

Неда Колић¹

ПРЕДСТАВЕ ПОЈАЦА НА СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ СПОМЕНИЦИМА²

САЖЕТАК: Од покрштавања Словена започетог 860. године музика се јавља као неизоставни елемент при разноврсним обредима. Ово је доба када је црква имала велику и значајну улогу у друштву, а музика у оквиру богослужења постала саставни део живота сваког човека. Доказе за то проналазимо у разним списима светаца, али и на фреско-сликарству многих српских манастира. У раду је разматрано значајно питање – анализа приказивања појаца на средњовековним српским споменицима. Разматрана су и питања која се тичу одеће певача, њиховог положаја у оквиру сцена и хирономије, при чему су издвојене три сцене које су аналитички обрађене – сцена Извора мудрости, сцена Уздизања крста и сцена Погреба.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: средњовековно фреско-сликарство, Извор мудрости, Уздизање крста, сцена Погреба, Воздвижење Часног крста, манастир Лесново, Старо Нагорчино.

Увод

Хиљадугодишњи период (од V до XV века) током којег је византијска цивилизација „створила самосвојну културу... која је одушевљавала савременике... и утицала на народе што су се следом историјских услова нашли под њеним утицајем“³, у општој историји човечанства познат под називом „мрачни“ средњи век, у савременој науци посматра се као раздобље вере.⁴

Заснована на специфичним традицијама антике и хришћанства, уз присуство источњачких елемената, византијска култура утицала је на развој средњовековне културе како Словена тако и Срба. Он се може пратити већ од VIII века, када се, како наводи Димитрије Богдановић, „српски народ везао за византијску цркву и преко ње усвојио источни тип и доктрину хришћанства, источне, не само грчке, него и сиријско-палестинске и друге културне традиције“⁵. Од покрштавања Словена, које су 860. године започели Ћирило и Методије, „музика попут тамјана лебди у олтарима, певницама, на хоровима и у припратама словенских манастира и цркава“⁶, јављајући се као неизоставни елемент при обредима и другим свечаностима. Заправо, ово је било доба када је црква имала водећу улогу у друштву, те је самим тим и музика у оквиру богослужења постала саставни део живота сваког хришћанина.

¹ nedica.kolic@gmail.com

² Семинарски рад рађен у оквиру предмета Општа историја музике 1 под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске, 2010/2011. године

³ Jevgenij Hercman, *Vizantijska nauka o muzici*, Beograd, Clio, 2004, 21.

⁴ Роксанда Пејовић и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*, Београд, Универзитет уметности, 1998, 17.

⁵ Димитрије Богдановић, *Стара српска књижевност, Историја српске књижевности I*, Београд, Досије, 1991, 97.

⁶ Димитрије Стефановић, „Музика у Средњовековној Србији“, *Српска православна црква 1219–1969. Споменица о 750—годишњица аутокефалности*, Београд, 1969, 117–127.

Сведочанства о томе налазимо како у многим списима, као што су житија светаца и канони везани за цркву и свештенство, тако и на фреско-сликарству многих наших манастира.

Сама тема овог рада буди у нама питање – како то да су на фрескама које красе ликови Богородице, Христа, светих отаца, приказани појци? Одговор је већ делимично дат. Хришћанство које постаје државна религија, вршило је утицај на васпитање људи и њихов поглед на свет, те не чуди што су богослужења, праћена различитим песмама које су певали појци, постала атрибут живота сваког човека.⁷

О појцима, њиховом животу и њиховој улози у хришћанском богослужењу сазнајемо из текста Нила Морана (Neil Moran), који је навео неколико канона из целокупне серије кано-на *Constitutiones Apostolorum*, написаних у Сирији, крајем XIV века:

појцима и чтецима, насупрот вишем свештенству, дозвољено је да се жене након рукоположења; субђакони, појци и чтеци не смеју да учествују у играма на срећу и да се напијају и иду у кафане; и појци и чтеци, као и читаво свештенство, обавезни су да се придржавају поста.⁸

Велики значај музике у црквама и манастирима изискивао је одлично васпитање појца, како би на високом музичком нивоу извели целокупно богослужење. Они су се од раног детињства васпитавали при црквама и манастирима. О томе је писао Теодор Студит у типичу Студитског манастира. Он наводи да је готово сваки дан живота у манастиру био непрекорно уређен, а при богослужењу се тачно знало када се читају стихови псалама, када се одређене песме поју, у ком гласу, ко их пева, а за нарушавање поретка песама биле су утврђене казне. Сваки појац морао је да зна читав репертоар песама. Песме нису изводили само солисти, него и хорови, смештени у две певнице, тачније бочне апсиде цркве, изнад којих су, у средњовековним манастирима, због боље акустичности, били уграђени лонци од глине.

Ако се водимо овим чињеницама, очигледно је да је читаво богослужење било прожето музиком. Она је утицала на емоције верника и била један од главних чинилаца који је допринео да богослужење временом постане комплексно и грандиозно. Сложеност богослужења захтевала је вешто организационо и уметничко руковођење појцима, те је постојала и одређена хијерархија међу личностима којима је припао овај задатак. У њој се спомињу термини: канонарх, доместик, протопсалт. Улога канонарха, како то истиче Херцман, била је пре свега да позове људе на појање, а потом да неприметно приказује основни тон песме и текст. Најважнија дужност припадала је доместику (од латинског *domesticus* – начелник, предводник). Он је био професионално припремљен музичар, чији су задаци били да: обучава хорове, учи појце њиховим деоницама, поседује добар глас јер је солистичке деонице и одломке изводио углавном он. Доместик је био онај који је стварао хирономију (*cheironomia*, *cheir* – рука, *nomos* – закон) – уметност руковођења хором, односно појцима, својеврсном гестикалацијом којом се могло указати на кретање мелодијске линије, на интервале, мелодијске и ритмичке фигуре. Сваки хор имао је свог доместика – хором у десној певници руководио је протопсалт, а у левој лампадариос.⁹ На питања која се тичу одеће певача, хирономије, њиховог положаја у оквиру сцена на којима су приказани одговорено је у наставку текста, при чему су издвојене три сцене на којима су, када је реч о фрескама у српским манастирима, појци најчешће приказани, а то су: сцена Извора мудрости, сцена Уздизања крста и сцена Погреба.

Сцена Извора Мудрости

Међу многим сценама које су даровити сликари приказивали на зидовима манастира, изузетно место заузима сцена фонтане живота која је гасила жеђ људима у рају. Близак овој теми, био је и мотив поновног рођења крштењем. Експанзија хришћанске митологије у

⁷ Jevgenij Hercman, нав. дело, 31.

⁸ Neil Moran, *Singers in Late Byzantine and Slavonic painting*, The Netherlands, Leiden, E. J. Brill, 1986, 14.

⁹ Jevgenij Hercman, нав. дело, 173–177.

првим вековима нове ере, доводи до развоја три различита мотива фонтане живота, који ће имати важну улогу у религиозној свести средњег века:

1. мотив четворице јеванђелиста који су извори живота преко којих ће хришћани непрекидно обнављати своју снагу;
2. мотив у којем се спајају крштење, поновно рођење и васкрсење;
3. мотив мариолошке природе који се односио на повезивање крстионице са утробом Богородице; у позадини овог мотива налази се идеја да је вода крштења заправо слика Богородичине утробе, при чему је исти Свети Дух који је оплодио Богородицу, оплодио и крстионицу.¹⁰

Приказивање сцена са овом тематиком започето је још током X–XII века, када су централне личности на сцени били јеванђелисти, али ће њихов процват обележити касновизантијски период. Тада ће се сликари, уместо четворици јеванђелиста, радије окретати приказивању црквених отаца, не као изворима живота, већ као изворима мудрости. Једна од карактеристика готово свих сцена јесу бројне личности у оквиру њих, међу којима ћемо као неизоставне учеснике пронаћи управо појце.

Представе појаца у оквиру оваквих сцена, насталих током периода у којем влада наративни стил (1300–1370), пронађене су у неколико манастира. На зидовима капеле Мајке Божије, у манастиру Светог Јована Богослова – једном од најпознатијих православних светилишта и највишој тачки на острву Патмос, основаном у првим вековима хришћанства, рушеном под најездама страних освајача, а потом реконструисаном и завршеном 1090. године заслугом монаха Христодула¹¹ – налази се фреска са овом темом.¹² Певачи се такође појављују на икони Извора мудрости из Лавердос колекције, збирке Дионисија Лавердоса, на којој су приказани свети Павле и Јован Златоусти. Иста сцена налази се и у манастиру Бронтохион у Мистри, а описана је и у *Сликарском приручнику* Дионисија из Форуне, као и у текстовима Тање Велманс (Tania Velmans) и Паула Андервуда (Paul Underwood).¹³

Црква арханђела Михајла и Гаврила у манастиру Лесново, подигнутом 1341. године, заслугом угледног војводе Јована Оливера, садржи чак четири овакве сцене. Лесновска припрата, дозидана манастирској цркви 1349. године, око чије се ликовне декорације бринуло образованије свештенство, уметничке и теолошке културе, представља, како то Светозар Радојчић истиче, врсту „галерије теолошке учености“.¹⁴ На пандантифима куполе у нартексу налазе се до тада јединствене сцене учитеља црквених отаца – светог Атанасија, Василија Великог, Јована Златоустог и Григорија Богослова, које надахњују персонификације божанске премудрости. Оне датирају из периода око 1348–1349. године.¹⁵

На североисточном пандантифу насликан је свети Јован Златоусти. Основне карактеристике сликарске технике и стила, које красе читав манастир, уочавамо и на овој сцени, између осталог драматичност и хук немира; фигуре истрзаних покрета које помажу дочаравању догађаја, смештене су са друге стране сцене супротстављајући се централној личности, у овом случају светом Јовану Златоустом.¹⁶ Додирнут руком анђела, персонификацијом божанске мудрости, Златоусти исписује књигу седећи за столом, представљеном попут извора из којег тече река мудрости. С обзиром на „поуку исписану на свитку који лежи на пулту Великог црквеног учитеља, у којој се препоручује зографима да подражавају природу, али да је разблажују, темперирају идејама мудрости“¹⁷, очигледно је да су сликари послушали овај

¹⁰ Neil Moran, нав. дело, 66.

¹¹ Ивана Радовановић, Ходочашће светињама Грчке 2. део, *Православље*, <http://pravoslavije.spc.rs/broj/1002/tekst/na-ostavu-apostola-ljubavi/print/lat> (21. мај 2011, у 11.16h).

¹² Neil Moran, нав. дело, 66–67.

¹³ Исто, 66.

¹⁴ Светозар Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, Нолит, 1966, 146.

¹⁵ Војислав Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Југославија, 1974, 65.

¹⁶ Исто, 66.

¹⁷ Светозар Радојчић, нав. дело, 147–148.

савет, реалистично приказујући на сцени читав свет који је живео при црквама и епископским седиштима. Пет различитих група људи, који малим крчазима захватају воду у нади да ће обновити своју снагу, могу се уочити на овој сцени. Испред свих налазе се три свештеника са белим скараниконима (*skaranon*)¹⁸ у белим одорама. Иза њих захваљујући својој одећи и капама, истиче се група певача. Као и у већини сцена, и овде су приказана тројица певача, од којих је у први план стављен један старији са брадом, у улози протопсалта. Одевени у сфиктурионе (*sfihtourion*)¹⁹, са шиљастим тророгим капама на главама (*skiadion*)²⁰, они гледају у страну и не остварују контакт са посматрачем; насупрот осталим учесницима делују статично, као да стрпљиво чекају тренутак када ће запевати. Ту су још и монаси, ђакони, и деца – мали придворни ђаци²¹ (в. пример 1).

Сцене са светим Василијем, Атанасијем и Григоријем имају исту основну структуру као сцена са Златоустим. Основна разлика јесте сам извор мудрости – уместо реке, приказана је крстионица у облику крста, са које световна лица захватају воду. И на овим сценама уочавамо три појца са скиадионима. Као и обично, протопсалт је постављен у први план. На сцени са светим Василијем протопсалт носи тамно плави скиадион оивичен златом, а одевен је у наранџасти сфиктурион.²² Важна карактеристика која се може издвојити на овој сцени, у односу на претходну, јесте гест протопсалта, који нас упућује на хирономију. Међутим, управо положај његове руке одаје утисак као да протопсалт појце, а и све присутне, позива на тишину (в. пример 2 и 3).

На сцени са светим Атанасијем група певача је мало другачија – један млађи певач налази се у позадини између двојице старијих који рукама хирономишу одређене музичке знаке. Уколико се водимо текстом Михаила Влемида (Michael Vlemid), који је обрадио и изложио Јевгениј Херцман у својој књизи *Византијска наука о музици*, можемо претпоставити да један од њих хирономише оксију.²³ Иако је црно-бела илустрација коју нам у својој књизи нуди Н. Моран лошег квалитета, те смо у немогућности да опишемо боју одоре, констатујемо шаре на раменима појца, које указују на склоност лесновских сликара ка декоративном стилу XIV века (в. пример 4).

У поређењу са фрескама из манастира Лесново, фреска са овом темом, насликана на зидовима капеле Мајке Божије у манастиру Светог Јована Богослова, на острву Патмос, указује на монументални стил XII века. Линеаризам ране уметности Комнина даје фресци строгост, спиритуалност и монументалност. Доминантан плави тон колорита знатно појачава општи утисак мира.²⁴ На фресци су приказане четири личности, по две са обе стране реке као извора живота, односно мудрости, од којих се горње две фигуре, на основу одоре, могу сматрати певачима. Певач са леве стране на глави има бели скараникон. Нажалост, због лошег стања фреске немогуће је видети положај руке певача, што би нам помогло у анализирању и потврдило претпоставку да се ради о појцима. (в. пример 5).

На критској икони из средине XVI века, ствараној по старијим моделима из Лавердос колекције, видимо један извор, односно проповедаоницу за којом седи Јован Златоусти, из које теку четири млаза воде симболишући четири реке раја.²⁵ Појци су заједно са свештенством смештени у други план, у доњи десни угао сцене, и препознајемо их само захваљујући великим белим скараниконима. На основу овога можемо помишљати да су певачи били при-

¹⁸ *Skaranikon* – висока, купаста, као кошница уобличена капа.

¹⁹ *Sfihtourion* – спољна хаљина/огртач, широм отворених рукава са појасом око струка.

²⁰ *Skiaion* – специфична шиљаста капа, оштрих контура које подсећају на бродиф, може бити различитих боја, често украшена везом, намењена појцима.

²¹ Светозар Радојчић, нав. дело, 148.

²² Наведено према тексту Н. Морана, иако се на основу црно-беле илустрације дате у његовој књизи не може тврдити о бојама одеће приказаних фигура.

²³ Evgenij Нерсман, нав. дело, 311–312.

²⁴ Светозар Радојчић, нав. дело, 30.

²⁵ Neil Moran, нав. дело, 69.

дружени групи окупљених, односно, да сликари заправо нису били свесни колики је био њихов значај, него су их приказивали као и све друге учеснике датог догађаја (в. пример 6).

Међутим, симболично значење певача превазилази њихову функцију као представника нижег свештенства. Уколико погледамо уназад, далеко у историју, у време грчких филозофа, уочићемо да је читава наука математике и акустике настала међу музичким консонанцама и математичким односима, пропорцијама, садржаним у вишем хармонском реду. Зато се сматра да су четворица јеванђелиста, односно црквених учитеља, удружена да створе хармонију, по угледу на хармонију васионе, да створе склад и једнозвучност спајањем различитих звукова, баш као и четири реке из истог извора. С обзиром на дубоку симболику коју исказује идеја извора давања живота, истакнутост певача вероватно представља скривену алузију на црквене оце као ствараоце космичке, музичке хармоније. Распоред и начин украшавања цркава, предложен према *Сликарском приручнику* Дионисија из Форуне, ставља космичке и музичке аспекте још више у први план. На пандантифима куполе нартекса, насупрот црквеним оцима приказаним у Леснову, насликана су четири химнографа: Јован Дамаскин, Козма Јерусалимски, Анатолије и Кипријан. Овај развој, визуелно приказан, указује на повећање важности музике и химнографије у животима православних хришћана током турског периода.²⁶

Сцена Уздизања Крста

Воздвижење Часног крста је празник који се обележава 14. септембра по старом, односно 27. септембра по новом јулијанском календару; познат је и као Крстовдан. То је дан када се слави проналажење Часног крста на Голготи, захваљујући светој царици Јелени, мајци Константина Великог. Том приликом је патријарх Макарије подигао крст високо изнад верника који су желели да га виде, додирну и целивају.

Постоји неколико начина на који су сликари дочаравали овај догађај, са певачима или без њих. Илустрација врло блиска литургијском обреду појавила се у X веку у минејским књигама Василија Другог.²⁷ Бројни су манастири који садрже ову сцену. Један од њих је манастир Старо Нагорчино – фреска Уздизања налази се у цркви Светог Ђорђа. Међу фрескама школе у Новгороду (Русија), најпознатија је скица из касног XV века, из Свете Софије у Новгороду. Сличне сцене Уздизања проналазимо и међу два касна примера са Свете Горе, где су уметници много више пажње посветили детаљима. То су фреске из манастира Велика Лавра и Дохијару.

Међу касновизантијским представама Уздизања крста, фреска у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагорчину – Милутиновој задужбини подигнутој 1313. године на темељима старије византијске цркве из X века, живописаној пет година касније, рукама двојице угледних и плодних мајстора, Михаила и Евтахија – представља вероватно најстарији приказ ове сцене са певачима.²⁸ Епископ смештен испод циборијума на врло лепо конструисаном амвону, благосиља грчким крстом четири фигуре испод њега. Две личности у првом реду, са белим скараниконима на главама, могу нас асоцирати како на певаче тако и на свештенике. Међутим боја њихових сфигуриона – црвена и плава – отклања недоумице, с обзиром на то да су те боје намењене одећи појаца. Два човека иза њих, без капа, носе светло плаве сфигурионе. Оно што збуњује јесте њихов гест рукама – све четири личности држе руке подигнуте према епископу, дланова окренутих ка горе, као да се моле (в. пример 7).

Уколико ову сцену упоредимо са претходним сценама друге тематике, али и са сценама на којима је приказана тема Уздизања крста, на пример са сценама из Свете Горе или Новгорода, уочавамо да је овакав гест карактеристичан за свештенство и световна лица, док се доместици јасно издвајају хирономишући исон, оксију или какав други музички знак.

²⁶ Neil Moran, нав. дело, 70–71.

²⁷ Исто, 60.

²⁸ Светозар Радојчић, нав. дело, 102.

Међутим, минијатура из *Дионисијевог кодекса* са Свете Горе, из XI века, руши ове тврдње. На њој су, како истиче Нил Моран, приказани појци распоређени са леве и десне стране епископа који, стојећи на средини амвона, држи високо подигнут крст. Одевени у беле химатионе (*himation*)²⁹ са црним оковратником, заједно са протопсалтом у црвеном камисиону (*kamision*)³⁰, држе руке у истом положају као четири фигуре на сцени у Старом Нагорчину. О којем се знаку тачно ради, не можемо са сигурношћу тврдити, можемо само да претпоставимо да је реч о једном од узлазних знакова³¹, с обзиром на то да су руке подигнуте ка горе (в. пример 8).

Свака нејасноћа око препознавања певача губи се у касновизантијским примерима, нарочито на руским фрескама на којима је приказана ова сцена. Најпознатија је фреска из касног XV века, насликана на зидовима Свете Софије у Новгороду, најстаријој цркви у Русији, подигнутој захваљујући кнезу Владимиру Ярославичу 1045–1050. године. Насупрот поменим сценама, појци су овде приказани у групи, у улози хорских певача, који се међу мноштвом учесника – свештенства, световних лица, верника – препознају по својим специфичним белим скиадионима. Стављајући их у средину сцене, уметник им је дао изузетну важност и приказао основне карактеристике византијске иконографије за појце, што заправо одговара њиховој улози у стварном животу тог периода. У центру, испред свих, окружен двојицом протопсалта, приказан је доместик. Као и у сцени у Старом Нагорчину, они се могу разликовати по својим црвеним (доместик) и плавим (протопсалти), богато извезеним сфитурионима са широким рукавима³², који су били попут заштитног знака поствизантијских сликара. Они рукама хирономишу одређене музичке знаке, које је нажалост немогуће разазнати на основу Моранове илустрације, али претпоставимо да се ради о оксији и исону, као што је и уобичајено на готово свим сценама (в. пример 9).

Сличне сцене Уздизања проналазимо и међу два касна примера са Свете Горе. То су фреске из манастира Велика Лавра – најстаријег међу светогорским манастирима, чији је оснивач 963. године био свети Атанасије Атонски – и фреске из манастира Дохијару – православног грчког мушког манастира, чији је оснивач био игуман Јефрем Атонски, монах манастира Велике Лавре.

На обе фреске појци су приказани са леве, односно десне стране патријарха Макарија, који стојећи на амвону држи крст високо изнад окупљеника, међу којима је приказана и владарка господарица, Јелена, у пратњи седам жена, са леве, односно десне стране патријарха, на месту које је према естетичарима било привилеговано. У овом хорском тривијуму, два члана су старија, беле браде, а трећи је потпуно обријан. Ова фреска доказ је да се сликари враћају ранијим представама на којима су приказивана само тројица појаца. На то указује и њихова одећа која подсећа више на сфитурионе византијских певача, него на касновизантијске прототипе у којима се акценат ставља на украсе и детаље. Својим рукама хирономишу уобичајени музички знак исон, односно поновљени тон. Насупрот осталим учесницима, појци су приказани фронтално са погледом усмереним директно у посматрача. Тиме што гледају изван оквира сцене, одвојени су од главног догађаја, свечаног чина, у циљу да служе као спона између људи и историјске проповеди³³ (в. пример 10 и 11).

Сцене из манастира са Свете Горе, као и оне из манастира у Новгороду, представљају очигледну мешавину наративног и декоративног стила, у којем су сликари појце смештали

²⁹ *Himation* – дугачка спољна хаљина са рукавима, најчешће беле боје.

³⁰ *Kamision* – отворени платнени огртач ношен на раменима преко химатиона, беле или црвене боје.

³¹ У рукописима у којима су објашњени неумски знаци, које су хирономи рукама дочаравали, од којих је најзначајнији *Пападика*, налазимо поделу знакова на тела и душе – тела се крећу поступно и означавају покрет секунде навише и наниже (узлазни: *olygon*, *oxia*, *petasti*, *kuphisma*... силазни: *apostrophos*...), а душе се крећу у скоковима и њихова интервалска вредност се одређује у комбинацији са телима и неким другим знаковима (узлазни: *kentima*, *ipsili*... силазни: *elaphron*, *hamili*...).

³² Наведено према опису илустрације коју је приложио Нил Моран у свом делу.

³³ Neil Moran, нав. дело, 63–64.

међу мноштвом људи, као активне учеснике догађаја; док су се сликари из доба Палеолога, којем припадају фреске манастира Старо Нагорчино, трудили да на што вернији начин прикажу литургијски обред, смештајући појце заједно са епископом на амвон, одвојене од осталих верника. Захваљујући овим сценама, могао је бити прегледан развој сликарстава, који је допринео сагледавању два различита момента у служби и помогао при лакшем уочавању промена везаних за одећу појаца, њихов положај и на крају готово приближио улогу појаца при богослужењу, у свакодневном животу, њиховом третману и важности.

Сцена Погреб

Током последњих година владавине краља Милутина, утицај цркве осетно је порастао. И у културном животу осећао се већи углед архиепископије. Уз краљеве задужбине ничу и цркве архиепископа. Никодим (1326–1324) подиже храм у седишту Архиепископије у Пећи, док је Данило II (1324–1337), Никодимов наследник, највећи градитељ међу српским архиепископима, подигао две цркве при истој патријаршији – цркву Богородице Одигитрије и Светог Николе, и пространу припрату испред све три цркве: Светог Димитрија, Светих Апостола и Богородице Одигитрије. По кратком циклусу фресака из живота светог Арсенија у Пећи, види се да је и српско сликарство тек око 1330. добило прве илустрације архиепископских живота у монументалном живопису.³⁴

Еволуција мотива појаца (ψαλτες, гр. псалти, појци) у српској уметности, средином XIV века, може се пратити у оквиру самосталних сцена при Пећкој патријаршији. Иако су оне стваране у периоду од око двадесет година, фреске у свакој од три цркве у Пећи служе као пример ретроспективе од карактеристичног стила XIV века у српској уметности, до крајње јасног, готово класичног стила Комнина.

Сцена погреб патријарха Јоаникија у цркви Светих Апостола, централној цркви патријаршије, настала 1355. године изнад гроба поменутог патријарха, представља контраст и одступање од монументалног стила и тежњу ка новом, наративном изразу. „Широки осветљени простор испред тамне дубине“, многи учесници у догађајима међусобно повезани живом дискусијом унутар саме сцене, без иједног контакта са посматрачима, издужене, немирне фигуре, „смели реализам старачких глава снажне драматике“³⁵ – све то уочавамо на овој сцени. Први пут, како истиче Светозар Радојчић, у историји српског сликарства мртви предмети, простор и архитектура, постају равноправни људском лику.³⁶ Фигуре су поређане једна поред друге у ритмичким односима: распоређене су у групе у три различита плана: једној групи припадају световна лица, другој свештенство, док су у трећој, централно постављеној, појци. Препознајемо их по одећи, тачније, капама. Као и у већини случајева приказана су тројица појаца: један од њих је старији, а окружују га двојица млађих музичара. Централна фигура на глави има црвени скиадион, а двојица млађих појаца носе беле скаранике.³⁷ Потврду претпоставке да се ради о појцима видимо у гесту протопсалта, који руком прави одређени хирономски знак. Он палац и кажипрст држи спојене налик слову „о“, док су остала три прста заједно подигнута. Претпостављамо да се овде ради о исону, знаку којим се показује поновљени тон. Ликовна представа у складу је са пападичким текстуалним упутствима које је написао Михаил Влемид, а које налазимо у студији Јевгенија Херцмана: „исон се хирономише по слици Свете Тројице. Он, као и Света Тројица, троједин је и ни Отац, ни Син, ни Свети Дух по Божанској суштини нису већи један од другог. Тако се поје и исон, хирономи-

³⁴ Светозар Радојчић, нав. дело, 103.

³⁵ Исто, 103.

³⁶ Исто, 103.

³⁷ На основу црно-беле илустрације дате у поменутој књизи Н. Морана, немогуће је тврдити било шта када су у питању како боје капа код појаца, тако и боја њихове одежде. Али, ако верујемо речима овог аутора, да су боје њихових огртача црвена, плава и светло љубичаста, могуће је чак направити и дистинкцију између тројице певача, с обзиром на то да су црвена и плава боја „сачуване“ за појце, појац насликан у средини, који се издваја како по облику и боји капе, тако и по боји одоре, представља вођу, односно протопсалта.

шући се спојеним прстима“.³⁸ У већини сцена појци су крутог изгледа, али на овој фресци су немирног духа. Покретима главе остварују израз као да ће управо почети да певају, као да у себи ослушкују основни тон, исон, припремајући се да отпевају основну формулу једног од осам гласова у којем треба да отпоју наредну песму (в. пример 12 и 13).

Сличне овој, али ипак у битним детаљима, када је о појцима реч, различите, јесу сцене погреб у цркви Богородице Одигитрије и цркви Светог Димитрија, такође у Пећкој патријаршији. Структура композиције у цркви Богородице, на којој је приказан погреб архиепископа Арсенија, готово је иста као у ранијим примерима ове сцене – са свештеницима, монасима, нижим свештенством, појцима, смештеним око гроба архиепископа. Оно што је посебно у вези са овом фреском јесте наглашеност дата двојци певача без капа, смештених у централни део композиције, како хирономишу музичке знаке. Нил Моран претпоставља да се ради о знацима као што су исон и оксија, а то потврђује и Влемидов опис који наводи Херцман: „оксија се хирономише по слици оштрих копаља, или као подражавање оштрих клинова“³⁹, што у потпуности одговара општем значењу термина оксија (оштро). Боје одеће појаца на фресци у цркви Богородице Одигитрије су уобичајене – светло плава и црвена.⁴⁰ Битна разлика у односу на приказ ове сцене у цркви Апостола јесте чињеница да су појци приказани фронтално, не посматрајући догађај у којем учествују: они гледају изван сцене директно у посматрача (в. пример 14).

Оно што је карактеристично за фреске у цркви Светог Димитрија, у истој патријаршији, ствараним руком уметника Јована, око 1345. године, а при том различито у односу на обе претходно поменуте сцене, јесте шареноликост одежде свештеничких и световних фигура, као и појаца. Готово сваку одежду красе шаре, везови на њиховим раменима у облику траке у горњем делу рукава. Са десне стране епископа уочава се група певача, захваљујући пре свега упадљивим белим скараниконима. Најстарији међу њима, приказан испред свих, потврђује своју улогу доместика образујући прстима хирономски знак. Враћајући се опису оксије, у вези са претходном сценом, очигледно је да доместик хирономише исти овај знак. Детаљ који уочавамо на овој фресци, чија је важност изузетна када се у питање доводи препознавање певача, а пре свега доместика, а који нисмо имали прилике да сретнемо ни на једној поменутој сцени, јесте отворена књига у његовим рукама. Иако не видимо корице књиге, можемо да претпоставимо да њен садржај чине псалми или које друге песме, химне или молитве које се поју приликом богослужења, а по којима је доместик хирономисао музичке знаке показујући појцима, како и шта да певају (в. пример 15).

Закључак

Захваљујући ликовним изворима у стању смо да се колико-толико приближимо времену у којем су појци имали значајну улогу како у цркви, при богослужењу, тако и у свакодневном животу, изван ње. А колико су сами сликари били свесни важности појаца можемо погледати ретроспективно, враћајући се у XII век, када су појци били приказани само као активни учесници при обредима, измешани међу већином других учесника. Да нису сликани са специфичним капама – скараниконима и скиадионима различитих боја – тешко бисмо их могли разликовати од свештенства и световних лица. Временом уочавамо да се и став сликара према значају појаца мењао, те су почели да их издвајају у групе и да их стављају у први план. Више пажње посвећивали су не само положају појаца у оквиру сцене – стављајући их готово у центар композиције, приказујући их фронтално, погледа директно упртих у посматрача, одржавајући тако везу са спољним светом, него и њиховом гесту – хирономији, приликом чега су најчешће истицали два музичка знака, оксију и исон; потом, украшавању њихове

³⁸ Jevgenij Herzman, нав. дело, 311.

³⁹ Исто, 311–312.

⁴⁰ Neil Moran, нав. дело, 67.

одеће, сфигтуриона у карактеристичној црвеној или плавој боји, са разним везовима на раменима.

Нама остаје само да уживамо у богатим приказима насликаним рукама врхунских уметника средњег века, и да се препустимо машти, замислимо да смо на том светом месту, како придружени мноштву учесника посматрамо појце и дубоко у себи ослушкујемо небеску, анђеоску музику коју су стварали.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Богдановић, Димитрије, *Стара српска књижевност, Историја српске књижевности I*, Београд, Досије, 1991.
- Ђурић, Војислав, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, Југославија, 1974.
- Moran, Neil K., *Singers in late Byzantine and Slavonic painting*, Leiden, The Netherlands, E. J. Brill, 1986.
- Пејовић, Роксанда и сарадници, *Српска музика од насељавања словенских племена на Балканско полуострво до краја XVIII века*, Београд, Универзитет уметности, 1998.
- Радојчић, Светозар, *Старо српско сликарство*, Београд, Нолит, 1966.
- Radovanović, Ivana, *Hodočašće svetinjama Grčke – 2. deo*, Pravoslavlje, <http://pravoslavlje.spc.rs/broj/1002/tekst/na-ostrvu-apostola-ljubavi/print/lat> (21.мај 2011, у 11.16h)
- Hercman, Jevgenij, *Vizantijska nauka o muzici*, Beograd, Clio, 2004.

Neda Kolić

REPRESENTATION OF SINGERS ON SERBIAN MEDIEVAL MONUMENTS

SUMMARY: Since Christianization of Slavs during 860 year, music occurs as indispensable element in church rites. This is the period when church had big and significant role in society, and music within service (worship) became integral part of every days life. Proofs for this statement are founded in diverse writings of saints, but also on fresco-paintings of many Serbian monasteries. In this paper – analysis of representation of singers on Serbian medieval monuments has been done. The questions about singers clothes, their position within scenes and chironomia are also deemed. Special focus was given to the three analitically processed scenes – scene Source of wisdom, scene Uprising the cross and scene Funeral.

KEY WORDS: medieval fresco-painting, Source of wisdom, Uprising the cross, Funeral, Exaltation of Holy cross, monestery Lesnovo, Staro Nagorčino.

ПРИЛОЗИ

Пример 1

Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Јованом Златоустим, 1349. година



Пример 2

Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Василијем Великим, 1349. година



Пример 3

Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Василијем Великим, детаљ.



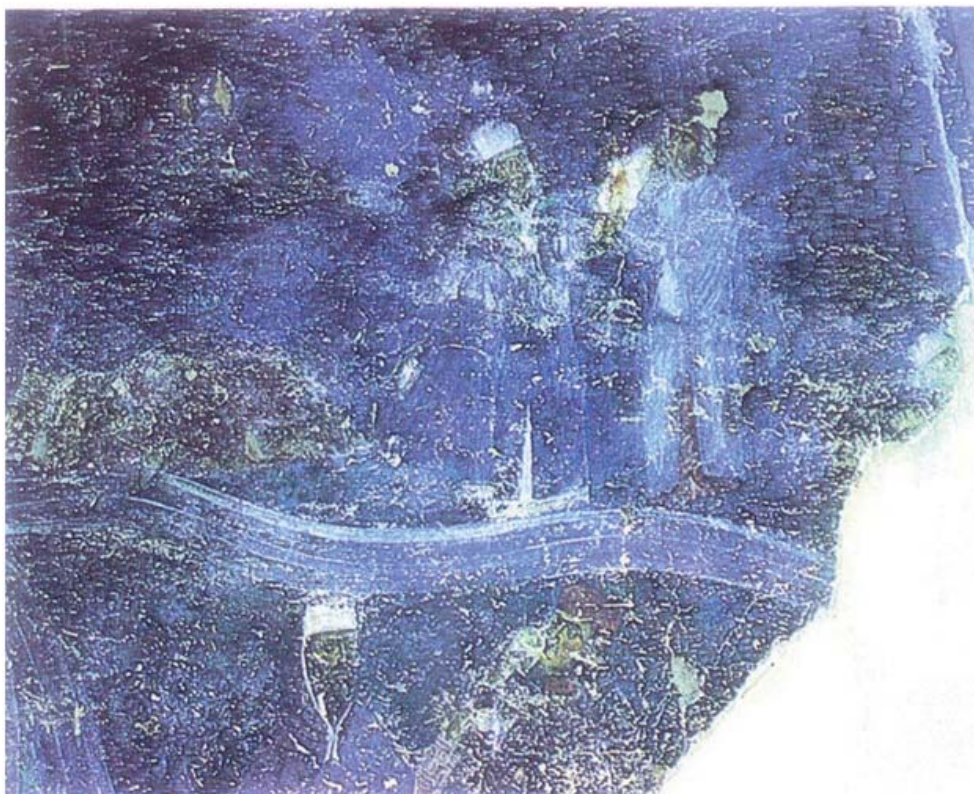
Пример 4

Лесново, фреска, сцена Извора мудрости са светим Атанасијем, 1349. година



Пример 5

Патмос, манастир Светог Јована Богослова, капела Мајке Божије, фреска, сцена Извора мудрости, касни XII век.



Пример 6

Атина, Лавердос колекција, икона, сцена Извора мудрости са светим Јованом Златоустим, XVI век.



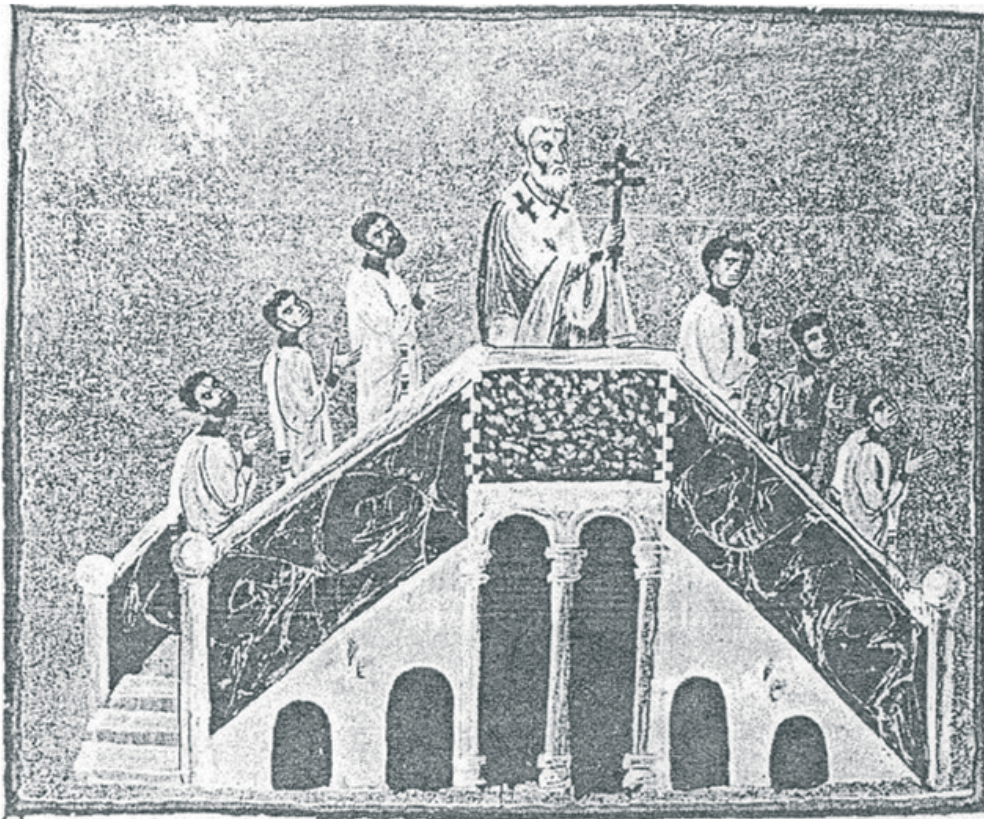
Пример 7

Старо Нагорчино, фреска, сцена Уздизања крста, 1318. година



Пример 8

Света Гора, Дионисијеви кодекс, сцена Уздизања крста, XI век.



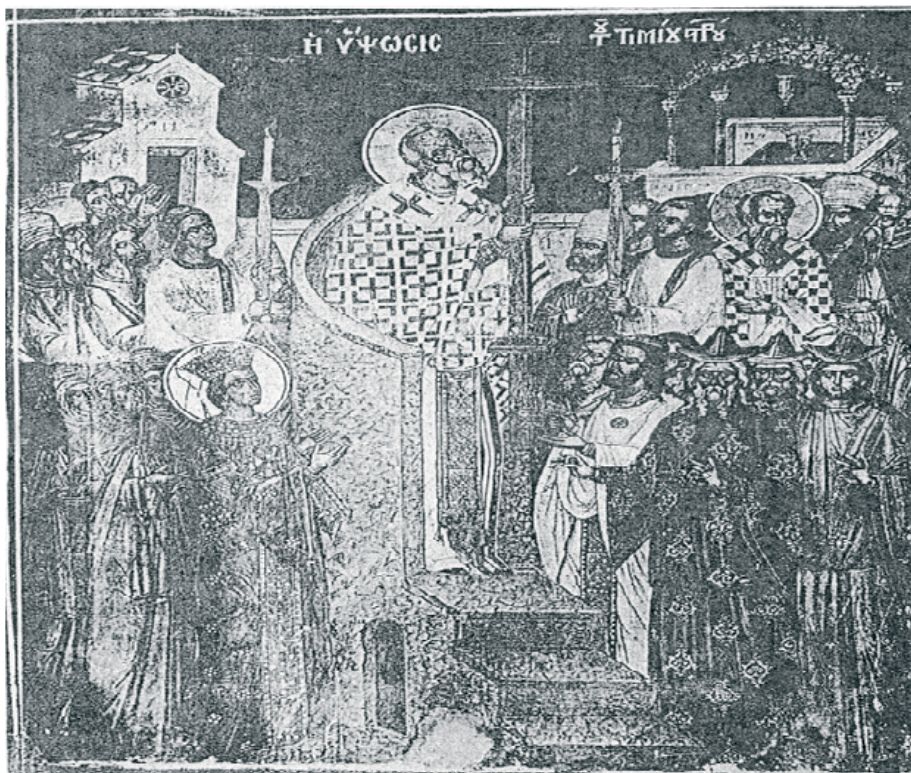
Пример 9

Новгород, фреска у цркви Свете Софије у Новгороду, сцена Уздицања крста, XV век.



Пример 10

Света Гора, фреска из манастира Велика Лавра, сцена Уздицања крста, XVI век.



Пример 11

Света Гора, фреска из манастира Дохијару, сцена Уздизања крста, XVI век.



Пример 12

Пећ, фреска из цркве Светих Апостола, сцена Погреба патријарха Јоаникија, 1355. година



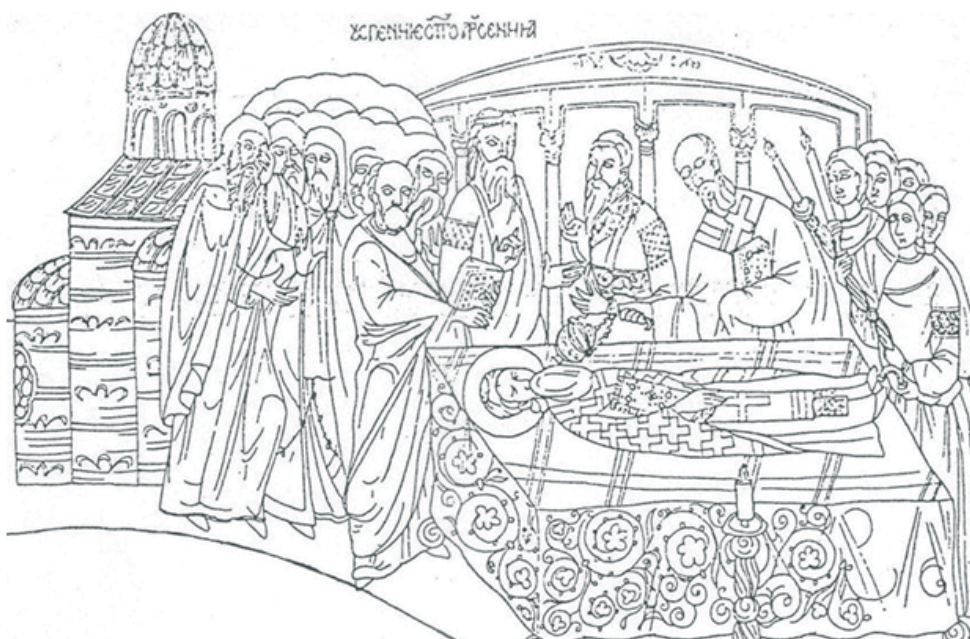
Пример 13

Пећ, фреска из цркве Светих Апостола, сцена Погреба патријарха Јоаникија, детаљ.



Пример 14

Пећ, фреска из цркве Богородице Одигитрије, сцена Погреба архиепископа Арсенија, средина XIV века.



Пример 15

Пећ, фреска из цркве Светог Димитрија, сцена Погреба светог Димитрија, детаљ, средина XIV века.

