

# СЕПУЛКРАЛНИ КОНТЕКСТ КАО ОСНОВ ИКОНОЛОГИЈЕ КАСНОАНТИЧКО- РАНОХРИШЋАНСКИХ УМЕТНИЧКИХ ТЕКОВИНА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈАМА ЛАЗАРА МИРКОВИЋА

Горан М. Јанићијевић\*  
Православни центар  
за младе „Свети Петар  
Сарајевски“ Источно  
Ново Сарајево

**Апстракт:** На основу претпоставке да је у тумачењима уметничких приказа Лазар Мирковић показао иконолошка стремљења покренуто је истраживање, где је, поштом, утврђено да је у фокусу његовог тумачења био позициониран сепулкрални контекст, било да је реч о сликарству касноантичких гробница или ранохришћанских базилика. Упоредивање идеја препознатљивих у ликовним приказима, заснованих на иконском елементу са групима из текстових служби и уз помоћ палеографске и историографске искуства, водило је трагању за дубљим смислом и суштинским значењем у симболистичком дискурсу иконологије Панофске. Појам синтетичка интуиција као предусрема за иконолошку синтезу препознаје се у „ерминевичком декодирању“ значења слика на нивоу Мирковићевих интерпретација, и то не само на основу литургијског искуства и струке, већ и контекстуалне природе и бременитости личне живописне.

**Кључне речи:** Лазар Мирковић, иконологија, касна антика и рано хришћанство, синтетичка интуиција, сепулкрални контекст.

---

\* [dgjanicijevic@gmail.com](mailto:dgjanicijevic@gmail.com).

## Увод:

### О иконографско-иконолошком тумачењу уметничких приказа

У односу на савремени принцип приступа предмету из различитих методолошких перспектива данашња истраживања појединачних метода историје уметности као дисциплине представљају извесно враћање у прошлост (Białostocki 1986, 35).<sup>1</sup> Кроз развој историографске дисциплине, која је као сопствени предмет истраживања и тумачења препознала уметничко наслеђе, одвијала се и генеза метода, а њихови инспиратори настојали су да их и формално утврде. Но ипак, и у томе је било извесне спонтаности те су нека методолошка упоришта произилазила из одређених околности попут склоности истраживача или карактера његовог образовања. То је одређивало како хоризонте тако и фокусе предмета, те су у уметничким делима посматрани њихова структура, стилска обележја или контекст. У анализи и интерпретацији структуре и смисла *црквене уметности* у ширем историјском раздобљу изразити учинак остварио је метод који су примењивали Макс Дворжак (Max Dvořák) (Schlosser 1999, 379–380)<sup>2</sup> и Емил Мал (Emile Mâle) (Białostocki 1986, 103)<sup>3</sup> у оквирима бечке и француске школе историје уметности, у чијим оквирима је још од краја XIX stoleћа показивано значајно интересовање за историју средњовековне уметности, премда претежно за готичке тековине. Византијска уметничка традиција побудила је интересовање француских историчара уметности у првој половини XX stoleћа, истраживана, потом, на основу одређене синтезе историографских и култу-

<sup>1</sup> „Može se govoriti i o „zamor metode“ kao što se govori o zamoru materijala. Ipak imamo pravo smatrati da jedanput oblikovane i u praksu sprovedene metode nikada ne nestaju. Svaka od njih je svojevrsna alatka koja nam otvara neki aspekt povijesti.”

<sup>2</sup> „Vrhunac njegova stvaranja, koliko se barem za njegova života moglo ustvrditi, njegov je posljednji tiskan rad o ‘idealizmu i naturalizmu u gotičkoj skulpturi i slikarstvu’ (Simschrift, 1918.) Mala tanka, izuzetno neugledna knjižica, objavljena kasnije kao samostalno izdanje, s pravom je izazvala neobično uzbuđenje i postavila svog autora u prednji plan njemačkih povjesničara umjetnosti: jer tu se javlja ono što čini njegovo najdublje biće: okretanje povijesti umjetnosti u povijest duha: s pravom su prije spomenuti urednici njegove ostavštine jednom svesku, koji obuhvaća zbirku najvažnijih članaka, dali naslov: Povijest umjetnosti kao povijest duha.”

<sup>3</sup> „Godine 1932. francuski proučavatelj ikonografije Emile Mâle, koji je mnogo pridonio utvrđivanju brojnih zakona na području ikonografije, pisao je ovako: ‘Već se gotovo čitavo stoljeće smatra da je tema umjetničkog djela malo zanimljiva i da ne zaslužuje da čovjek dobra ukusa na njoj dulje zadrži pažnju.’ Čini se da je ta opaska valjda ipak bila anakronična već onda kada ju je Mâle izrekao. U pitanju je rezultat razvoja koji se nije ograničio samo na povijest umjetnosti, razvoja humanističkih znanosti koji se može opaziti i u drugim disciplinama.”

ролошких приступа предмету (Драгојевић 2018, 59).<sup>4</sup> Сам појам *црквена уметности* и на овом месту као и шире може се прихватити условно будући да такве тековине припадају општим уметничким токовима а историјска околност јесте то што је хришћанска традиција постала не-одвојив део европске културе. У контексту нашег истраживања наведени појам обухвата уметничке тековине хришћанства источне и западне Европе укључујући и оријенталне, особито када је касноантички период у питању. Оно што се поставља као обједињавајући чинилац те указује на извешан развој тако издвојеног корпуса артефаката јесте садржај уметничких дела. Управо се у таквом фокусу огледа повезаност уметности са стварношћу те чињеница да слика рефлектује одређене садржаје који и у домену животног реалитета указују на одређено значење узроковала је методолошку усмереност на садржај слике, описујући и анализирајући га. Такозвани иконографски метод имао је мноштво представника — Мије (Gabriel Millet), Грабар (André Grabar), Окуњев (Boris Gdalevich Okunev), Кондаков (Aleksey Kondakov), Лазарев (Victor Nikitich Lazarev) — а ова традиција под утицајем филозофије показивала је, временом, тенденцију ка дубљем проницању у бит уметничких дела и то на нивоу њиховог садржаја у којем се открива извесно значење.

Почев од друге деценије XX столећа етаблиран је и појам *иконологије* те се два приступа често појављују под називом иконографско-иконолошки метод, схваћен као: „*potraga za nekadašnjim smislom nekog umjetničkog djela uz pomoć svih dostupnih slikovnih ili pisanih izvora, koji nam rasvijetljavaju umjetničko djelo*“ (Eberlein 2007, 161). Из тог разлога, као пресудан за тумачење средњовековне и поствизантијске уметности схваћен је догађај Дидроновог (Adolphe Napoléon Didron) и Шеферовог (Jean-Luis Schefer) проналаска Дионисијеве *Ерминије* приликом истраживања рукописа у светогорским манастирима средином XIX столећа (Драгојевић 2018, 59), чиме је потврђено да су наведене тековине укључивале одређени теоријски аспект, истина — више на едукативном нивоу. Овај метод стекао је значајан број поклоника међу историчарима уметности у Србији XX столећа и тиме постао одређена традиција (Драгојевић 2018, 174).<sup>5</sup> На основу иконографског метода

<sup>4</sup> „Осим међусобног приближавања метода, уочљиво је и њихово сажимање у пракси. Тако је Мије (Gabriel Millet, 1875–1953) применио историјски приступ повезујући историјске догађаје са културом и религијом, а преко њих са уметношћу (Millet, 1899). У циљу доказивања те тезе, применио је и иконографски метод, који је при томе допунио (Millet 1916).“

<sup>5</sup> „Српска литература о уметности прошла је тај пут као природни развој теоријске мисли, сазревајући самостално, кроз искуство посматрања и тумачења уметности, са релативно мало текстова али током добрих стотинак година.“

изграђен је, потом, историјско-уметнички систем где се тежило проширивању хоризонта предмета у културолошком контексту и у правцу (циљу) који је Ервин Панофски (Erwin Panofsky) дефинисао као дубље или „суштинско значење“ (Panofsky 1975, 29).<sup>6</sup> На конгресу историчара уметности у Риму 1912. године, нови метод промовисао је хамбуршки библиофил и теоретичар уметности Аби Мориц Варбург (Aby Moritz Warburg) и први употребио појам *иконолоџија* (Białostocki 1986, 99–104). Велики допринос установљавању овог метода дао је Ернст Касирер (Ernst Cassirer), аутор *Филозофије симболичних форми* (Eberlein 2007, 164).<sup>7</sup> Уколико је иконографија означавала *ойис* слика и укључивање одређеног значења у складу са временом настанка посматраног уметничког дела, проширивањем предметних хоризоната циљало се ка препознавању универзалних симбола као и превазилажењу оквира „чисте или високе“ уметности у правцу визуелне културе у ширем смислу и истовремено — ка поступку у којем се кроз развој одређене идеје (слике) и кроз раздобља *универзално значење* откривало на основу културолошке сукцесивности као и на основу одређених дивергенција. Упркос променама које доноси смена епоха, претпостављен је један дубљи непроменљиви значењски слој, извесно *universale*. Већ на нивоу општих, уводних напомена постаје јасно да је платоничарско схватање *идеја* (значења) било незаобилазно како у односу на разумевање предмета, тако и у структури самог метода, што је потврђено у теоријском доприносу најзначајнијег Варбурговог настављача — историчара уметности Ервина Панофског, који је иконолошке претпоставке преточио у читав методолошки систем са етапама: *предиконографска дескрипција*, *иконографска анализа у ужем смислу* и *иконографска анализа у ширем смислу* или *иконолошка синџеза* (Straten 2003, 10. 24).

На основу таквог степеновања и предмет је структурално схваћен кроз три нивоа: *примарно* или *природно* својство приказа, *секундарна* или *конвенционална* садржина и *суштинско значење*, схваћено као свет симболичних вредности (Коире 2012, 228). Поред иконографског питања „како“ постављено је и иконолошко — „зашто“ је одређена тема представљена на одређени начин (?). Чини се да је иконолошка дискурзивност била веома прихватљива и код разумевања и тумачења тековина црквене уметности тако да је и сам Панофски посматрао одређене

<sup>6</sup> „Interpretacija suštinskog značenja ili sadržine, koja se bavi onim što smo nazvali *simboličnim vrednostima* umesto *predstavama*, *pričama* i *alegorijama*, zahteva više od poznavanja specifičnih *tema* i *ideja* koje se prenose putem literarnih izvora.“

<sup>7</sup> „Cassirer polazi od toga da čovek ne živi više u jednostavnome prirodnom svemiru, nego da je njegov doživljaj svijeta posredovan jezikom, mitovima, odnosno religijom i umjetnošću, i to kao „simboličnim formama“.

симболе као рефлексе појмова разума и истине у тзв. *картнезијанском контексту* (Коире 2012, 228) европске културе, што је укључивало античке корене и хришћанску *paidea*-у. Проседе таквог експлицитног споја у неоплатоничарском контексту Панофски је препознавао у делима Микеланђела Буонароттија (Michelangelo Buonarroti) (Panofski 1975, 135–182). Знаменити историчар уметности поседовао је таква знања и искуства која су му омогућавала проницање у сложене уметничке садржаје: „... Panofsky, „posljednji humanist“, s parnasovskih je visina svoje beskrajne obrazovanosti istodobno vodio imaginarni dijalog s umjetnicima i znanstvenicima zlatnoga doba renesanse“ (Eberlein 2007, 167). Премда је сматрао да у коначном закључивању *лаичка интуиција* има најзначајнију улогу (Panofski 1975, 29),<sup>8</sup> сам је поседовао многа хетерогена знања, која су му омогућавала синтетизујући поступак тумачења. У таквом схватању рефлектује се идеја непосредног контакта истраживача са сопственим предметом, искуства примарне тј. уметничке рецепције у којој не постоји дистанца између тумача и тумаченог.

Сличне премисе уочавају се и у домену метода историјско-уметничке ерминевтике: „Зато у ствари није ни било естетског разликовања које би познаваоце и школоване људе оспособљавало за дистанцу потребну за просуђивање и које би у делима архитектуре, сликарства, музике знало уметност, која је ту била на делу, да одвоји од поруке и духовног садржаја који су се у њих уносили“ (Гадамер 1999, 45). Није дакле у питању једно рационално, академско познавање „проблематике“ која се открива на нивоу одређеног сликовног приказа већ симболично значење које прати и карактерише његово настајање. Свакако де се то у великој мери односи на црквену традицију и хришћански етос у чијим је оквирима настајала одређена уметничка традиција, почев од краја II столећа (Gerke 1973, 9–25). У том смислу значајан допринос развоју историје уметности и њене методологије дали су истраживачи попут Буркхарта (Jakob Burckhardt) и Геркеа (Friedrich Gerke), који су се у већој или мањој мери посвећивали теологији или у младости студирали ову област. Такве претпоставке актуализују и истраживање методолошких поступака теолога-литургичара, историчара, историчара уметности и књижевности, палеографског истраживача др Лазара Мирковића, дугогодишњег професора на Богословском факултету у Београду. Не само на основу узрочно-последичне логике у разумевању и тумачењу предмета у ширем смислу већ и на основу конкретних места у његовим

<sup>8</sup> „Da bi smo shvatili ove principe nama je potrebna jedna mentalna sposobnost slična onoj koju poseduje dijagnostičar – sposobnost koju ne mogu da označim bolje do prilično diskreditovanim terminom *sintetička intuicija* i koju bolje može razviti neki talentovani laik nego neki stručnjak–erudita.“

интерпретацијама хришћанске уметности — основано је претпоставити иконолошке поступке. У таквим деловима тумачења уметничких тековина, поред теолошких, археолошких и филолошких знања актуализован је и литургијско-искуствени аспект што његов истраживачки рад приближава изнетим претпоставкама Панофског и Гадамера. Стога је и наш истраживачки правац заснован на *препознавању иконолошких места и принципа* у научној заоставштини Лазара Мирковића.

## 1. Литургијско полазиште у тумачењу уметничких приказа

На почетку, неопходно је сагласити се са Војиславом Ђурићем да *иконографска анализа* (Мирковић 1974, XIII) представља прецизнију идентификацију Мирковићевих поступака али из перспективе назначеног фокуса упутити и на следећи навод из његовог предговора Мирковићевих *Иконографских студија*:

„Под старост, као седамдесетогодишњак, развио је, међутим, свој иконографски метод до неслућеног богатства. Увидео је да објашњавање тематике и смисла неких од појединачних слика може да има огроман недостатак уколико се не схвати да је појединачна представа у цркви део много веће целине и да је идеја изражена кроз њу саставни део једне обухватније мисли. Било му је јасно — мада није имао промашаја у својим ранијим иконографским студијама — да симболична вредност слика и декорације у једној цркви зависи од места на којима су насликане и од положаја у којима се налазе у односу на литургијску функцију простора храма или религиозне грађевине посебне намене.“ (Мирковић 1974, XIII–XIV)

Упућивање на принципе контекстуализације артефаката и разлоге одређених уметничких појава код Лазара Мирковића већ скреће пажњу на могуће иконолошке премисе његовог метода. Начин на који је из *предиконграфске дескрипције* (Стратен 2003, 10),<sup>9</sup> додуше у сведенијем

---

<sup>9</sup> „Takvim pratranjem dolazimo do sumarnog nabravanja „predmeta“ i opisa situacije na slici, bez pokušaja da te stvari međusobno dovedemo u vezu ili da ih interpretiramo – drugim riječima: do predikonografskog opisa.“



облику, поступак вођен ка иконографској анализи у ужем смислу већ је уочљив у раду „Старохришћанска гробница у Нишу“ (Мирковић 1974, 5–25). Пре свега у односу на тумачење иконографије овог као и сродних ранохришћанских гробница у Софијани (Sophiana — Печуј у Мађарској) и неким римским катакомбама (Домициле, Светог Петра и Марцелина, *Coementarium Maius*), Мирковић је препознао идеју „апостолског прејемства“ у сликовним конструкцијама (сл. 1). Она је обично изражена распоредом фигура као



и поделом на зоне, који рефлектује идеје о „две цркве“ — *војујућој* и *шријумфујућој* (Јанићијевић 2019, 214–216). Чињеница јерархијске структуре приказа, где се у односу према посматрачу најпре приказују свети мученици локалне Цркве или епископи–мученици, као у случају гробнице из Јагодин мале, затим „кнежевски пар“ апостола (Gerke 1973, 61, 63, 76, 81, 106, 113, 140, 210) — Петар и Павле који фланкирају Христограм, за који је иконолошки проницљиво закључено да представља самог Христа — његову икону, очито је већ на нивоу иконографске схеме (Мирковић 1974, 8)<sup>10</sup> (сл. 2). До таквог сазнања дошло се на основу *експресионалне садржине* приказа односно лебдећег положаја Христограма у *clipeus*-у, где је евоцирано Христово Вазнесење и Други долазак као идеја парусије Божије у Цркви оличеној у апостолима и

<sup>10</sup> „Монограм Христов на западном зиду гробнице поред венца окружен је још и нимбом, као што на сликама окружује главу Христову, јер монограм, како рекосмо, замењује слику самог Христа.“



светима. Гестови акламације и покрети благосиљања карактеролошки су протумачени и тиме је постављена платформа за разумевање сепулкралне контекстуализације ранохришћанских фресака:

„Мислим да није била сврха сликања нишке гробнице да се само прикаже рај Parklandschaft-ом, да се прикаже апостолска акламација небеског тријумфалног венца Христовог и да му се постави стража, нити да се прикаже апостолско чување врата гробнице, но треба слике у гробници везати за умрле сахрањене у њој. Умрли и сахрањени у нишкој гробници су према својој вери и према молитвама погребна желели да после смрти буду у рају са Христом и светима, cum sanctis, и зато је насликан рај, зато је насликан монограм Христов, који замењује личност Христову, и зато су насликани свети, пре свега Петар и Павле код улазних врата, као они који су ту да умрле уведу у рај.“ (Мирковић 1974, 24)

На основу наведеног тумачења доведена је у питање ранија теза да фигуре из порталне иконографије гробница имају профилактички смисао. Лазар Мирковић је ову еклисиолошку иконографију тумачио из перспективе литургијског искуства и познавања писаних извора и традиција из ове области, али и на основу интуитивног разумевања самог споменика. У истраживању сепулкралне иконографије посегао је за адекватним изворима, а посебну погодност представљала је чињеница да је молитва Заупокојене панихиде *Ὁ Θεός τῶν πνευμάτων...* (Боже духова и свакоја шела...) у готово неизмењеном облику у употреби до данас, што представља иконолошки прелаз ка суштинском значењу слика, за које је Лазар Мирковић први утврдио да су засноване на истоветним



идејама, како би се „платонски изразио“ Ервин Панофски, тј. да се мањим формалним разликама у текстовима молитава не доводи у питање њихова суштина. Споменик на који се позива јесте стела Аве Шенуте из Каира са уклесаним наведеним текстом за коју се тврди да потиче из „нубијског граничног подручја“ (Мирковић 1974, 38) и датује на 344. годину, те се показује као кључни индикатор у иконографском истраживању не само ранохришћанских гробница, већ и царских базилика и маузолеја у Равени а посредно и код идеалне „реконструкције“ сепулкралног хабитуса у средњовековним црквама — задужбинама, које су такође презентоване у радовима Лазара Мирковића. Тако је закључено да се сепулкрална иконографија темељи на целесталним приказима где је рај представљен као *месџо свешло*, *месџо цвеџно*. Тиме је такође указано на извесну дивергенцију античких у хришћанска поимања судбине душе након смрти а хтонска сфера потиснута је целесталном, што рефлектује идеје о Богу изван тварног света чије се станиште повезује са небом, за разлику од богова који су се рађали често у пећинама (Јанићијевић 2012, 59–69), а неки од њих и формално припадали подземном свету. Код разумевања елисејских приказа као „иконе“ будућег стања душе, њене егзистенције у рају, Мирковић је упућивао на развој римске уметности још из доба раног царства, односно, на приказе рајске баште у вили Ливија у Риму које је довео у везу са истоветним у Аквилеји. Ограда раја, односно *transena mundi* или *transena mramorea*, тј. мермерни зид са отворима у форми решетке као инспирација првих бема и олтарских преграда (Vanderbroeck 2011, 180–221) заправо представља иконско раздвајање светова, али не на основу њихове дивергенције и неспојивости већ пресудног догађаја напуштања света доњег на путу ка свету горњем, да се послужимо платоничарским објашњењима Павла Флоренског (Павлџ Флоренский) (Флоренски 2001, 22).<sup>11</sup>

Рајски врт такође представља слику *месџа освежења*, известен духовни *refrigerium* за упокојене, те Мирковић евоцира коптску литургијску традицију у опису: „Освежи их на месту зеленила, изнад воде освежења, у рају насладе, одакле одбеже мучни немир срца, жалост и уздисање у светлости твојих светих“ (Мирковић 1974, 14). Прикази раја као врта тумачени су из перспективе Божијег врта у Постању, но упућеност на библијске изворе у већој је мери укључивало Откривење Јованово, пре свега у односу на повезаност значења светих *аџо-*

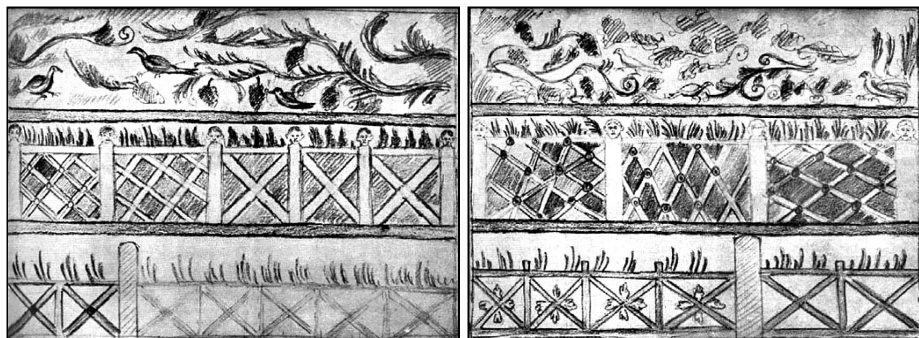
<sup>11</sup> „Тако, у уметничком стваралаштву душа се уздиже из доњег света и улази у свет горњи. Тамо се без слика она храни созерцавањем суштине горњег света, опипава вечне ноумене ствари и, нахранивши се, снабдевена знањем, поново силази у доњи свет. И ту, на том путу наниже, на граници силаска у доњи (свет) њено духовно богатство облачи се у симболичке слике — баш оне које обликоване сачињавају уметничко дело.“



сшкола и светих мученика. Њихова особеност на приказима јесте бела одећа — туника и палијум, у чему су приказивани и епископи ране Цркве. С обзиром на чињеницу убрајања Наисуса у мартирополисе у Викториновом делу „De laude sanctorum“, еклисиолошка перспектива некрополе са осликаним гробницама претпостављена је последица ауторитета неког епископа (мученика) за чију смо идентификацију данас ускраћени (Мирковић 1974, 16). Насупрот Геркеовим тумачењима да су у ранохришћанској гробници из Јагодин мале апостоли Петар и Павле формално поновљени на зиду наспрам улаза, или да је реч о некој другој двојници апостола — еванђелиста, Лазар Мирковић је веома аргументовано протумачио ове ликове као епископе—мученике из Наисуса и локалне цркве, управо из перспективе црквеног предања, односно, литургијског и уметничког искуства (Мирковић 1974, 25–43) (сл. 3). То је потврђено и положајем десне руке у гесту „ранијег начина благосиљања“ помоћу два прста.

Епиграфика је за Лазара Мирковића представљала иконолошки извор и то као извесна „историја идеја“, односно одређених културолошких симптома (Panofski 1975, 29–30),<sup>12</sup> а сепулкрални контекст, као темељ појма *иконски* (Burkhart 1992, 29).

<sup>12</sup> „Prema tome, kao što se naše praktično iskustvo mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, *predmeti* i *događaji* izražavaju *formama* (istoriju *stila*) i kao što se naše poznavanje literarnih izvora mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, specifične *teme* i *ideje* izražavaju *predmetima* i *događajima* (istorija *tipova*) isto se tako, ili još i više, naša sintetička intuicija mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, *opšte* i *bitne težnje ljudskog duha* izražavaju specifičnim *temama* i *idejama*. To je ono što se može nazvati istorijom *kulturnih simptoma* – ili *simbola*, u smislu termina Ernsta Kasirera — uopšteno govoreći.“



„Ако се све што смо напред изложили повеже са сахрањивањима у овој гробници, то сва символика на сликама нишке гробнице значи да су умрли и сахрањени у овој гробници желели да њихове душе почивају са Христом, апостолима и светима у рају, који је приказан оградањем вртом са палмама и растињем у смислу молитава у чину погребља. Пошто је лоза са птицама насликана на гробовима споља, (сл. 4) то је сликар хтео тиме да означи да су три умрла и овде сахрањена обухваћена рајем, тј. да су у рају. Сахрањени у овој гробници веровали су да ће ући у рај кроз евхаристију, коју приказују лоза и птице које једу гроздове. Да смо тачно разрешили смисао слика у нишкој гробници, као жељу и молитву сахрањених да им душе после смрти дођу у рај и тамо пребивају са Христом и светима, потврђују нам изрично надгробни натписи савремени нишкој гробници. Тако натпис једног бисомуса из 382. гласи овако: ‘Вишем животу иде смерна Афродита, јер узима пут ка звездама... Увек је тежила ка небесима и свој одличан дух предала је за вечно светима. Тамо влада Христос у изванредним мирисима раја, где се непрестано зелене ливада на потоцима’.” (Мирковић 1974, 17–18)

Заснованост метода на *културолошким симболицима* огледа се и кроз запажање да су оранси/заступници увек приказивани са подигнутим рукама што одговара одређеним литургијским гестовима на основу чега се могу идентификовати у иконографски сложенијим приказима. Са друге стране изнета је теза да *хермули* на огради раја не представљају орансе јер су без руку али ни душе умрлих предака — пагана, што се, према Мирковићу, противи сепулкралном хабитусу хришћана, израженом кроз текст: *Са светима ујокој, Христје...* Стога је ово питање остало неразјашњено и може се даље посматрати из перспективе касноантичких интерпретација на нивоу симбола из репертоара религијског синкретизма. Како је Плотин (Πλωτίνος) у хермама видео *умствени ђојам*





као *родишља ојажајних* (предмета) у *Енеади*, III, 6, 19 (Plotin 1984, 93), овакве би приказе требало разумевати као извесне духовне рефлексije о питањима односа *шелесно—духовно, њривремено—вечно* у смислу извесног континуитета и појавне сукцесивности.

Тема посредовања светих за верне у оквирима ранохришћанске сотириологије и улога оранса даље је пренета на тумачење изложено у раду „Мозаици маузолеја Гале Плацидије“ и то на основу канона Теофана Начертаног (Мирковић 1974, 49)<sup>13</sup> док се зооморфни прикази богочежњивих душа као *кошуша на њојилу* доводе у везу са Псалмима (Мирковић 1974, 46–47). Иконографски тип *Добри њастир* (сл. 5) протумачен је на основу епиграма на стели Аверкија из Хијерополиса који је себе називао „учеником Светога Пастира описаног као свевидећег (има велике очи)“ (Мирковић 1974, 49). У том смислу потребно је истаћи да и сви епиграми које Лазар Мирковић евоцира у својим тумачењима хришћанске сепулкралне уметности имају карактер књижевног текста (Straten 2003, 73), што их актуализује као „иконолошке инструменте“. Интуитивно или на основу методолошких сазнања Лазар Мирковић је на један свеобухватан иконолошки начин консултовао мноштво тематски повезаних писаних тј. књижевних

<sup>13</sup> „То уздање умирујућих у мученике дошло је до израза и у византијском чину погребa, где имамо канон Теофана Начертаног (ó Γρατός, умро после 843), у коме Црква призива мученике да посредују за умрле. Теофан овако пева: ‘У небеским дворанама мученици Те, Христe, моле да представљенога удостојиш вечних добара’.“

извора. Сепулкрални контекст приказа *Доброї частїи* управо указује на сотириолошки карактер ове апстрактне античке парадигме, која је, потом, „преузела“ Христов идентитет. Приказивање шатора на сцени са апостолима Петром и Павлом упоређивано је са евокацијом *небеских стана* у Светом Писму (Јн 14, 2) као и молитава за упокојене из Литургије Светог Апостола и Еванђелиста Марка и кондака Романа Мелода (Мирковић 1974, 53–57). Фигурално развијенија иконографија маузолеја Гале Пласидије повратно разјашњава значење Нишке гробнице и нарочито приказе апостолског пара, те је закључено да се њихов смисао очитује у томе да упокојене „уведу“ у „рајске станове“. Приказани шатор са апостолима налази се испод свода храма који је схваћен као небески, за шта је Лазар Мирковић пронашао тумачење на основу кондака службе на празник Вазнесења Господњег.

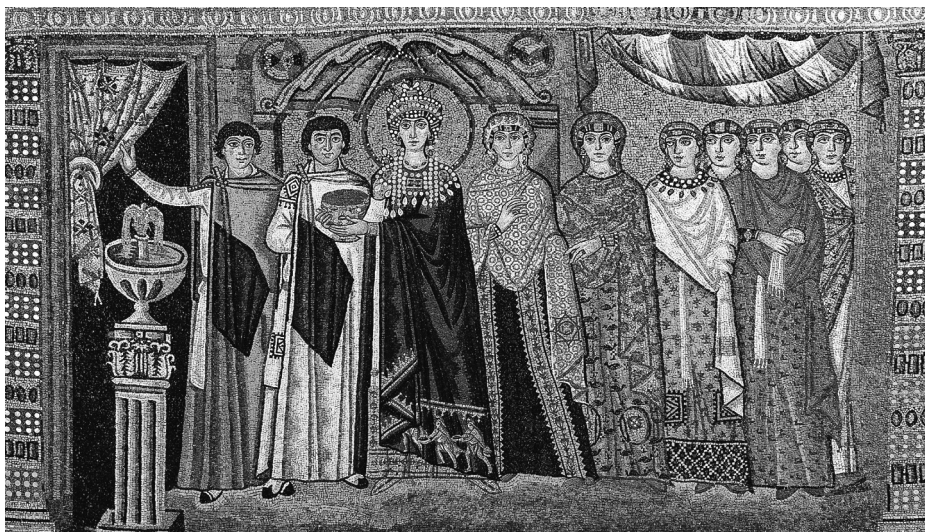
„Роман Мелод у своме кондаку на *Вазнесење* разликује небо од шатора праведника, када каже да шатори праведника нису на небу и да су нешто ниже од неба, и према томе је веће достојанство бити на небу него у шаторима праведника.“ (Мирковић 1974, 59)

Тема Небеског Јерусалима развијана је даље преко надгробних стела са приказима шатора што је упоређивано са деловима житија Свете Меланије, где се такође помињу небески станови.

## Сепулкрална контекстуализација уметности и животно искуство

Педантним датовањем мозаика из олтарске апсиде базилике Светог Виталија у Равени на основу два параметра — 1. Максимијанове Хиротоније (октобар 546. године) и Теодорине смрти (29. јун 548. године) — у студији „Мозаици у цркви San Vitale у Равени“ (сл. 6) Лазар Мирковић је утврдио сепулкрални контекст приказа у односу на ехаристијско повезивање прошлости и будућности, пре свега на основу значења приказа „обновљеног раја“ у четвороречју и уобличеним вегетабилним и зооморфним симболима. Из тог разлога опет се приступило упоређивању са текстовима Откривења Јовановог и литургијских химни. Карактер приказа са Јустинијаном и Теодором разрешен је на основу детаља са руба царичине хламиде — приказа *Поклоњења мудраца*. На овом месту убедљиво се открива чињеница да Лазар Мирковић дословно „ишчитава“ сликовни приказ, попут Велфлина (Heinrich Wölfflin) и Варбурга, указујући на чињеницу да се „смисао открива у





деталу“ (Dilly 2007, 11–12). Овај, рекло би се — споредан декоративни детаљ на царичиној одори, заправо, открива смисао иконографије царског приношења сасуда Цркви Светог Виталија у Равени. Теодора је на тај начин фокусирана као окосница „приче испричане на мозаицима“, повезујући многе литургијске теме са темама смрти и вечног живота:

„Какво значење има шатор изнад главе и фонтана на мозаику Теодоре разјаснио сам у свом раду: ‘Die mosaiken des Galla Placidia Mausoleums in Ravenna’ (Богословље, год. III (XVIII)). Шатор и фонтана имају сепулкрални карактер и хоће да кажу да је царица у међувремену, између предаје дарова од Јустинијана и Теодоре цркви San Vitale и извођења мозаика, већ умрла.“ (Мирковић 1974, 157)

Тиме је Лазар Мирковић заокружио једну повест о сликовној интерпретацији мистагошких тема, које повезују историјско време и вечност.

Како је већ предочено у методолошким поступцима Лазара Мирковића прилично се очигледно препознају иконолошки елементи, које је формално дефинисао Ервин Панофски као и недвосмислено циљање ка „суштинском значењу“. Није се много бавио ликовношћу дела и стилем, донекле свестан да је то била његова „слаба страна“ (Мирковић 1974, XIII). Из тог разлога њему се могу упутити истоветне примедбе као и другим иконолозима (Białostocki 1986, 35). Но ипак, допринос Лазара Мирковића у тумачењима литургијског аспекта уметничких приказа уочљив је у структури густо збијеног „иколошког ткива“

његових теоријских интерпретација. Реч је и о јединственом примеру ерминевтичког декодирања значења слике, према методу који је у значајној мери аналоган иконолошким традицијама. Чак и када би у његовим тумачењима изостао закључак, иконографска анализа у ужем и ширем смислу представљала би кључ за одгонетање дубљег смисла као и платформу за даља истраживања у смислу постулата једне континуиране и преиначујуће иконологије црквене уметничке традиције ранохришћанског и средњовековног раздобља. У студијама из области црквене уметности Лазара Мирковића садржани су, на изванредан начин, елементи и за потенцијално формирање и испуњавање одређеног *ICONCLASS* појмовника (Straten 2003, 110),<sup>14</sup> који би се могао примењивати на Богословском факултету у Београду на којем је предавао или у каталогизацији збирки Музеја Српске Православне Цркве на чијем је челу био. Нарочито истраживање могло би се посветити сабирању симбола, персонификација и алегорија (Straten 2003, 28–67) ранохришћанске уметности, које је Мирковић протумаčio.

Сепулкрални контекст у иконолошким интерпретацијама Лазара Мирковића схваћен је као кључан за разумевање литургијски оријентисаних приказа а касноантичка и ранохришћанска уметничка традиција — као темељна за тумачење њиховог значења. Очито је да су га у зрелим животним и научним годинама занимала ова питања уметничке стварности будући да је његова спознаја смрти била непосредна и болна, кроз губитак чланова породице. Иконолошка перспектива исказана је и у прологу „Аутобиографије“ Лазара Мирковића: „На крају свог живота, стојим пред својим отвореним гробом и гледам пређени пут живота и све што се данас догађа у свету, па размишљам о свему. Много штошта раније нејасно, сад ми постаје јасно. Смрт се слика као празна безуба лобања<sup>15</sup> (Straten 2003, 57) насађена на људски костур, са косом у рукама. Ње се боје сви људи, избегавају да је помену, и зато јој придају разне епитете: страшна, грозна, језива, немилосрдна, хладна, неумитна итд. Ма колико смрт људима била страшна и ружна, скопчана с болом и страхом због кидања са животом и одласка у непознато, она ће за мене бити лепо и добро, јер ће ме избавити од свих невоља и зала скопчаних са

<sup>14</sup> „*ICONCLASS*-sustav po sebi je „prazan“ kostur sistemskih brojeva (Codes), koji upućuju na teme i sadržaje u likovnoj umjetnosti. Sve što se može pojaviti u likovnoj umjetnosti, teme, radnje, osobe, predmeti, itd. dobiva *ICONCLASS*-kod. Stoga u samom *ICONCLASS*-sustavu nećemo naći uputnice na određena umjetnička djela. Ali, instituti za povijest umjetnosti i dokumentacijski centri, muzeji, grafičke zbirke itd. mogu pomoću te sistematike ikonografski katalogizirati svoje inventare i učiniti ih dostupnima.“

<sup>15</sup> Лобања представља кључни детаљ тзв. „*vanitas*“ мртвих природа као симбол пролазности живота.

животом.“ (Мирковић 1974, XV). Сепулкрални основ хришћанских слика Лазар Мирковић је непогрешиво фокусирао и препознавао у делима касноантичке тј. ранохришћанске уметности. До веома сличних закључака дошао је Макс Дворжак приликом анализе знамените Ел Грекове слике из Толеда „Смрт грофа Оргазе“ (Dvořák 1999, 185–188). Рођен на Криту, у православном окружењу, Доменико Теотокопулос уметничко образовање стекао је у Венецији, у радионици тада временског Тицијана, и тачно је разумевао хришћанске сепулкралне приказе у контексту „света доњег и света горњег“, особито изражене у композицији Уснућа — *Усиња Пресвете Богородице*. Дворжак је на Ел Грековој слици уочио појмове *церемонијалности* и *чуда*. Мирковић је, с друге стране, тежио разумевању сепулкралне идеје сликовних приказа на иконографском и иконолошком нивоу потврђујући тезу Јакоба Буркхарта (Burchardt): „Вероватно је иконски елемент најпре започео код гроба“ (Burkhart 1992, 29). Уочио је у касноантичкој уметности спој античких и хришћанских идеја као и повезивање хтонске и целесталне сфере као постулата тзв. катрезијанског контекста (Коире 2012, 227–228). Теолошко искуство усмеравало га је ка феноменолошким постулатима слике, па је на основу литургијских формула и црквеног песништва, проницао у саму бит уметничких хтења и остварења. *Синтетичка интуиција* код Лазара Мирковића била је изражена не само на нивоу образовања и црквеног искуства већ и кроз личну контемплативност, нарочито изражену у његовим зрелим годинама. У том контексту промишљао је и о смрти, која је коначно схваћена као катарзични и разрешавајући феномен.

## Библиографија

### Извори:

- Велики шребник*. 1993. Превео са грчког и црквенословенског Архимандрит Д-р Јустин Сп. Поповић. професор Универзитета. Призрен: Епархија рашко-призренска.
- Plotin. 1984. *Eneade III*. Prevod sa starogrčkog, predgovor i napomene Slobodan Blagojević. Beograd: Književne novine.
- Свето Писмо Старої и Нової Завеси*. 2010. Београд: Свети Архијерејски Синод Српске Православне Цркве.

### Литература:

- Гадамер, Х–Г. 1999. *Евројско наслеђе: чланци*. С немачког превео Божидар Зец. Београд: ПЛАТΩ.

- Драгојевић, П. 2018. *Почеци историје уметности: откривање ујоришћа једне науке*. Крушевац: Историјски архив Крушевац.
- Јанићијевић, Г. 2012. *Хришћанска уметност и античке парадигме*. Београд: Висока школа — Академија СПЦ за уметности и конзервацију.
- Јанићијевић, Г. Ј. 2019. „Мартиролошки карактер црквене уметности из перспективе осликавања цркве Свете мученице Марине у Ливну“. *Теолошки погледи* LII (1): 207–228.
- Коире, А. 2012. *Увод у читање Платона. Разговори о Декарту*. Превела с француског Мира Вуковић. Сремски Карловци — Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мирковић, Л. 1974. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска.
- Ракоција, М. 2013. „Нова сазнања о ранохришћанској прошлости Ниша“. У *Ниш и хришћанско наслеђе: Ниш и Византија — посебно издање поводом 1700. година од пошћисивања Миланског едикта*, ур. Миша Ракоција и Милица Тодоровић, 117–130. Ниш: Град Ниш — Универзитет у Нишу — Православна епархија нишка — Нишки културни центар.
- Флоренски, П. 2001. *Иконостас*. Превео и предговор написао Димитрије М. Калезић. Никшић: Јасен.
- Białostocki, J. 1986. *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Preveo Zdravko Malić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Burkhardt, J. 1992. *Povest grčke kulture III*. Prevela s nemačkog Olga Kostrešević. Sremski Karlovci — Novi Sad — Podgorica: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića — Omladinski savjet Crne Gore.
- Dilly, H. 2007. „Uvod“. У *Uvod u povijest umjetnosti*, ур. H. Belting, H. Dilli, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, 7–19. Zagreb: Fraktura.
- Dvořák, M. 1999. „O Grecu i manirizmu“. У *Bečka škola povijesti umjetnosti*, прир. S. Knežević, 185–205. Zagreb, BARBAT.
- Eberlein, J.K. 2007. „Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda“. У *Uvod u povijest umjetnosti*, ур. H. Belting, H. Dilli, W. Kemp, W. Sauerländer, M. Warnke, 159–181. Zagreb: Fraktura.
- Gadamer, H-G. 2011. *Istina i metod. Osnovi filozofske hermeneutike*. S nemačkog preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon.
- Gerke, F. 1973. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Prevela s nemačkog Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Jeger, V. 2007. *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*. Preveo s engleskog Branimir Gligorić. Beograd: Službeni glasnik.
- Panofski, E. 1975. *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*. Preveo Svetozar M. Ignjačević. Beograd: Nolit.
- Pillinger R. 2013. „Early Christian Paintings in Niš between East and West“. У *Ниш и хришћанско наслеђе: Ниш и Византија — посебно издање поводом*



1700. година од пошћисивања Миланској едикта, ур. Миша Ракоција и Милица Тодоровић, 241–252. Ниш: Град Ниш — Универзитет у Нишу — Православна епархија нишка — Нишки културни центар.
- Popović I. 2013. „Motif of ‘Railing of Paradise’ on Frescoes from Tombs in Jagodin Mala (Naissus) and Čalma (Sirmium)“. У *Ниш и хришћанско наслеђе: Ниш и Византија — посебно издање поводом 1700. година од пошћисивања Миланској едикта*, ур. Миша Ракоција и Милица Тодоровић, 273–292. Ниш: Град Ниш — Универзитет у Нишу — Православна епархија нишка — Нишки културни центар.
- Schlosser, J. v. 1999. „Bečka škola povijesti umjetnosti: osvrt na stoljeće njemačkog znanstvenog rada u Austriji“. У *Bečka škola povijesti umjetnosti*, прир. S. Knežević, 323–393. Zagreb: BARBAT.
- Straten, R. v. 2003. *Uvod u ikonografiju: teoretske i praktične upute*. Prevele Martina Wolf-Zubović i Maya de Graaf. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Vandenbroeck, P. 2011. „Matrix Marmorea. The Sub-Symbolic Iconography of the Creative Energies in Europe and South Africa“. У *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, ed. by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke van den Akkerveken, and Niels Schalley, 180–211. Brussels: Academic and Scientific Publishers.

Примљено: 9. 7. 2021.

Исправљено: 10. 11. 2021.

Одобрено: 10. 11. 2021.

### Списак илустрација:

1. Фреска са приказом Христа између апостола Петра и Павла; Јагњета између четворице мученика, Рим: Катакомба Светих Петра и Марцелина. Фотографија у јавној употреби.
2. Б. Пешић: Цртеж фреске на источном зиду ранохришћанске гробнице из Јагодин мале. Преузето из: Ракоција 2013, 123.
3. Копија фреске са западног зида ранохришћанске гробнице из Јагодин мале. Аутор: М. Подесва. Преузето из: Pillinger 2013, 248.
4. Цртеж фреске са мотивом оградe раја из ранохришћанске гробнице из Јагодин мале. Аутор: С. Ненадовић према Л. Мирковићу. Преузето из: Popović 2013, 274.
5. Мозаик Доброг пастира из аркосолијума у Маузолеју Гале Плацидије у Равени. Gerke 1973, 76 / извор: Википедија; аутор фотографије Петар Милошевић; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The\\_good\\_Shepherd%22\\_mosaic\\_-\\_Mausoleum\\_of\\_Galla\\_Placidia.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_good_Shepherd%22_mosaic_-_Mausoleum_of_Galla_Placidia.jpg).
6. Мозаик са мотивом царице Теодоре са свитом у олтару цркве San Vitale. Gerke 1973, 204–205 / извор: Википедија; аутор фотографије Петар Милошевић; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic\\_of\\_Theodora\\_-\\_Basilica\\_San\\_Vitale\\_\(Ravenna,\\_Italy\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_of_Theodora_-_Basilica_San_Vitale_(Ravenna,_Italy).jpg).

# SEPULCHRAL CONTEXT AS THE BASIS OF THE ICONOLOGY OF LATE ANTIQUE—EARLY CHRISTIAN ARTISTIC HERITAGE IN THE INTERPRETATIONS OF LAZAR MIRKOVIĆ

**Goran M. Janićijević**

*Orthodox Youth Center "Saint Peter of Sarajevo"*

*Istočno Novo Sarajevo\*

**Summary:** *In this paper, the application of the iconological method in the interpretations of the late antique early Christian art of Lazar Mirković is assumed. The procedure is based on the sepulchral context, whether it is a depiction of frescoes from Roman catacombs or mosaics from Ravenna basilicas and mausoleums. The author identified ideas from fine arts with liturgical texts in an effort to recognize the genesis of concepts. Synthetic intuition as a prelude to iconological synthesis in Mirković is closely related to the liturgical experience, contemplative character and life experience.*

**Key words:** *Lazar Mirković, Iconology, late Antique and early Christian, synthetic intuition, sepulchral context.*