековних владарских задужбина. Паралела између цара и Христа, установљена од почетака хришћанске уметности, добила је у Дечанима низ упечатљивих иконографских и програмских решења.

„Византиске идеје о светости династије, о божанском карактеру власти и о екуменском значењу царства нису ни у једној српској цркви истакнуте на фрескама јасније ни величанственије.“⁴⁵ Речима Милана Кашанина шест и по деценија по настанку његовог текста о дечанском сликарству, могло би се додати једино запажање да ни византијска монументална уметност, која представља знатно ширу категорију од српске монументалне уметности, не пружа на једном месту јаснију ликовну интерпретацију своје политичке идеологије.

Aleksandra Davidov Temerinski

THE IMPERIAL MEANING OF THE ART OF PAINTING IN DEČANI
- PROLEGOMENA -

Two major aspects of the wall painting in Dečani are: 1) the encyclopedic character of the greatest painted ensemble of the Serbian and Byzantine art, with more than 20 cycles and about 1000 individual figures, and 2) glorification of the secular ruler. This article is focused on one form of the glorification of rulers, based on the relation between the portrait of the founder and paintings of Christ the Pantocrator.

Although the Church was erected as the mausoleum of King Stefan Dečanski, it is, in fact, the joint foundation of him and his son Dušan. The frescoes were painted in the period of 1336-1347/8, during the reign of Dušan (King in 1331-1346 and czar in 1346-1355), parallel with the military expansion, doubling of state territories by conquering parts of the Byzantine Empire and proclaiming the Empire of Serbs and Greeks (April 1346). These circumstances certainly represented a stimulus for fresco painters to specially emphasize Christ the Pantocrator, to whom the Church was dedicated, and to put the same emphasis on his earthly representative - the actual ruler - Dušan by placing his pictures in an adequate context.

The dramaturgy of liturgical walking through the Church ensures the recognition of crucial points in the painted program, marked by the monumental presentations of Christ the Pantocrator: 1) above the portal leading from the narthex to the naos; 2) in the dome; 3) to the right of the sanctuary in the first zone, in the Deisis; 4) in the first zone of the southwest column west side, with the sin-cutting sword; and 5) in the Last Judgement, in the third zone of the west wall.

Each of the presentations of the Pantocrator, except from the picture in the dome, establishes a more or less recognizable relation to the rulers' portraits. The Pantocrator above the "royal door" leading from the narthex to the naos passes the scrolls, symbols of the divine

⁴⁵ Кашанин, *Уметност и уметници*, 58.

origin of reign, over his heralds the cherubs to the rulers Stefan Dečanski and Czar Dušan, who are presented below him. The Pantocrator of a supernatural size in the Deisis near the iconostasis is connected with the opposite royal throne, which is the message of the program creator related to the comparison of the real ruler on the throne with his supreme ideal - Christ. This picture also establishes relation with the posthumous portrait of Stefan Dečanski near the sanctuary, which is complemented by the Hetimasia above Christ's head, bearing its eschatological messages.

In the west trave of the naos, the Pantocrator with the sin-cutting sword as a part of the Last Judgement - although relying on several verses of the Gospels and the Old Testament - represents in my opinion an originally conceived divine model to the earthly ruler-warrior. The Virgin Mary Protectresse addressing him strengthens its eschatological meaning. The west wall of the naos contains particularly emphasized Second Coming with the Pantocrator in the scene of the Last Judgement in the lowest zone. The Second Coming of Christ is presented as a ruler's triumph, corroborated by two extremely rarely painted episodes of this composition: the descent of Christ from the heaven and the vision of the victor's trophy - a sign of cross in the glory of light. The Last Judgement of Dečani bears strong witness to the assertion made in 1936 by Andra Grabar, who interpreted the creation of the Byzantine composition of the Last Judgement as a Christian adaptation of the presentations of triumphs of Roman emperors in several registers, like the bas-relief in the bases of the columns of Arcadius and Theodosius from the times when Christian painting appeared.

Both frescoes of the Pantocrator in the naos west trave are located near to the portraits of rulers and dynasties and to the rulers' crypts, which are traditionally bestowed in the naos southwest part in Serbian memorials. The figures of the Pantocrator in this area establish the relationship with the historical portraits, which has determined the interpretations mentioned.

The scene with the Pantocrator addressing the rulers above the entrance from the narthex to the naos, as well as the Pantocrator with the sword, represent unique iconographic motives in the Serbian and Byzantine art of painting. The colossal Pantocrator next to the sanctuary is characteristic for its dimensions. The concept of the Last Judgement is also extraordinary, and so is its placement in the naos instead of narthex, which is most common otherwise.

Out of the five discussed presentations of the Pantocrator in the fresco painting of Dečani, all but the one in the hemisphere of the dome are exceptional for their solutions, either in iconography or in program, or by both criteria. Undoubtedly, this is the result of the education and high creative potentials of the program and iconography maker, but the ultimate objective of such selection and arrangement of pictures was primarily ideological. The frescoes in the narthex and the naos west traves, containing three of the five monumental Dečani presentations of the Pantocrator, were painted in the period when Dušan, having made the advantage of the civil war in the Byzantine Empire, brought about his crucial decision to be crowned the Czar and thus transform the Kingdom of Serbia into a Serbian-Greek empire. According to the actual conception of the medieval political theology, he emphasized his new and much stronger link with the Church Patron - the Emperor of the World, Pantocrator - by the described frescoes.

The analysis of the relation between the presentations of the Pantocrator and the portraits of the rulers in the Dečani wall painting reveals one of the impacts of historical events and political ideology of the supreme authorities upon the formal religious art in the medieval rulers' endowments. The parallel between the czar and Christ, established at the dawn of Christian art, obtained several impressive program and iconographic solutions in Dečani.