
Анђела Гавриловић¹
Институт за историју уметности, Филозофски факултет, Београд

ДЕЧАНСКЕ ЦРКВЕ МРАМОР И ЊЕГОВО ЗНАЧЕЊЕ

„Подај Оче, да се умом дигнем до дивнога Твога стана,
да походим извор Добра до светлости да се винем,
Оком духа на послетку нетремице да Те гледам,
Ти распрши земљу маглу и разори бремене твари те засветли бљеском
твојим,
јер Ти јеси сва ведрина, Ти си спокој побожнима, сврха коју поглед
тражи“.
(Боетије, *Утеха филозофије*, 524/525)

Увод

Тема овог рада је мермер фасада католикона манастира Дечани, посвећеног Христу Пантократору, задужбине српских краљева Стефана Дечанског и Стефана Душана (1327/1328–1334/1335): његов изглед, значење и разлози украшавања цркве овим нарочитим грађевинским материјалом (сл. 1). У раду ће најпре бити речи о подацима из српских средњовековних писаних извора, који описују дечански храм, о подацима из византијских и других извора релевантних за ову тему, као и о етимологији и значењу речи мермер (мрамор). У раду се обрађују три важна сегмента описа храма, док се у другом делу рада разматране аналогije за дечанско решење фасада у делима архитектуре и уметности, на основу чега се анализира и изводи значење изгледа фасада. Даља разрада сложеног питања богатог скулпторалног украса дечанских фасада остаје за будућа истраживања.

Дечански католикон представља ретку појаву у српској архитектури, и у ширем смислу речи, у уметности византијског света и већ је у средњем веку сматран најрепрезентативнијим и најлепшим остварењем старе српске уметности. Непознати писац Карловачког родослова с почетка XV века (1418–1427) међу пет ремек-дела српске средњовековне уметности наводи: „призренске цркве патос, бањско злато, дечанску цркву,

¹ andjela1321@gmail.com.



Сл. 1 Манастир Дечани, црква Христа Спаса, спољашњи изглед, 1327/1328–1334/1335

Fig. 1 Dečani Monastery, church of Christ the Saviour, exterior view (1327/1328–1334/1335)

пећку припрату и ресавско писаније“ и за њих каже: „не налазе се више нигде“.² Оваквој оцени свакако је допринела монументалност и репрезентативан изглед фасада које су у потпуности изграђене од мермера. Описом дечанских фасада у изворима бавили су се у српској науци Павле Поповић и Ђорђе Трифуновић,³ док су фасаде са архитектонског аспекта односно аспекта полихромије обрадили Ђурђе Бошковић, Милка Чанак Медић и Војислав Кораћ.⁴

Павле Поповић је сматрао да Цамблаков опис дечанске цркве „не представља ‘општа места’, ни скуп конвенционалних фраза, ни шаблон, него је то опис чист, непосредан, с природе. Пуно је опаженога и реалнога

² Ђ. S. Radojčić, *Antologija stare srpske književnosti*, Београд 1960, 161.

³ П. Поповић, *Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак, Константин, Пајсије*, Београд 1936, XXVIII; Ђ. Трифуновић, *Цамблаков опис дечанског храма у светлости византијске естетике*, Научни састанак слависта у Вукове дане 14/1 (1985) 183–188.

⁴ Ђ. Бошковић, *Дечани, I*, Београд 1941, 19–195, за полихромију фасада в. посебно Бошковић, *Дечани*, 39–41, за мермерни под у цркви в. *Исто*, 195; Б. Тодић, М. Чанак Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 134–323 (даље у тексту: Тодић, Чанак Медић, *Дечани*); за полихромију фасада в. посебно *Исто*, 200 (в. и М. Чанак Медић, *Дечани: Саборна црква: Архитектура*, Београд 2007); V. Когаћ, *L'architecture de Dečani, Tradition et Innovation*, у: В. Ј. Ђурић (ур.), *Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана*. Септембар 1985, Београд: Приштина 1989, 149–157 (даље у тексту: Ђурић (ур.), *Дечани и византијска уметност*).

у њему, ако баш не право артистичкога; види се да писац гледа да све каже по властитом виђењу, даје стварне детаље при томе.⁵ Његово становиште да је опис Дечана дат „с природе“ данас се може делимично прихватити, у смислу што опис заиста одговара „реалном“ изгледу храма, али начин на који је дат опис Дечана није јединствен начин описивања искључиво задужбине Стефана Дечанског. Другим речима, иако је пуно опаженога и реалнога у њему, као што се „хагиографски исказ „не ограничава на биографско приповедање“,⁶ тако се и опис градње Дечана не ограничава само на овај споменик.

Ђорђе Трифуновић је са естетског аспекта разматрао опис дечанске цркве од Григорија Цамблака, употребу боја у описима византијских писаца и симболику боја од Псеудо-Дионисија Ареопагита. Он указује да Цамблаков опис представља визуелну представу, закључује да овај опис делује као „идеална црква Божија“ и посвећује посебну пажњу хармонији дечанског храма одређујући је као „одјек хармоније духовног света“.⁷

Смиља Марјановић Душанић у својој књизи посвећеној култу Светог краља Стефана Дечанског износи закључак да се Цамблаков опис „манастира, његове околине, изгледа камена од којег је грађен и скупочених краљевских дарова цркви“, уклапају „у топику хагиографских описа савршеног храма, дома господњег“.⁸ Како је ово поље истраживања у науци слабије истражено, треба му посветити адекватну пажњу, нарочито ако имамо у виду да је средњовековна уметност првенствено „уметност функције“, као и да научно тумачење историјских и уметничких вредности Дечана, иако познато, „остаје и надаље отворено за нова истраживања“.⁹

Писани извори

Зидови католикона манастира Дечани су споља грађени од две врсте камена различите боје. На овај детаљ, игуман дечанског братства, Григорије Цамблук, у житију ктитора овог храма, краља Стефана, скреће пажњу. Он наводи да је храм грађен „од уструганог мрамора црвенога а уједно и белог“ (сл. 1).¹⁰ Тај детаљ грађења у наизменичним хоризон-

⁵ Поповић, *Старе српске биографије*, XXVIII.

⁶ С. Марјановић Душанић, *Свети краљ. Култ Стефана Дечанског*, Београд 2007, 199.

⁷ Трифуновић, *Цамблаков опис дечанског храма*, 186.

⁸ Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 329.

⁹ Д. Богдановић, *О неким претпоставкама за разматрање односа књижевности и ликовних уметности у средњем веку*, Филолошки преглед, Књ. 16, св. 1–4, Београд 1978, 114; И. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, у: исти, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 76; Ђ. Воšković, *Dečani entre Byzance et l'occident. Image du développement de la civilisation médiévale en Serbie*, у: Ђурић (ур.), *Дечани и византијска уметност*, 145–147; за историографију о архитектури Дечана уопште в. М. Чанак Медић, *Увод и историографија*, у: Тодић, Чанак Медић, *Дечани*, 172–183.

¹⁰ *Рукопис Дечани бр. 99* (НБС), fol. 63r–63v (1430–1440); о овом рукопису, в. Д. Богдановић и др., *Опис ћирилских рукописа књига манастира Високи Дечани*, Књ.



Сл. 2 Манастир Дечани, ктиторска композиција, Стефан Дечански са задужбином (април–октобар 1343)

Fig. 2 Dečani Monastery, donor's composition, Stefan of Dečani holding his endowment (april–october 1343)

талним редовима црвених и белих квадера изображен је и истакнут на ктиторској композицији Стефана Дечанског крај иконостаса (између априла и касне јесени 1343, сл. 2), што потврђује да је у свести оно-времених људи био важан, будући поменути и писаном речју извора и сликаним језиком фреске.¹¹ Наиме, дечански игуман, приповеда о наизменичном низању две врсте камена – брече и оникса. Реч је жућкастом бањичком ониксу, чији су квадери различитог изгледа у зависности од начина њиховог резања, као и о пурпурно-беличастој бистричкој бречи, у чијој су полихромној структури садржани бели ситнији и крупнији комади мермера, повезани мркоцрвених везивом.¹² И заиста, оваква специфична полихромна структура фасада одаје веома снажан и упечатљив утисак при посматрању храма. И плочник дечанске цркве изведен је правилним правоугаоним плочама од две врсте камена, као и клесаници којима су изведене фасаде храма.¹³

Други важан сегмент описа дечанских фасада односи се на начин слагања мермерних квадера у корпус храма. Фасада дечанског храма Христа Пантократора је цела оплаћена изузетно правилно, вешто сложеним и брижљиво састављеним тесаницима мрамора (сл. 1, 2). На овај детаљ Григорије Цамблак у житију Стефана

1, Београд 2011, 410–414); П. Шафарик, *Живот краља Стефана Дечанског*, Гласник Друштва србске словесности XI (1859) 70 (43–94); Поповић, *Старе српске биографије*, 23 (Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског*); Трифуновић, *Цамблаков опис*, 183–184.

¹¹ И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*, у: исти, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 396, сл. 50. Примера ради, ако упоредимо представе дечанског католикона са бакрореза Георгија Стојановића (1746) и парусије Алексија Лазовића (око 1818) видимо да на њему Дечани нису приказани са карактеристичним полихромнијом, уп. Тодић, Чанак Медић, *Дечани*, 46, 122, 136, сл. 136 (бакрорез), 123–125, сл. 125 (парусија); Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 439; о Георгију Стојановићу уопште в. Б. Голубовић, *Георгије Стојановић (?–1746)*, Нови Сад 1990; о делатности Алексија Лазовића и његовог брата у Дечанима и другде в. Р. Станић, *Сликарска заоставштина Симеона и Алексија Лазовића у Дечанима*, Саопштења 24 (1992) 229–262 (са литературом).

¹² Бошковић, *Дечани*, 30; Чанак Медић, Тодић, *Манастир Дечани*, 202.

¹³ Тодић, Чанак Медић, *Дечани*, 224, црт. XX, XL, сл. 159, 177, 183–185.

Дечанског скреће пажњу: „А споља састављен је (*sc.* дечански католикон) многочудно од уструганог мрамора црвенога а уједно белог, и камење једнога са другим сачлањено је дивно и најуметничкије, тако да изгледа да је лице целог онога храма један камен, пречудно састављен вештином да изгледа као да је срастао у један, који се јавља у неисказаној некој лепоти...“.¹⁴

Занимљиво је приметити да се овакав манир описивања црквене грађевине јавио у књижевности знатно пре изградње дечанске цркве и њеног описа у Цамблаковом житију. Тако један од седамдесеторице апостола, Јерма Филипопољски (II век), у свом спису *Пастир*, наводи сличан исказ о начину сачлањавања камена цркве, можда и најранији пример оваког описа храма. Он говори о кули тј. Цркви и њеном четвртастом и белом камењу приповеда: „беше подесно и слагаше се склопом са осталим камењем; и тако се међусобно спајаху да се њихов састав не примећиваше. И изгледаше грађевина оне куле као да је саздана од једног камена“.¹⁵ И у химни посвећеној цркви Свете Софије (Божанске премудрости) у Едеси (после 524/525), где се непознати аутор обраћа божанској суштини која обитава у Светом храму и чија слава произилази из Њене сопствене природе, истиче се да су „зидови ове цркве складно њиме оплаћени (*sc.* мермером)“, а „таваница изгледа као да је изведена из једног јединственог дела (иако је) од камена“.¹⁶ Доносећи опис грађевина у оквиру Царске палате у Цариграду које су „истакнуте и вредне пажње“, Теофан Настављач (XI век) наводи и податак да је један део одаја у којима је царица држала своје одежде и које је сликама религиозног карактера украсио василевс Михаило III, син Теофилов, била названа „Музикос“, услед чињенице да је мермер у њој прецизно сачлањен.¹⁷ Између осталог, што је значајно, на овакав начин цариградски патријарх Фотије (858–867; 878–886) описује изглед цркве Богородице Фароске – придворне капеле византијских царева при Великој палати у цариградској престоници, тачније њеног предворја (атријума): „квадери белог мермера, сијају светло и лепо, заузимају читаву фасаду, и својом глаткоћом и стапањем (уједначеношћу) прикривају структуру међусобне сачлањености и своје ивице, тако да посматрачу указују на контитуитет целине једног камена, док су праве линије које

¹⁴ *Рукопис Дечани бр. 99* (НБС), fol. 63r–63v; Шафарик, *Животъ краля Стефана Дечанскогъ*, 70; Поповић, *Старе српске биографије*, 23; Трифуновић, *Цамблаков опис*, 183–184.

¹⁵ *The Shepherd of Hermas* (translated into English with an Introduction and Notes by Ch. H. Hoole), London, Oxford and Cambridge 1870, 17 (визија 3:5–1); Трифуновић, *Цамблаков опис*, 186–187.

¹⁶ C. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, Sources and Documents, ed. by J.H. Janson, New Jersey, 1972, 58 (даље у тексту: Mango, *The Art of Byzantine Empire*); K. E. McVey, *Domed church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol*, *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983) 95 (даље у тексту: McVey, *Domed Church as Microcosm*).

¹⁷ Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 164.

господаре лицем истинско чудо и радост онима који гледају“.¹⁸ Управо мермер предворја фароске светиње посебно привлачи пажњу посматрача и скрећући пажњу на себе „заробљава посматрачев поглед“.¹⁹

Поменути описи указују да је средњовековним писцима било важно да описујући грађевине укажу на начин слагања камена у целину, а уједно и на оно што је на овим здањима у очима посматрача производило осећај чуђења и дивљења. Слични изрази који садрже елемент чуђења и лепоте при посматрању јављали су се како у житијима Стефана Дечанског, тако и у другим житијима и саставима. Тако Настављач у житију Дечанског за саме Дечане, наводи: „И пошто је ту сабрано велико мноштво уметничких и вештих мајстора, и пошто је све спремљено, и тако почеше зидати, *да је чудно и преславно онима који гледају*, часне и многоразличне мраморе чинећи (тешући), и ове полажући у саздање такве божанствене цркве“ (подвукла А. Г.).²⁰ И при грађењу дечанске трпезарије се у истом житију истиче: „Овај преосвећени сазда трпезарију *да је дивно онима који гледају*, и друге остале велике палате постављене у једна ред, и многа друга исправљења утврди, како је по достојању те свете цркве“.²¹ Када је о обнављању манастира Жиче реч и подизању нове трпезарије у овом манастиру, Настављач у житију Данила такође приповеда: „А трпезарију која је саборна у том месту, и њу сасвим оборену, овај преосвећени господин мој обновивши и пописа, *да је благолепно онима који гледају*“ (подвукла А. Г.).²² Када говори о подизању цркве Богородице Одигитрије у саставу Пећке патријаршије, Настављач у житију њеног ктитора, српског архиепископа Данила Другог (1324–1337) слично вели: „Све такве молбе Божијом помоћу добро добивши, и ту божанствену напред речену цркву изнутра *украси ишараним лепотама, да је дивно гледати*“; и о пећкој припрати исти аутор наводи да Данило Други „... поче зидати поставивши мермерне стубове и на њих сводити *зиданем пречудне кровне сводове који имају лепоту виђења*“ (подвукла А. Г.).²³

¹⁸ С. Mango, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople* (English translation, introduction and commentary С. Mango), Cambridge 1958, 185–186 (= Исти, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Eugene OR 2017, 185–186); Исти, *The Art of the Byzantine Empire*, 185; R. Betancourt, *Sight, Touch and Imagination in Byzantium*, Cambridge University Press 2018, 166–167.

¹⁹ Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 185; исти, *The Homilies of Photius*, 185–186; Betancourt, *Sight, Touch and Imagination*, 166–167.

²⁰ *Животи краљева и архиепископа српских*, написао архиепископ Данило и други, на свијет издао Ћ. Даничић, Загреб 1866, 203 (даље у тексту: Даничић, *Животи краљева и архиепископа*); Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, Београд 1935, 153 (даље у тексту: Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, са бројем стране).

²¹ Даничић, *Животи краљева и архиепископа*, 206; Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, 155.

²² Даничић, *Животи краљева и архиепископа*, 372; Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, 284.

²³ Даничић, *Животи краљева и архиепископа*, 370; Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, 282.

У овим и сличним наводима, реч је о дивљењу које је изазвано неизрецивом лепотом и необичношћу уметничког дела, које прожима видљиву и невидљиву, духовну стварност. О овоме говори химна катедрале Свете Софије у Едеси, где се њен аутор обраћа невидљивој Божијој суштини и каже: „Заиста, они су (*sc.* идејни творци и градитељи храма) приказали у њему (*sc.* храму) тајне Твоје суштине и Твог домостроја. А онај ко ово детаљно испита испуњен је чуђењем при гледању. Заиста, чудесна је ствар да храм у својој малој форми може да наликује на читав свет, не по својој величини, већ по образу...“²⁴ И још се каже у химни: „Прослављене су тајне овог храма у вези са небесима и земљом: у њему су у симболима приказани Света Тројица и домострој Спаситеља“.²⁵ Поменут исказ из химне нарочито добија на јасности када се има у виду да писци сиријског хришћанства, свети Афраат (270–345) и свети Јефрем Сирин (306–363) користе термине „образ“ и „тајна“ као синониме.²⁶ Ово схватање присутно је и код Псеудо-Дионисија Ареопагита који каже да је храм „траг и печат невидљивог боголепија и поредак видљивих украса“.²⁷ На овакво гледиште о лепоти надовезује се и следећа слика спољашњости дечанског храма о којој ћемо говорити, која се описује у житијима Дечанског и Карловачком родослову.

Григорије Цамблук каже да мраморни квадери дечанског храма, који су најуметничкије и највештије сачлањени у целину да производе утисак једног камена, одају такву лепоту „да се велика благодет сија онима који гледају (*sc.* мраморно лице дечанског храма)“.²⁸ Већ помињани анонимни средњовековни летописац, састављач Карловачког родослова, када с почетка XV века говори о лепоти дечанског храма помиње блесак и сјај фасада цркве, која: „сваку мисао превазилази лепотом, мраморјем, и величином и различитим ликовима, за што није довољна година да се исприча, а изглед цркве видове свих и очи које гледају умара, од силне светлости мрамора...“.²⁹ Колико год да је овај податак концизан, он има специфичну тежину оновременог мисленог, изреченог и забележеног. Ефекат који је производи мермер обасјан сунчевим зрацима у тренутку посматрања дечанских фасада, био је, судећи према цитату, сличан ефекту који је производило море у тренутку када га Сунце обасјава својим зрацима. О светлости која умара очи посматрача усмерене на фасаду храма говори се и у

²⁴ уп. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 58; превод Катлин Меквеј је мало другачији, а наводимо и њега: „Свакако, у храму су изображене тајне Твоје суштине и Твог поретка. Онај ко поближе ово осмотри биће сасвим испуњен чуђењем. Јер уистину је чудо да је њена мала форма као читав свет, не према величини, већ према образу...“ (McVey, *Domed church as Microcosm*, 95).

²⁵ Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 59.

²⁶ McVey, *Domed church as Microcosm*, 97.

²⁷ Тодић, Чанак Медић, *Дечани*, 268 (Чанак Медић).

²⁸ *Рукопис Дечани бр. 99* (НБС), fol. 62r; Шафарик, *Живот краља Стефана Дечанског*, 70; Поповић, *Старе српске биографије*, 23; уп. и Трифуновић, *Цамблук опис*, 183.

²⁹ Dj. Sp. Radojčić, *Antologija stare srpske književnosti (XI-XVII veka)*, Beograd 1960, 161.

поменутој химни посвећеној цркви Свете Премудрости у Едеси с почетка VI века: „Сав углачан и бео (овај мермер) је тако блистајући да сакупља у себи светлост попут сунца“.³⁰

Анонимни писац Карловачког родослова који говори о сјају мермерних фасада и дечански игуман Григорије су савременици и у готово исто време пишу своје књижевне саставе говорећи о Дечанима. Њихови искази о лепоти храма, сјају његових фасада, као и међусобна веза описа поменутог два средњовековна писца постају јаснији ако се, уз наведено, начини и осврт на етимологију односно значење речи „мермер“.

Као грађевински материјал, материјал за израду делова црквеног мобилијара, особито саркофага и „украш“ приземних зона храмова, мермер је у Византијском царству имао врло значајну и дуговеку симболику, која је строго поштована.³¹ Карактер појаве мермера како у оквиру црквене грађевине у целини, тако и на примеру дечанског католикона, ни у најмању руку није био одређен пуком декоративном сврхом; напротив, садржао је у себи одређено значење. Разматрање етимологије и значења термина „мрамор“ („τό μάρμαρον“, „ὁ μάρμαρος“), попут историјског извора у малом, отвара видик у прошлост и омогућава перцепцију овог камена очима људи средњег века и стицање утиска и доживљаја који је он производио у свести средњовековних људи.

Мермер је добио свој назив на основу изгледа, којем је приписана одговарајућа симболика. Реч потиче од грчког глагола „μαρμαίρω“ што значи „сијати“, „сјајити“, „светлуцкати“, па мермер у преводу значи „онај који сија, који блиста, сијајући, блистајући“, каквим га и описују византијски писци и често помињу.³² У том смислу, педантно брушени квадери мермера сачлањени изузетном прецизношћу у јединствену целину монументалног корпуса храма својим сијањем доприносе лепоти грађевине, уједно и најдиректније остварајући „ефекат“ благодати која сија са дечанског храма. О природи тог сјаја и мермера говори се у поменутој химни посвећеној цркви Божанске премудрости у Едеси, где се непознати аутор обраћа светој божанској суштини која обитава у Светом храму и каже да је „мрамор ове цркве као представа која није начињена људском

³⁰ Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 58; McVey, *Domed church as Microcosm*, 95.

³¹ О мермеру у Византији уопште в. S. Ćurčić, *Marble*, у: A. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1295–1296; M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Leiden – Boston 2009; B. Pentcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, *Gesta* 50/2 (2011) 93–111; B. Kiilerich, *The Aesthetic Viewing of Marble in Byzantium: From Global Impression to Focal Attention*, *Arte Medievale*, Ser. IV, Anno 2 (2012) 9–28; Б. Вранешевић, О. Шпехар, *Мермерна оплата и њене сликане имитације. Боја и светлост у рановизантијској уметности централног Балкана*, *Зборник Народног музеја XXII/2* (2016), 47–66.

³² За реч мермер, њено значење и етимологију в. H. G. Liddel, R. Scott, H. S. Jones, *A Greek-English Lexikon*, Oxford 1996, 1081, s.v. μαρμαίρω; H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1960, 176–177 s.vv. μαρμαίρω, μάρμαρος; за помињања у изворима в. Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 270.

руком и да су њени зидови складно њиме прекривени“.³³ Другим речима, лепота храма огледа се у лепоти камена, пошто је он „савршено извајан“ и што будући управо такав, ствара ефекат благодати која сија са лица храма.

*

Веома су бројне аналогије оваквом решењу дечанских фасада изведених зидањем наизменичним низањем редова тесаника у две боје. На овакав начин су могле бити зидане читаве фасаде сакралних здања, али и поједини делови спољашњости или унутрашњости храмова. Овде ћемо направити избор и навести само главне представнике ове технике зидања. Унутрашње аркаде Куполе на стени (691–692, 813–833; 959–1551/1552; сл. 3) изведене су наизменичним низањем тесаника две боје мермера,³⁴ а слично су изведене и аркаде у дворској капели у Ахену (792–805) и у колегијалној цркви у Есену.³⁵ Здања и делови грађевина зидани наизменичним редовима две врсте камена или наизменичним ређањем појединачних тесаника две боје нарочито су карактеристични за доба романике и готике. Тако су изведени нпр. попречни лукови главног брода катедрале Сен Мадлен у Везлеју (1104–1132),³⁶ портал у Шпејеру (1030–1061), ојачавајући лукови главног брода и крипте.³⁷ У цркви Панталеоне у Келну (позни X век), аркаде над прозорима и слепе



Сл. 3 Купола на стени, унутрашњост, детаљ, (959–1551/1552)

Fig. 3 Dome of the Rock, view of interior, detail (959–1551/1552)

³³ Mango, *The Art of Byzantine Empire*, 58.

³⁴ О овој цркви и њеном историјату в. М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину*, Зограф 29 (2002–2003) 64; Исти, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 45–46, 233; о унутрашњим мермерним луковима у Куполи на стени в. А. Terry, *The Marble Revetment of the Piers of the Dome of the Rock*, Occidental (CA) 2014, о различитим датовања посебно в. напомену број 31.

³⁵ К. J. Connant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800–1200*, New Haven – London 1993, 46–51, fig. 6–10; W. Kaiser, *Romanesque Architecture in Germany*, у: R. Toman (ed.), *Romanesque. Architecture, Sculpture, Painting*, Köln 1997 (даље у тексту: Kaiser, *Romanesque Architecture in Germany*, односно Toman, *Romanesque*), 32–33, сл. стр. 33 (Ахен); Исто, сл. стр. 42 (Есен).

³⁶ Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, fig. 104; B. Laule, U. Laule, *Romanesque architecture in France*, у: Toman, *Romanesque*, 133.

³⁷ Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture*, 131–135, fig. 87–91; Kaiser, *Romanesque Architecture in Germany*, 46–47.



Сл. 4 Катедрала у Пизи (1064–1118)

Fig. 4 Cathedral in Pisa (1064–1118)

аркадице на западној фасади су изведене на овај начин, као и поречни лукови у унутрашњости цркве и бочне аркаде у цркви Светог Михаила у Хилдесхајму (1001–1033).³⁸ Најзад, најрепрезентативнији примери зидања наизменичним редовима камена у две боје (мермера) везују се за Тоскану, односно градове Фиренцу, Пизу, Сијену, Луку, Пистоју, Праго, али и друге, а овде посебно истичемо крстионицу у Фиренци (1059–1128), грађевине на Катедралном тргу у Пизи (1064–1118, 1153–XIV век; сл. 4) и катедралу у Сијени (1284–1299, завршена после 1357).³⁹ Уз њу као посебан пример стоји и капела Санта Марија дела Спина у Пизи (1323–1333).⁴⁰

Када је о которском тлу реч, фасаде зидане наизменичним хоризонталним редовима двобојног камена јављају се у цркви Светог Саве Освећеног у Будви (1141), цркви Светог Мартина тј. Свете Ане (крајем XII и почетак XIII века), као и у цркви Свете Марије Колеђате (1220–1230).⁴¹

³⁸ Уп. Kaiser, *Romanesque Architecture in Germany*, сл. стр. 38 и 40.

³⁹ М. Salmi, *Chiese romaniche della Toscana*, Milano 1961, 5, fig. 1, Т. 76, 86, 90; А. McLean, *Romanesque Architecture in Italy*, у: Toman, *Romanesque*, сл. стр. 92, 94, 95–99 и сл.; В. Borngässer, *Gothic Architecture in Italy*, у: R. Toman (ed.), *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*, Königswinter 2004, 254–257 (даље у тексту: Borngässer, *Gothic Architecture in Italy*); о овим градовима, посебној друштвеној, културној и духовној клими која је у њима владала в. D. F. Glass, *Portals, Pilgrimage and Crusade in Western Tuscany*, Princeton 1997, за изглед фасада појединих грађевина, уп. и fig. 1, 3, 16, 22, 38.

⁴⁰ Borngässer, *Gothic Architecture in Italy*, 257; J. Polzer, *S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo Francesco*, *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No. 51 (2005) 9–36.

⁴¹ М. Чанак Медић, *Црква Светог Саве у Будви*, Зограф 27 (1998–1999) 21, 22, сл. 7, 8, 10; Тодић, Чанак Медић, *Дечани*, 260 (Чанак Медић).



Сл. 5 Црква Светог Михаила и Гаврила, Месемврија (XIII век)

Fig. 5 Church of Saint Michael and Gabriel, Mesembria (13th century)

Када говоримо о српским грађевинама треба истаћи гробну задужбину краља и потом цара Душана, Свете Арханђеле код Призрена (1349–1352) и цркву Светог Николе, катедралу Новог Брда, која се према најновијим истраживањима датује у осму деценију XIV века.⁴²

Када је о византијском тлу реч, исти модел, исти мотив је примењиван у различитој грађевинској техници – алтернацијом редова камена и опеке. Реч је о заштитном знаку византијске архитектуре, преузетом из античке, римске уметности.⁴³ Знаменити цариградски бедеми изграђени су на овај начин, у класичној техници *opus mixtum* (*opus listatum*, *opus vittatum*), а по узору на Цариград су и други градови преузимали овакав начин зидања.⁴⁴ И византијске царске палате су зидане овом техником,⁴⁵ као и бројне цркве са варијацијама у ритму низања редова, од којих указујемо на јужну цркву

⁴² С. Ненадовић, *Душинова задужбина Манастир Светих Арханђела код Призрена*, Београд 1967, 78–91; М. Поповић, И. Бијелић, *Црква Светог Николе. Катедрала града Новог Брда*, Београд 2018, 93–99, и др., сл. 6, 9, 18–19, 22, 54–55, 81, 82, за ново датовање в. 113–119, посебно 117 (за још пример в. *Исто*, 95).

⁴³ О овој техници в. R. G. Ousterhout, *The Architecture of Kariye Camii in Istanbul*, Washington D. C. 1987, 127–129; С. Bouras, *Byzantine Architecture in the Middle of the 14th Century*, у: Ђурић (ур.), *Дечани и византијска уметност*, 47–54, fig. 1, 6, 7, 8, 10; S. Ćurđić, *Architecture in the Byzantine Sphere of Influence around the Middle of the Fourteenth Century*, у: Ђурић (ур.), *Дечани и византијска уметност*, 60, 65, fig. 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 18 и др.

⁴⁴ В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, сл. 19–20, 23; в. и претходну напомену.

⁴⁵ *Исто*, 269–270, сл. 365, 406–408.

Константина Липса, јужну цркву Богородице Памакаристос, цркву Христа Хоре, Светих Теодора у Цариграду и цркву Светог Илије у Солуну.⁴⁶ Према је био карактеристичан за византијску престоницу, на овакав начин су зидане бројне цркве широм Царства, као и у земљама под византијским културним утицајем.⁴⁷ На овај низ се тако надовезују и цркве Месемврије, грађене под јаким цариградским утицајем (сл. 5).⁴⁸ А када су српске цркве у питању истичу се остаци цркве Светог Срђа и Вакха на Бојани (1290; 1318), и моравски храмови – цркве Вазнесења у Раваници, Светог Стефана у Крушевцу, Ваведења Богородице у Каленићу.⁴⁹ И у византијској уметности и у уметности земаља под њеним културним утицајем јављали су се лукови сегментирани у виду трака, односно изведени у наизменичном низању камена и опеке.⁵⁰

Овај мотив јавља се и у исламској уметности, а присутан је и у архитектури XIX и XX века, у архитектури тзв. неовизантијског стила или ханзенеатике – стила Теофила Ханзена и његових следбеника.⁵¹ Када је о новијем времену реч посебно је питање који су били поводи да се рестауратори храма Свете Софије у Цариграду, браћа Фосати, одлуче за накнадно решење са наизменичним ређањем жутог и црвеног камена у обради њених фасада (1847–1849, 1852),⁵² нарочито ако се има у виду да су њени

⁴⁶ Исто, сл. 395, 396, 401–403, 404–405, 445.

⁴⁷ Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, сл. 236, 271–272, 274, 279 и др.

⁴⁸ Ćurčić, *Architecture in the Byzantine Sphere of Influence*, 64–65, fig. 34–36, в. и претходне напомене.

⁴⁹ В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 17–33; С. Ђирковић, П. Мијовић, Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, В. Кораћ, Ј. Максимовић, *Историја Црне Горе од краја XII до краја XV века*, 1/2 Подгорица 1970, 163–168 (Свети Срђ и Вакх; В. Кораћ); Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, сл. 414–423; В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1998; И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архитектури византијског света*, Београд 2006.

⁵⁰ О сегментираним луковима в. Ousterhout, *The Architecture of Kariye Camii*, 128; Ćurčić, *Architecture of the Byzantine Sphere of Influence*, 62, 65, fig. 15, 27, 8, 9, 17, 28.

⁵¹ За исламске примере в. нпр. R. Yeomans, *Art and Architecture of Islamic Cairo*, Reading 2006, 31, 35, 141–142, 152 и др.; A. Ersoy, *Architecture and the Search for the Ottoman Origins in the Tanzimat Period*, *Miqarnas* 24 (2007) 117–139, fig. 8; за архитектуру XIX и XX века в. М. Јовановић, *Теофил Ханзен, „ханзенатика“ и Ханзенови српски ученици*, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 21 (1985) 235–258; А. Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX – средина XX века)*, Београд 2007 (друго издање), 69–113.

⁵² N. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fosatti Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington 1998, fig. 17, 18; о рестаурацији браће Фосати в. G. Fossati, *Aya Sofia Constantinople, As recently restored by Order of H. M. the Sultan Abdul Medhjid*, London 1852; о изгледу Свете Софије на старим гравирама в. М. Çağlayan, *Hagia Sophia in Engravings (Gravürlerde Ayasofya)*, у: Н. Çiftçi (ed.), *III. Uluslararası Kültür ve medeniyet Kongresi 20 –22 Nisan 2018, Mardin*, Tam Metin Kitabı, Iksad Yayinevi 2018, 31–41, за изглед фасада Свете Софије након рестаурације (1852) в. Исто, fig. 7.



Сл. 6 Света Софија, Цариград (532–537), спољашњи изглед после рестаурације браће Фосати (1852)

Fig. 6 Hagia Sophia, Constantinople (532–537), exterior view, after the restoration of Fossati brothers (1852)

потпорни луци куполе садржали мотив наизменичног ређања појединачних тесаника две боје пре њихових рестаураторских радова (1847; сл. 6), као и да црква првобитно није имала такав спољашњи изглед.⁵³

*

Након разматрања сегмената описа дечанске фасаде из писаних извора, и аналогича у делима архитектуре, осврнућемо се на одређена уметничка дела која такође представљају визуелне аналогиче дечанској фасади, која су изведена у другим уметничким медијима, а која својим контекстом творе путоказ у тумачењу њиховог значења. Реч је најпре о представама Јерусалимског храма односно Светиње над светињама из више важних хришћанских споменика. Ове представе уједно пружају увид у начин перцепције овог храма и светог места у очима оновремених образованих црквених великодостојника, теолошких мислилаца, црквених писаца, али и људи оног времена. Наведени примери указују на чињеницу да колико год да је изглед Јерусалимског храма током времена у делима уметности различитих крајева Европе „варирао“, различити модалитети приказивања овог храма су били константни. Издвојићемо оне представе које се односе на тему о којој говоримо, релативно ретке, али које постојано претрајавају у уметности до најновијег времена. И као што су постојале различите „формуле“ приказивања Јерусалимског храма у уметности од

⁵³ О цркви Свете Софије у Цариграду генерално, R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure, and Liturgy of the Justinian's Great Church*, London 2001; за потпорне лукове в. Исто, fig. 9; Çağlayan, *Hagia Sophia*, fig. 4, 5.



Сл. 7 Црква Санта Марија Мађоре, Рим, Сретење Христово, мозаик (432–440)

Fig. 7 Church of Santa Maria Maggiore, Rome, Presentation of Christ in Temple, mosaic (432–440)

најранијих времена до данашњих дана, такође су постојали и различити манири илустровања његовог најсветијег места – Светиње над Светињама. И док је за највећи број представа стилизованог или упрошћеног односно сведеног Јерусалимског храма карактеристично да је он приказан од мермера односно разнобојних мермерних плоча, доста ређе се јављала варијанта наизменичног смењивања редова камених квадера изведених од две различите боје мермера односно камена.

У цркви *Санта Марија Мађоре* у Риму у сцени *Сретења Христовог* налазимо један од најранијих хришћанских приказа Јерусалимског храма (сл. 7; 432–440).⁵⁴ Овде је Храм илустрован у виду трема – колонеде са стубовима. Аркаде и простор изнад капитета изведени су алтернацијом камена две различите боје: беличастопурпурног и жућкастозлатног. Од истог камена, очито мермера, изграђени су и стубови који формирају трем Храма. Пет векова млађа минијатура са представом *Ваведења Богородице* у *Менологу византијског василевса Василија II* (976–1025) још директније упућује на идејне узор градителја Дечана. На њој је најсветији део Јерусалимског храма, Светиња над светињама, са степеницама на чијем је врху живела Богородица изведена наизменичним хоризонталним смењивањем двобојног мермера протканог црвеним венама (сл. 8).⁵⁵ На минијатурама рукописа *Хомилија Јакова Кокиновафоса* (друга половина XII века), и на другим сценама из живота Богородице које уз помену

⁵⁴ D. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation of Christ in Temple*, *Art Bulletin* 28 (1946) 19, fig. 1.

⁵⁵ За минијатуру в. *Il Menologio di Basilio II. Cod. Vat. Gr. 1613, II, Tavole*, Torino 1907, fol. 198; в. и. *Vat. Gr. 1613, fol. 198, 324*; в. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613; О овом рукопису в. N. Peterson Ševčenko, *Menologion of Basil II* (*Vat. Gr. 1613*), у: A. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II, New York – London 1991, 1341–1342 (са старијом литературом).



Сл. 8 Ваведење Богородичино, Менолог цара Василија II, fol. 198 (976–1025)

Fig. 8 Presentation of the Virgin in Temple, Menologion of Basil II, fol. 198 (976–1025)

композицију садрже приказ Светиње над светињама Јерусалимског храма, најсветији део храма је изведен на сличан, али схематизованији начин, различитих боја са јасно наглашеним хоризонталним линијама.⁵⁶ Сродно решење остварено је у истоименој сцени и у католикону манастира *Дафни*, где је највише место у Светињи над светињама (око 1100) где Богородицу храни анђео такође је изобразено на сродан начин.⁵⁷ Ту је овај део светиње приказан наизменичним ређањем беличасто-пурпурно-златног мермера у низовима. На минијатурама *Минхенског псалтира* (крај XIV века) одређен број сцена садржи грађевине зидане на овакав начин са сегментисаним хоризонталним регистрима.⁵⁸ На последњим минијатурама Псалтира учева се да здања у датим сценама и одежде њихових учесника светле истим

⁵⁶ За минијатуру в. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (Vat. Gr. 1162, fol. 65r, 67v, 68v, 74v, 76v, 87v, 90r, 93v, 142r); о овом рукопису в. J. C. Anderson, *The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master*, *Dumbarton Oaks Papers* 36 (1982) 83–114; R. S. Nelson, A. Kazhdan, *James of Kokkinobaphos*, у: A. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II, New York – London 1991, 1031 (са старијом литературом).

⁵⁷ E. Diez, O. Demus, *The Byzantine Mosaics in Greece. Daphni and Hosios Lucas*, Cambridge (MA) 1931, fig. 110.

⁵⁸ За минијатуру в. H. Belting (hrsg.), *Der Serbische Psalter*, Wiesbaden 1978; *Der Serbische Psalter: Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1983, fol. 1v, 3v, 19r, 28v, 43v, 66r, 68r, 70r, 81v, 89r, 135r, 211r, 212r, 215r, 227r, 229r, 229v; в. и <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00106322/images/>.



Сл. 9 Џејмс Жак Тисо, Сретење Христово, гваш (1886–1894)

Fig. 9 James Jacques Tissot, Presentation of Christ in the Temple, gouache (1886–1894)

сјајем.⁵⁹ Тај детаљ присутан је и на последњој минијатури рукописа *Визије витеза Тондала*, насталом у Генту 1475. године, на листу број 42, који је извео фламански уметник Симон Мармион (1450–1489), на којој анђеоловоди Тондалову душу до зида небеса, небеског зида, са циљем да му пружи утеху и радост.⁶⁰

И у уметности западне Европе постојао је манир приказивања Светиње над светињама у виду мермерних конструкција изведених алтернацијом водоравних редова камена у две различите боје или појединачних тесаника две боје. Често су двобојним тесаницима истакнути поједини њени делови. Тако, нпр. у сцени *Христос учи у храму* (1308–1311), коју је извео Дучо ди Буонинсења, аркаде и потпорни лукови су изведени наизменичним ређањем камена две боје,⁶¹ а на представи *Сретења Христовог* коју је насликао представник интернационалне готике, сијенски сликар Ђовани ди Паоло ди Грација, око 1435. године, се у Светињи над светињама уочавају детаљи двобојне мермерне оплате. Њоме су изведени стубови балдахина и пиластри здања на које се балдахин ослања, као и оквири прозора.⁶²

Занимљиво је да се прикази Јерусалимског храма или Светиње над светињама и њеног миљеа са фасадама, лезенама и детаљима изведеним у бихромним хоризонталним редовима могу наћи и у уметности новијег периода. Тако *Џејмс Жак Тисо* (1836–1902), француски сликар и илустратор, приказујући *Сретење Христово* (1886–1894) у позадини сцене илуструје целу фасаду здања попут

⁵⁹ уп. *Der Serbische Psalter: Faksimile-Ausgabe*, fol. 227r, 229r, 229v.

⁶⁰ Т. Kren, *Margaret of York, Simon Marmion, and The Visions of Tondal*, Malibu 1992; Т. Kren, S. McKendrick, *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Oxford 2003, 112–116; Т. Kren, R. Wieck, *The Visions of Tondal from the Library of Margaret of York*, Los Angeles 2012; <http://www.getty.edu/art/collection/objects/1502/simon-marmion-and-david-aubert-les-visions-du-chevalier-tondal-franco-flemish-1475/>.

⁶¹ J. H. Subblebine, *Duccio and His Collaborators on the Cathedral Maestà*, Art Bulletin 55/2 (1973, Jun.), 189, fig. 8.

⁶² H. B. Wehle, *The Presentation in the Temple by Giovanni di Paolo*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 3/8 (1945, Apr.) 185–188; H. Pope-Hennessy, *Giovanni di Paolo*, The Metropolitan Museum of Art, Bulletin, New Series, Vol. 46/2, 1988 (autumn), fig. 9.

дечанских фасада са зидовима грађеним од две врсте градива различите боје који се наизменично смењују у водоравним редовима (сл. 9).⁶³ Он је вршио дугогодишња истраживања Палестине и Светог Писма, путовао је у Палестину у два наврата (1886–1887 и 1889) у циљу припрема за сликање циклуса слика о Христовом животу. У свом раду се стога ослањао на историјске и модерне изворе да покаже своју ученост и „историчност“ када је реч о представљеном, па тиме и о Јерусалимском храму и здањима у његовим зидинама. Такође, што је важно оставио је и записе описа својих дела. Тако је навео да је на композицији *Сретења Христовог* представио Женски притвор (Двориште за жене), из којег се степеницама пење у храм где се налазио олтар и где се одиграо сам догађај *Сретења*.⁶⁴ Колико је он посвећено размишљао о сваком потезу четкице говори његов исказ којим објашњава свој рад на циклусу слика о Христовом животу: “There is not a stroke in my pictures, nor a color, which is not based upon good reasons”.⁶⁵ Као својеврстан аргумент о „историчности“ употребе овог детаља у приказу Јерусалимског храма послужило би присуство мотива шах-поља црвено-беле боје као саставног дела слике унутрашњости Јерусалимског храма у сцени „Мртви се појављују у Храму“ према стиху из јеванђеља по Матеју: „И гробови се отворише, и устадоше многа тијела светих који су помрли“ (Мт 27. 52).⁶⁶ *Џејмс Жак Тисо* у свом делу такође користи следећи израз: “We have supposed, in accord with certain traditions which came down to us that...”, што се може, верујемо, применити и на мотив фасада са водоравним редовима камена који се међусобно смењују.⁶⁷ У питању је дакле очигледно извесна традиција у приказивању мотива Јерусалимског храма.

Вилијам Бреси Хол (1847–1917) енглески сликар, илустратор, бакрописац и графичар у композицији *Христос међу докторима* (*Проналажење малог Христа у Храму*; Лк 2:41–50; после 1923) из циклуса *Христовог живота* слика трем Јерусалимског храма, попут уметника који је радио мозаик у цркви *Санта Марија Мађоре у Риму*, односно попут Куполе на стени са луковима изведеним наизменичним смењивањем камена две

⁶³ О читавом циклусу слика в. J. J. Tissot, *The Life of Our Lord Jesus Christ*, London 1897 [2015]; M. Wentworth, J. J. J. Tissot, *J. James Tissot and His Life of Christ*, 1984; J. F. Dolkart, *James Tissot: The Life of Christ*, London 2009; о уметнику в. G. Tinterow, A. E. Miller, *James Jacques Joseph Tissot*, у: J. Wrightsman, *The Wrightsman Pictures*, New York 2005, 400; за слику Сретења Христовог в. *The Life of Our Lord Jesus Christ. Three Hundred and Sixty-Five Compositions From the Four Gospels with Notes and Explanatory Drawings by J. James Tisso* (Notes Translated by A. Bell), Vol. I, Toronto 1899, 24.

⁶⁴ *Исто*, 24–25; за план Јерусалимског храма и положај Женског притвора в. J. Comay, *The Temple of Jerusalem*, New York 1975, 166 (према: R. Ousterhout, *New Temples and New Solomons. The Rethoric of Byzantine Architecture*, у: P. Magdalino, R. Nelson (ed.), *Old Testament in Byzantium*, Washington 2010, fig. 1).

⁶⁵ *The Chautuquan*, Vol. 34 (1902), 335.

⁶⁶ Уп. *The Life of Our Lord Jesus Christ. Three Hundred and Sixty-Five Compositions From the Four Gospels with Notes and Explanatory Drawings by J. James Tisso* (Notes Translated by A. Bell), Vol. IV, Toronto 1899, 205.

⁶⁷ *Исто*, 138.



Сл. 10 Вилијам Хол, Мали Христос међу докторима у храму, акварел (после 1923)

Fig. 10 William Hole, Jesus amidst Doctors in the Temple, watercolor (after 1923)

боје (сл. 10).⁶⁸ Он заправо поставља малог Христа у отворени простор са аркадама идентичним унутрашњим аркадама Куполе на стени. Сличне аркаде изводи и у сцени *Исус проповеда у храму*. Такође, он у композицији *Улазак мудраца у Јерусалим* из истог циклуса слика град Јерусалим, кога означава луком зиданим алтернацијом две врсте камена. У сцени *Сретење Христово* из истог циклуса он лезене Храма илуструје алтернацијом две врсте камена.

У горе наведеним примерима мотив карактеристичне бихромије изведене наизменичном хоризонталним алтернацијом редова тесаника две боје, алтернацијом тесаника две боје или других материјала послужио је да означи Јерусалимски Храм, али и небески Јерусалим.⁶⁹ Ова ознака је каткад као на наведеним западним примерима могла бити сведена на апстраховани знак, док *Џејмс Жак Тисо* илуструје читаву површину фасада овим мотивом.

Наведимо, најзад, још једну аналогiju за значење дечанских фасада која, сматрамо, додатно и доста прецизно појашњава смисао наизменичног водоравног постављања две врсте мермера на

дечанској фасади. Реч је о тзв. „урни“ (оплати) од емаља из бенедиктинске опатије *Санто Доминго де Силос* у провинцији Бургос у северној Шпанији (1165–1170; сл. 11а, 11б).⁷⁰ У питању је сакрални предмет фунерарне намене, који је представљао саставни део гроба, поклопац гробног места Светог Доминика. Негде између 1076. године и почетка XIII столећа, тело светог Доминика, оснивача манастира у Силосу, штовано као тело светитеља-патрона, премештено је у нови гроб испод олтару нове капеле. Према

⁶⁸ О овом уметнику и његовом раду в. G. M. Ackerman, *Les Orientalistes de l'école britannique*, Courbevoie 1991.

⁶⁹ Уп. нпр. представу Јерусалима из цркве Санта Марија Мађоре у Риму (око 435; W. F. Oakeshott, *Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Century*, London 1967, T. IX) или здање из херувима у сцени у конхи апсиде у цркви Светог Јована у Латерану (око 1291; *Исто*, fig. 67).

⁷⁰ B. D. Boehm, *Panels from Urna of Saint Dominic of Silos*, у: J. P. O'Neill (ур.), *Art of Medieval Spain, A. D. 500–1200*, New York 1993, 277–278 (са старијом литературом); R. Sánchez Ameijeiras, *Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb*, у: S. Lamia, E. Valdez del Alamo (eds.), *Decoration for Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout 2002, 22, 30 (са литературом у напомену број 7).



Сл. 11а Надгробна оплата, Санто Доминго де Силос, Бургос, емаљ (1165–1170)

Fig. 11a Urna, Santo Domingo de Silos, Burgos, émail (1165–1170)

Сл. 11б Надгробна
оплата, Санто
Доминго де Силос,
Бургос, емаљ,
детал (1165–1170)Fig. 11b Urna,
Santo Domingo
de Silos, Burgos,
émail, detail
(1165–1170)

хроничару из XIII века Педру Марину, гроб је носио слику Христа у слави и дванаесторице апостола која је омогућавала да камен саркофага буде видљив. Гомез-Морено је 1939. године идентификовао овај фриз од емаља као саставни део гроба светитеља и он је познат под називом „урна Светог Доминика“ (надгробна оплата). Уз овај фриз очуван је и један дрвени фриз. Изучавајући их, исти истраживач је установио да је панел са фризом од емаља некада формирао фронтални део оплате гроба светитеља, а дрвени горњи део творио „кровни“ део оплате. Кроз аркаде на дну фронталног панела, верници су могли директно да виде првобитни камени саркофаг. У центру фронталног панела је Христос у слави (сл. 11б), приказан у мандорли опточеној драгуљима, како седи на дуги, ногу постављених на подножник. Означен је натписом као „Алфа и Омега“ и окружен симболима јеванђелиста који држе кодексе у рукама. Са Христове леве и десне стране су аркаде између чијих стубова су дванаесторица апостола у пуној фигури постављени фронтално или у полупрофилу. Фриз аркаде крунишу здања небеског Јерусалима. У доњем низу аркадица види се местимично очувани мотиви шах-поља, додатно сугеришући значење горњих грађевина



Сл. 12 Реликвијар Евстатија
Малеина, ризница у Ахену
(969–970)

Fig. 12 Reliquiary of Eustathius
Maleinus, treasury of Aachen
(969–970)

и панела у целини.⁷¹ Христова мандорла и фон иза апостола изведен је наизменичним смењивањем два водоравна реда: једног златног и другог „флоралног“. Из наведеног проистиче да је наизменично ређање двобојног мермера један од начина да се прикаже невештаствена светлост Христове мандорле, небеске светлости и славе у коју се Христос по Вознесењу вознео односно небеског Јерусалима.⁷² И као што оплата од емаља из Светог Доминика штити и наткриљује саркофаг са моштима Светог Доминика, тако и дечански католикон у себи чува мошти Светог краља Стефана Дечанског, од „луча сунчевих светлије“, које исијавају благодат.

Упореди ли се оплата од емаља из Светог Доминика из Силоса са наведеним примерима – нпр. катедралом у Пизи, цариградским беедима, црквом Христа Хоре, моравским црквама, бачковском костурницом, месемвријским црквама и другим, уочава се да оне приказују исту идеју, али у другачијим медијумима и димензијама (сл. 4, 5, 9, 12, 13). Упоредивањем се уједно јасније читава и улога архитектонског елемента једноставне и вишеспратне аркаде на фасадама византијских (али и западних) цркава и њен значај.⁷³ У византијским споменицима се уочава ал-

⁷¹ О том мотиву и његовом значењу в. Стевовић, *Каленић*, 167–175.

⁷² О мандорли и њеног значењу в. А. Weyl Carr, *Mandorla*, у: А. Kazhdan (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. II, New York Oxford 1991, 1281–1282.

⁷³ Кораћ, Шупут, *Архитектура византијског света*, сл. 19–20 (цариградски

тернација водоравних редова камена и опеке, карактеристична за архитектуру Византије и земаља под њеним културним утицајем, док је за оплату од емаља из опатије Санто Доминго де Силос карактеристично смењивање редова златне површине и површине изведене у флоралним мотивима. И као што ниједна византијска црква није идентична, али настаје из истих идејних основа, приказујући мисао на сличан начин, тако су и модалитети „флоралних мотива“ били разноврсни. У овом смислу, надгробна оплата од емаља из опатије Санто Доминго де Силос призива у сећање и навод Константина Филозофа из житија деспота Стефана Лазаревића који описује изградњу манастира Ресаве, па би се могло помишљати да је и он носио овакво значење, што свакако остаје за даља истраживања. Наиме, Константин Филозоф за манастир односно град Ресаву каже да „има стазу ка вишњем Јерусалиму и сличност“⁷⁴ и недуго затим, описујући изградњу Ресаве, додаје: „И свуда дакле са сваком журбом и најлепшим стварима и многочасним највештијим радницима, најискуснијим живописцима, ако (их) је где било, и многим златним и цветним шарама (украси је).“⁷⁵ Могло би се претпоставити да „многе златне и цветне шаре“ представљају фон иза Христа и апостола на оплати од емаља из опатије Санто Доминго де Силос. Мотив срца које формирају флорални мотиви означава заправо рајско растиње расцветалог крста и његов „сјај“.⁷⁶ Ови флорални мотиви попут мандорле указују на моћ Божијег



Сл. 13 Олтар Светог Гилберта, Колегијална црква, Дарока, Сарагоса, Музеј Колегијалне цркве (XV век)

Fig. 13 Altar of Saint Gilbert, Daroca, Saragossa, Museum of the Collegiate Church (15th century)

бедени), 23 (Месемврија–Несебар), 271, 272 (Бачково), уп. и горе напомене у овом раду бр. 38, 43–48 ; о архитектонским елементима једноставне и спратне аркаде в. S. Ćurčić, *Articulation of Church Façades During the First Half of the Fourteenth Century. A Study in the Relationship of Byzantine and Serbian Architecture*, у: С. Петковић (ур.), *Византијска уметност почетком XIV века*. Научни скуп у Грачаници 1973, Београд 1978, 18–21.

⁷⁴ Поповић, *Старе српске биографије*, 86.

⁷⁵ Исто, 87; о сличности града Ресаве са небеским Јерусалимом, в. и С. Радојчић, *Идеја о савршеном граду у држави кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића*, Зограф 32 (2008) 5–12.

⁷⁶ Уп. А. Гавриловић, *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*, Пећ 2018, 213.

присуства.⁷⁷ Овакви и слични флорални мотиви чинили су „украш“ нимбова Христа (сл. 11b), затим светитеља, као и Христове мандорле, Светиње над светињама, односно сводова балдахина олтара, али и конхи апсида, купола и портала реликвијара, указујући на њихов смисао.⁷⁸ О томе речито говори и реликвијар стратега Антиохије и Ликанида, Евстатија Малеина (969–970; сл. 12).⁷⁹ Псалми на њему карактеришу овај реликвијар као место где је Бог присутан.⁸⁰ Најзад, како је изгледао гроб светог Доминика са фронталним панелом у виду оплате од емаља о којој говоримо речито илуструју *олтар Светог Гилберта* из колегијалне цркве Дарока у Сарагоси (XV век; сл. 13), као и бројна дела византијске уметности.⁸¹ И не само то, они уз саму емаљну оплату из опатије Санто Доминго де Силос јасније и потпуније указују на есхатолошки карактер значења дечанске фасаде, дечанског храма у целини и у ширем смислу његове посвете Вазнесењу Христовом. Такође, ти примери упућују на улогу архитектонског елемента једноставне и вишеспратне аркаде на фасадама цркава. У контексту лепоте дечанског храма, сијања мермера и благодати са лица дечанског храма, као и до сада наведеног, значајно је подсетити на улогу дечанског католикона као гробнице светог краља, која по Цамблаковим речима „точи исцељења“ и која је средишњи „украш“ дечанске цркве.⁸² Мошти светог краља „од луча сунчевих светлије“,⁸³ светле осветљавајући целу цркву,⁸⁴ „озарену лучама страсотрпца“.⁸⁵ Како је доминантна метафора за моћ реликвија светитеља била светлост,⁸⁶ сјај и изглед дечанских фасада индиректно су и слика рају-подобног, невештаственог сјаја моштију Светог краља.

*

У светлу овакве и сличне „иконографије“ камена и контекста мотива низменичног водоравног низања редова две врсте каменних квадера присутних у поменутим сценама и на дечанској фасади јасније се могу разумети наводи из житија Стефана Дечанског од Настављача о подизању

⁷⁷ Weyl Carr, *Mandorla*, 1281.

⁷⁸ В. В. В. R. Saunders, *The Aachen Reliquary of Eustathius Maleinus*, *Dumbarton Oaks Papers* 36 (1982) 211–219, пос. 215, fig. 1–2; В. Лазарев, *Руски иконопис, од настанка до почетка XVI века*, Београд 2008, сл. 17; Ј. Bogdanović, *The Framing of Sacred Space. The Canopy and the Byzantine Church*, Oxford 2017, fig. 2.21, 3.8, 3.9–3.11.

⁷⁹ У питању је један од најдрагоценијих сакралних предмета Ахенске ризнице, где је очито доспео након пада и пљачке Цариграда 1204. године у руке крсташа; за флоралне мотиве и значење реликвијара в. претходну напомену.

⁸⁰ *Исто*, 216, fig. 1–2.

⁸¹ F. Español, *The Sepulchre of Saint Juliana in the Collegiate Church of Santilana del Mar*, у: Lamia, Valdez del Alamo, *Decoration for Holy Dead*, 201–202, fig. 12; за византијске примере, уп. нпр. *Il Menologio di Basilio II*, II, fol. 83, 121, 123 и др.

⁸² Г. Цамблак, *Служба светом краљу Стефану Дечанском*, у: Србљак. Службе, канони, акатисти. Књ. 2, Београд 1970, 322; Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 363.

⁸³ Непознати писац, *Молебни канон светоме краљу Стефану Дечанском*, у: Србљак. Службе, канони, акатисти. Књ. 2, Београд 1970, 360.

⁸⁴ *Исто*, 358.

⁸⁵ Григорије Цамблак, *Служба светом краљу Стефану Дечанском*, 324.

⁸⁶ Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present*, 8.

храма, који га везују за Јерусалимски храм.⁸⁷ Осим тога, Данилов ученик истиче да је краљ предузео свако украшавање и утврђивање манастира „слично великоименитим и славним манастирима царским“.⁸⁸ О угледању краља Стефана Дечанског на славне царске манастире, и „опонашање“ њихове раскоши и сјаја, најпре и најдиректније говори грађевински материјал употребљен за градњу цркве. Мермер је био најрепрезентативнији, најраскошнији и најлуксузнији камен, а његова употреба била је по правилу резервисана за царе, највише царске, црквене и државне достојанственике. Он је и сматран најлепшим каменом, па тако Цамблак истиче да увек „лепота камена“ даје храму највишу лепоту.⁸⁹ У складу са реченим, употреба овог камена била је и знак престижа. И димензије самог храма утицале су на његову лепоту и велелепност, што истиче игуман Цамблак.⁹⁰ На величину подухвата и амбиције које је српски краљ имао приликом подизања цркве указује и висока посвета храма, која уједно показује и увећани значај и место српског краља у хијерархији држава и владара, које је заслужио после тријумфа код Велбужда.⁹¹

*

На основу одабраних аналогича у делима архитектуре и уметности које смо поменули и на основу свега реченог у раду, можемо закључити да католикон Дечана својим изгледом изображава архетипску цркву, идеалну цркву, небески Јерусалим, који прати континуитет Јеврејског Храма, који се открива преко својих симбола.⁹² „Водоравна полихромија“ карактеристична за обраду фасада дечанског храма јавља се, као што смо напоменули, и на здањима новијег доба, и то како црквене тако и световне намене. Даље истраживање рецепције значења овакве обраде фасада, њене апропријације, односно међусобног односа средњовековног, наслеђеног и новијег схватања „водоравне полихромије“, тема је која остаје за даља истраживања.⁹³

⁸⁷ Даничић, *Животи краљева и архиепископа*, 204; Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, 154; Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 280.

⁸⁸ Даничић, *Животи краљева и архиепископа*, 295; Мирковић, *Животи краљева и архиепископа*, 155; Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 282.

⁸⁹ *Рукопис Дечани бр. 99* (НБС), fol. 63r–63v; Шафарик, *Живот краља Стефана Дечанског*, 70; Поповић, *Старе српске биографије*, 23.

⁹⁰ В. претходну напомену.

⁹¹ В. Ј. Ђурић, *Посвета Немањиних задужбина и владарска идеологија*, Богословље год. XXXI (XLV), св. 1 (1987) 13–25; Марјановић Душанић, *Свети краљ*, 282.

⁹² J. Bogdanović, *Rethinking the Dionysian Legacy in Medieval Architecture: East and West*, у: F. Ivanović (ed.), *Dionysius the Areopagite between Orthodoxy and Heresy*, Newcastle 2011, 128.

⁹³ Порекло илустрација: Осим фотографија број 1, 2 (Blago Fund) и 13 (Esrafol, *The Sepulchre*, fig. 12), остале фотографије су фотографије у јавној употреби.

Andela Gavrilović
(Institute of Art History, Faculty of Philosophy, Belgrade)
BICHROME MARBLE DECORATION OF THE DEČANI CHURCH
AND ITS MEANING

The paper deals with the marble façades of the church of Christ the Savior in the Dečani monastery, the endowment of Serbian king Stefan of Dečani and his son Stefan Dušan (1327/1328–1334/1335; ill. 1, 2). As it is well known, the masterbuilder of this church was Fra Vita from Kotor, the city of kings. Although the architecture of the catholicon of Dečani is very well covered in scientific literature, the characteristic bichrome marble decoration of the façades, the meaning and the reasons for such a motif did not represent the subject of previous research. Firstly, the data from historical sources referring to the façade of Dečani are analysed in the paper; secondly, analogies are given to the motif of alternating marble stripes present on the façade and its meaning (ill. 3–13); thirdly, given analogies, the role and the meaning of the marble façades have been examined. It has been suggested that the bichrome marble decoration of the façades of the Dečani catholicon in a special way points to Dečani as the Solomon Temple, the ideal church, the Heavenly Jerusalem.