

Исидора Ана Стамболић

Институт за књижевност и уметност, Београд

ИКОНОГРАФИЈА ПАКЛЕНИХ МУКА
У ФРЕСКОПИСУ МАНАСТИРА
ВИСОКИ ДЕЧАНИ И СРПСКИМ
СРЕДЊОВЕКОВНИМ АПОКРИФИМА
ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ АСПЕКТИ

DOI 10.5937/kultura2691097S

УДК 75.052.046.3(497.113)

821.163.41.09-97"04/14"

271.2-245(497.11)"04/14"

оригиналан научни рад

Датум пријема: 15. 4. 2026.

Датум прихватања: 13. 5. 2026.

Сажетак: У раду се размајтрају моћне интермедиијалне везе српских средњовековних апокрифа и фрескописа манастира Високи Дечани на примерима моштивске и шемањске подударности у приказима зајродној живоји и паклених мука. Полази се од претпоставке да су одређене представе на дечанским фрескама са темом паклених мука делимично или у потпуности подударне са описима у апокрифним нарацијима, а да се анализом њиховог односа може постићи дубље разумевање симболике и значења средњовековних уметничких остварења. Иако представља Сирашиној суда у фрескосликарству у основи почива на одређеним библјским изворима, ње има своје јасно порекло и традицију на коју се надовезује, сама представља судбине прешних специфична је и може представљати простор у коме је апокрифна традиција извршила својеврсан утицај. Апокрифи попут Ошкровење апостола Павла, Анастасије Црноризице и Ход Богородице по мукама, који нуде развијене и сликовите описе зајродних казни, моћи су да понуде одређен фонд мотива који је био појодан за иконографско дочаравање судбине прешних. Компаративном анализом појединачних и групних представља мучења прешних на дечанским фрескама и у апокрифним нарацијима уочавају се бројне моштивске и композиционе подударности.

Кључне речи: фрескосликарство, апокрифи, Дечани, Сирашино суд, иакао, муке

Разматрање и разумевање веза књижевности и фрескосликарства открива нова вишеслојна значења уметничког израза средњовековних ствараоца. Препознавање мотивске подударности ове две уметности даје нам контекст самог

ликовног остварења и јасније изражену поруку коју је оно требало да пренесе. Утврђивање потенцијалних књижевних извора мотива на фрескама неопходно је изнова спроводити, како би се што тачније утврдило богатство литеаратуре на којој почива одређени приказ. Уз свест о постојању јасне устаљене структуре фрескописања¹, типизирани тематизације и њеног унапред одређеног просторног позиционирања које има симболичку вредност, могуће је уочити и одређене особености које произилазе управо из богатог књижевно-мотивског фонда. Упрошћавање овог приступа, при чему би се оно сводило на уочавање искључиво типизираних употребе библијских стихова и наглашавање одређених библијских мотива, водило би ка неодговорном поједностављивању које занемарује сложеност интермедијалних односа и значаја њиховог тумачења за јасније разумевање иконографских мотива.

Страшни суд у монументалном католикону манастира Дечана² вероватно је најсложенији сачуван циклус ове теме, не само у средњовековој Србији већ и у византијском свету, а обележен је бројним посебностима и неким јединственим детаљима³. О књижевном тј. библијском пореклу одређених иконографских израза писано је, са повременим напоменама да неке од њих могу имати упоришта у и апокрифним наративима⁴. У науци је познато да сама представа Страшног суда у основи почива на новозаветним стиховима (Мт 16: 27; 25: 34), који најављују други Христов долазак и суд који ће се спровести над живима и мртвима. Ипак, осим новозаветних представа сматра се да циклус Страшног суда има литерарно упориште и у врло сликовит-

1 Представе Страшног суда са начелно утврђеним одабиром мотива, тзв. Стандардизоване представе, појављују се у византијској уметности у XI веку, како показује први тачно датирани пример у монументалном сликарству у цркви Панагија тон Халкеон (1028/1029) у Солуну. У Србији XIII и XIV века настао је низ композиција Страшног суда, од којих су у најбољем стању оне у Грачаници (до 1321) и Дечанима (до 1348) (Види: Тодић Б., (1988) *Грачаница: сликарство*, Београд: Просвета; Приштина: Јединство, стр. 159–164; Живковић, Б. (1989) *Грачаница. Црпјежи фресака*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе; Бошковић, Ђ. и Петковић, В. Р. (1941) *Манастир Дечани*, II, Београд: Српска краљевска академија, стр. 53–55; Давидов Темерински, А. (1995) „Циклус Страшног суда”, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд: САНУ, стр. 191–211; Тодић Б., Чанак-Медић, М. (2005) *Манастир Дечани*, Београд: Музеј у Приштини [са измештеним седиштем] : Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Мнемосyne ; [Дечани] : Српски православни манастир Високи Дечани, стр. 448–453.

2 Жеља краља Стефана Дечанског да буде сахрањен у Дечанима, могла је бити испуњена тек неколико година након његове смрти, јер црква јесте била саграђена, али не и осликана. То је донекле условило и просторну организацију фресака унутар храма. Есхатолошке теме су тако добиле значајно место и осим у општој слици спасења, оне су се нашле и у представи ктитора над улазом у наос и око краљевог гроба у западном делу цркве. Са премештањем краљевих моштију пред иконостас, сама тематизација коначне судбине света проширила се и даље према олтару (Види: Тодић; Чанак-Медић, нав. дело, стр. 448).

3 Давидов Темерински, А. (2009) „Слике Страшног суда са позитивним исходом: Тимотеубани, Ахтала и Дечани” у: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*, Tbilisi: Georgian Arts and Culture Center, стр. 127–134.

4 Давидов Темерински, нав. дело, 1995: стр. 207.

тим поетским описима који се налазе у беседама приписиваним св. Јефрему Сирину⁵ (IV в.) под називом *О Друјом Христѿвом доласку и Сѿраином суду*. У њима је дата својеврсна компилација мотива из *Књиге ѿ рока Данила*, *Матѿјевој јеванђељу* (24; 25), *Ајокалийсе* (4; 20), и *Псалама* тематизујући други Христов долазак и његов суд над човечанством. Основна теза је, као и у стиховима *Јеванђељу ѿ Матѿеју*, поетски приказ Христовог суда на ком ће се праведници одвајати од грешника, на леву и десну страну од судије, а где ће се према делима из живота примати вечна награда или казна. Доминантно присуство библијских мотива у *Беседама*, условиће њихово тумачење као основе овог циклуса, осим у посебним случајевима. У манастиру Дечани⁶ готово читав западни травеј средњег брод наоса осликан је представама Страшног суда. Епизоде су међусобно одвојене бордуром и подељене на 33 посебна призора⁷ која су детаљно анализирана уз уочавање књижевног порекла одређених мотива⁸.

5 Габријел Мије започео је изучавање ових беседа за потребе иконографских истраживања не улазећи у проблем њихове аутентичности. Овим питањем бавила се Демократија Хемердингер-Илиаду која је, на основу разлика између сиријског оригинала и грчких превода закључила да Свети Јефрем Сиријски није могао бити аутор текста беседа на основу којих је настала иконографија Страшног суда. Рукописни зборник из архива САНУ бр. 146 (XV-XVI век), садржи српски превод беседе (*О доласку Госѿодњем и о суду*), 118а-130б (Види: Давидов Темерински А. (1995) „Циклус Страшног суда”, у: *Зидно сликарство манастира Дечана*, Београд: САНУ, стр. 205).

6 Од српских приказа који су претходили оном у Дечанима, једино је грачанички (1318-1321) у добром стању (Види: Тодић, Б. нав. дело, стр. 129-130), док су остали оштећени у мањој или већој мери, а неки су и пресликани у поствизантијском периоду. У студеничкој унутрашњој припрати са живописом насталим око средине XVI века (1568) сачувана је половина циклуса развијеног у горњим зонама, који вероватно прати оригинални избор, компоновање и изглед појединих мотива. Оригинално сликарство, али поново само половина циклуса, видљиво је данас у спољној припрати Милешеве (1230-1240) и унутрашњој у Сопћанима (1263-1268), а нешто више сачувано је у спољној припрати Богородице Љевишке (1307-1313) (Види: Панић, Д. и Бабић, Г. (1975) *Богородица Љевишка*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 87; Живковић, Б. (1991) *Богородица Љевишка. Црпјежн фресака*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, стр. 74-77). У припрати Мораче очувана је читава композиција из осамдесетих година XVI века са неким иконографским особеностима типичним за поствизантијски период. Два охридска примера тешко су настрадала: на Григоријевој галерији Св. Софије (1355-1371) лоше су очувани Други долазак и суђење, као и део апостолског трибунала, а у Богородици Перивлепти (1364-1365) представа у јужном трему је отрта у великој мери. У таквом следу, сјајне, одлично сачуване целине у Грачаници и Дечанима добијају на значају.

7 „Ова сложена композиција се редовно приказује као јединствена или подељена на неколико зона, а одвајање призора бордуром је особеност дечанског циклуса. Број сцена треба схватити условно, јер су поједини мотиви растављени на више целина: трибунал апостола подељен је на две, а праведничке групе на четири целине. Карактеристичан пример је Васкрс мртвих, приказан у оквиру пет засебних сцена, чак знатно удаљених једне од других: персонификације Земље и мора издвојене су из представа Општег васкрса у чијем се саставу обично приказују. Неуобичајена подела бордуром на мање целине допринела је утиску монументалности коју су остварили талентовани и класицистички образовани сликари» (Види: Давидов Темерински, А. нав. дело, стр. 191).

8 Давидов Темерински, А. нав. дело, стр. 201.

Када говоримо о представама мучења грешних у загробном животу, српски преводи средњовековних апокрифа⁹ нуде широк спектар разноликих сликовитих приказа, како појединачних, тако и групних казни, при чему су они само у одређеним мотивима подударни са библијским наративом. Тематизација загробног живота присутна је како у старозаветним, тако и у новозаветним апокрифима, са недоследностима и својеврсним варијацијама одређених мотива. Представе паклених мука у старозаветним апокрифима најчешће се појављују у апокрифним виђењима попут *Варухови виђења*, *Књије о Еноху*, *О смрти Аврамовој*. Међутим, у њима се не инсистира на натуралистичком описивању мука и подробнијем бањвењу самом судбини појединачних грешника, већ је тежиште усмерено на приказивање теоцентричног поретка универзума. У новозаветним апокрифима пак развија се детаљна поетска слика пакла и судбине грешних, уз посебно разрађене натуралистичке представе паклених мука, са јасним одређењем коме су намењене. Ту се посебно издвајају апокрифи *Ойкровање ајосѿола Павла* (обе верзије) и *Ход Бојородице ѿо мукама* (обе верзије), као и *Анасѿасија Црноризица*. Ови апокрифи хиперболично предочавају развијене визуелне сцене потпуно оформљених представа појединих делова пакла, те су као такви, могли да функционишу као својеврсна врста сликарских приручника – ерминија, који су служили сликарима средњег века да ликовно уобличи маштовите и драматичне представе адског мучилишта.¹⁰ Стога, управо у овим апокрифима можемо тражити основу за одређена сликарска решења када су у питању представе паклених мука на дечанским фрескама.

Уколико се, за потребе овог истраживања, ограничимо само на посматрање иконографских представа судбине грешних на Страшном суду може се уочити да се у њима јављају одређени устаљени мотиви, али и поједине специфичности које не почивају на библијским изворима. Мотив огњене реке који је присутан на дечанским фрескама налази се у библијском наративу, у описима визија пророка Данила. Управо тај опис огњене реке која извире на левој страни, испод трона Христа Судије (Дан 7: 10), имао је великог утицаја на приказе Страшног суда у фрескосликарству. Уз то, новозаветни наратив понудио је одређене представе о загробном животу, са акцентом на идеји да ће се он разликовати за праведне и грешне¹¹. У њему се инсистира на устаљеним књижевним формулама попут „веч-

9 За потребе овог истраживања ослањамо се на фонд апокрифних текстова које је превео и приредио Томислав Јовановић у књигама *Апокрифи старозаветни* и *Апокрифи новозаветни* (Види: Јовановић, Т. (2005а) *Апокрифи старозаветни*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга; Јовановић, Т. (2005б) *Апокрифи новозаветни*, Београд: Просвета – Српска књижевна задруга). Сви наслови самих апокрифа су преузети из поменутих књига, иако они у оригиналу нису тако насловљени.

10 Јовановић, Т. (2006) *Гројескно у апокрифима*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 35/2, Београд: Међународни славистички центар, стр. 13–21.

11 Концепт у коме казна сустиже грешне људе, на овом или „оном“ свету, био је доминантан у хришћанској литератури средњег века и заснивао се најпре на библијским одељцима који су врло штуро приступали самој теми. Прича о богаташу и Лазару у *Јеванђељу ѿо*

не ватре” (Мт 25: 41), „таме најкрајње” (Мт 8: 12; Мт 22: 13), „тамо где је плач и шкргут зуба” (Мт 13: 42; Мт 24: 51) које означавају место за грешнике, а које су очигледно биле реинтерпретиране и у средњовековној књижевности и уметности уопште. Ипак, исте мотиве уочавамо и у српским преводима средњовековних апокрифа, са веома богатим фондом мотива, који се, ако не у потпуности, онда делимично поклапају са описаним призором.

Сама представа пакла у оквиру циклуса фресака са тематиком Страшног суда у манастиру Високи Дечани заузима ниже зоне западних страна западног пара стубаца. На северозападном ступцу приказано је неколико представа везаних за огњену реку који су распоређени један изнад другог: Анђео Господњи који гура грешнике у огњену реку, богаташ из јеванђеоске приче о убогом Лазару (Лк 16: 22–25) и персонализована представа Ада са грешницима. Анђео је представљен високо извијених крила, који подигнутом десном руком држи дути трозубац и гура грешнике у огњену реку, а позициониран је у горњем делу, испод Богородице и Доброг разбојника. Под њим стоји група грешника, већином младих људи у кратким туникама, збијених уз десну ивицу ступца, приказаних у изокефалији. Грешници су представљени како се осврћу ка анђелу, изражавајући својим држањем и мимиком страх и преклињање за милост¹². Један, најстарији међу њима, представљен је са резигнирано погнутом главом, позициониран уз саму ивицу сцене. Ад је приказан као снажна фигура старца кратке, седе косе и браде, са малим роговима на глави, одевен у тогу, тако да су му лево раме и грудни део обнажени, док је лева рука подигнута у знак говора. Он седи на немани издуженог тела, сразмерно мале главе разјапљених чељусти и исплаженог језика, тропрстих шапа, високо подигнутог репа, који се завршава сличном, мањом главом¹³. Чудовиште је приказано како обе главе окреће и плази се грешницима¹⁴. У апокрифу *Ход Богородице ђо мукама* описани су огњена река и огњено језеро у којима се муче грешници, а над њима су постављени анђели који их надзиру и жале¹⁵. У *Ошкровењу ајосџола Павла* (обе верзије) поетска слика огњене реке је посебно разрађена, грешници су у њој погњурени онолико колики су им греси (до колена, до

Луки (16: 22–31) понудила је одређене мотиве који су се користили у представама заградног живота, пакла и мучења у њему. Ипак, Откровење је посебно допринело живљим, сликовитијим и детаљнијим описима судбине грешних, успостављајући своје апокалиптичне пејзаже огњеног језера (19: 20; 20: 14–15) и портрете нечовеколиких бића као основни фонд за схватање судбине грешних на оном свету.

12 О значају приказа емотивног израза, посебно плача грешника и ликова праведника у паклу, у књижевном тексту (посебно у апокрифу *Ход Богородице ђо мукама*) види: Анђелковић, М. (2019) „Плач и жалост у апокрифу *Ход Богородице ђо мукама*”, *Наслеђе*, бр. 43, Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, стр. 291–303.

13 Давидов Темерински, нав. дело, стр. 191.

14 Иако се у античкој уметности Хад не представља као неко ко јаше Кербера, изглед чудовишта у призорима Страшног суда могао је, сматра Љубица Поповић, бити инспирисан иконографијом Кербера (види: Popovich, Lj. (1975) "Personifications in Medieval Art." u: *Byzantium and Serbia in the Fourteenth Century*, ur. Vojislav J. Đurić, Beograd: SANU, str. 145–160).

15 Јовановић, нав. дело, 20056: 383–384.

паса или до уста)¹⁶ при чему се не описује анђео са трозупцем, већ Темелех који на посебно свиреп начин мучи човека у реци:

„И погледах на огњену реку и тамо видех старог човека како се мучи. Загњуриваху га час преко главе, час до колена. И, гле, дође Темелух имајући у рукама железно, наоштрено са четири стране. И њим извлакаше утробу старчеву кроз уста. И упитах: „Ко је овај старац да му чине оволику муку?” И рече ми анђео: „Овај кога видиш поп беше и не служаше добро службу своју на земљи док беше на свету, него јеђаше и пијаше и блуд чињаше и никада не приношаше чисте жртве Богу”.¹⁷

Лик Темелеха, јавља се у првој верзији апокрифа и он при опису мучења грешних није одређен као анђео, али се помиње у истом наративу и раније при опису преласка грешне душе у загробни живот, где јесте одређен као анђео. У другој верзији при сличном опису именован је анђео Тартар¹⁸, који закључава грешне душе у Хад¹⁹. У новозаветном апокрифу *Анастасија Црноризица* јавља се посебно издвојен мотив огњеног језра²⁰, у близини самог престола Господњег, са сличном представом и функцијом анђела: „И видех шеста врата отворена. Њихова ширина беше седамдесет дана хода. Њима се долази до престола, и до раја, и до великих врата мука и до поља плача. И ту је шупља гора и унутра језеро огњено и смола кипућа. Она има једно окно и анђели Божији стражаре”.²¹ У том контексту функција анђела у збрињавању и надзирању грешних у апокрифним текстовима подударна је са оним у дечанском фрескопису²². Имајући у виду апокрифни наративни модел спровођења грешника у Хад, као и улоге анђела у том процесу, просторна блискост персонификоване фигуре Хада и Огњене реке у коју анђео сурвава грешне добија нешто јасније тумачење.

На дечанским фрескама уочена су два типа представа кажњавања грешних – појединачни и групни²³. На западној страни јужне половине југозападнoг ступца налазе се три призора појединачних мука. Издвојен и тематизован је грешник који је орао туђу њиву – кривобраздатељ²⁴, затим клеветник и блудница. Прикази клеветника и

16 Јовановић, нав. дело, 2005б: 416; 448.

17 Јовановић, нав. дело, 2005б: 417.

18 Исто, стр. 444.

19 Исто, стр. 412.

20 То, наравно, није једини помен. У истом апокрифу неколико се пута описује огњена река која је намењена различитим врстама грешника, уз одређено преплитање са мотивима таме и незаспалих црва (Види: Јовановић, нав. дело, стр. 460–461).

21 Исто, стр. 459.

22 Стамболић, И. А. (2024) „Представа анђела у српским средњовековним апокрифима”, *Анђели у књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; Издаваштво „Битије”, стр. 138.

23 Давидов Темерински, нав. дело, 1995: 206–207.

24 Представа подразумева младог, голобрадог мушкарца обешеног за руке везане на леђима. За ноге му је окачено рало, а око врата му висе воденички точак који један крилати демон вуче наниже. Иако је у натпису поменут само кривобраздатељ очигледно је постојала намера да се кроз овај приказ осуди и грех закидања на мери брашна, што показује воденички камен везан око његовог врата (Давидов Темерински, нав. дело, стр. 206).

блуднице везани су за одређене устаљене мотиве пакла – змије и ватру, али се њихово коришћење не може свести на пуку употребу устаљених симбола зла. Клеветник је представљен као млад, голоброд, наг мушкарац, атлетске грађе који седи на хуму, обавијен дугачком змијом која окреће главу према његовом уху. У доњем делу сцене представљена је нага, млада жена која лежи на доку у огњу, обавијена змијом која јој гризе груди. Она је представљена са руком савијеном у лакту, на коју ослања главу, а свој поглед усмерава ка клеветнику. У приказима ових појединачних паклених мука могу се уочити специфичне подударности са појединим описима паклених мука у српским средњовековним преводима апокрифних текстова²⁵.

У апокрифу *Ход Богородице по мукама* (дужа верзија) дат је опис типа мучења који је подударан оном на дечанској фресци, пре свега у случају блуднице. Блудница је на фрескопису представљена у лежећем положају, а огањ испод ње наликује на својеврстан лежај. У апокрифу, иако се не описује казна за индивидуални грех блуда, већ групно мучење грешних, мотиви огња и змије, као и самог положаја на „огњеним постељама” веома су слични оном на фресци:

„Пођимо на запад. И дођоше херувими и серафими и 400 анђела и понеше Пресвету на запад. И виде Пресвета облак и посред њега прострте огњене постеље и на њима лежаše народ, и мушкарци и жене. И змије беху по њима. И пламен огњени јеђаше их на постељама као трску. И видевши их Пресвета, уздахну и запита архистратига: -Ко су ови? Шта су им греси? Рече архистратиг: - То су они који нису устали на јутрење у недељу, него су лежали као мртви, те се зато тако муче”.²⁶

Упркос разлици у врсти греха и типу мучења (појединачно-групно), чињеница је да се „огњене постеље” не помињу ни у једном библијском тексту, док је у поменутом апокрифу евидентна и јавља се у варијацијама. Стога се може претпоставити да је идејни концепт ове поетске слике могао бити преузет из апокрифног текста и додатно прилагођен идејном концепту дечанског фрескописа²⁷.

Одређену подударност уочавамо и у распореду набрајања појединачних казни, где је одмах након одломка о огњеним постељама и змијама, описан човек кога

25 Присуство утицаја апокрифне грађе на фрескосликаство у науци је констатовано и посебно везано за представу Богородице и њеног успења, али и представу Стршаног суда и паклених мука. Ипак, систематичнија истраживања на овом пољу нису спроведена. Међу ретким, али садржајним истраживањима на ту тему налазе се радови Јанка Радовановића, Мирјане Татић-Ђурић и Јадранке Павловић (Види: Јовановић, нав. дело, 2005а: 63).

26 Јовановић, нав. дело, 2005б: 381.

27 У Богородици Љевишкој жена коју змија уједа за груди означена је као грешница која је одбила да подоји туђе дете (Бабић, нав. дело, 1975). На дечанској фресци изнад грешнице не стоји натпис греха који је починила, али се он претпоставља. Женске груди симболишу везу са мајчинством, али су неретко и симбол женске лепоте, плодности, а у средњовековном поимању телесности, оне могу бити и симбол развратности и грешности. Стога змија која напада управо овај део тела не мора нужно и искључиво да симболизује напад на недоиље. Можда је натпис и строго одређење греха стога и изостао на дечанском фрескопису за разлику од оног у Богородици Љевишкој.

једе змија, врло слично на фресци приказаном клеветнику који заузима простор изнад блуднице. Врста греха због ког грешник пати на овај начин варира у различитим верзијама апокрифа. У апокрифу *Ход Богородице ђо мукама* (дужа верзија), грех због ког грешник бива кажњен није подударан са одредбом на фресци и он се односи пре свега на огрешење о норме понашања у цркви: „И упита Пречиста архистратига: – Шта је његов грех док не може побећи од ове змије? Архистратиг рече: – Пресвета, он не слушае реч светог Јеванђеља када излагаше као муња”²⁸. Међутим, у истом апокрифу, у краћој верзији, долази до потпуне кореспонденције мотива у тексту и на фресци: „Ко је овај? Шта су му греси?” И рече јој арханђео: „Он је клеветао суседе своје, те се због тога тако мучи”²⁹. Иста поетска слика мучења везује се за грех клевете у тексту као и на фресци, чиме је евидентна још једна подударност између ова два дела. У обе верзије апокрифа *Ход Богородице ђо мукама* поменуто је групно мучење мушкараца и жена на огњеним постељама са змијама, а потом је описана и казна за грех клеветника, која је подударна са фрескосликарским решењем у Високим Дечанима. Иако се огњене постеље тематизују као групна казна у апокрифима и то не за грех блуда, њена упечатљивост могла је да изврши одређен утицај. Конкретна тематизација везе греха блуда и жена присутна је и развијена у српским средњовековним апокрифима³⁰. Поетску слику која такође подсећа на пример блуднице са дечанске фреске налазимо при описима казне за блудницу у краћој верзији апокрифа, наравно уз одређену варијацију мотива: И затим дође Пресвета са арханђелом на друго место и виде жену да лежи у тами са главом окренутом ничице. И језик јој беше извучен и по њему змије двоглаве беху. И рече Богородица: „Шта су јој греси?” И рече арханђео: „То су девојке које блуд чињаху пре времена, те се због тога муче”³¹. Апокрифни наратив нуди слику мучења блуднице у којој је изостављено присуство мотива ватре, док је змија представљена као двоглава. Ипак, упркос извесним варијацијама мотива, њихов распоред и присуство у наведеним апокрифним наративима и на фрескама указују на постојање одређене интермедијалне и синкретистичке везе.

Врло слично могу се уочити и одређене подударности у представама групних мучења. Међутим, њихову конкретну повезаност тешко је прецизно утврдити, јер се основни мотиви пре свега везују за библијски наратив. Ту првенствено мислимо на мотиве огњене реке, црва који не мирују и бескрајне таме. Ипак, могу се претпоставити одређене везе на основу самог одабира и распореда мотива који је присутан на фрескама и подударан са самим апокрифним наративима. На дечанским фрескама циклуса Страшног суда илустрације групних мука налазе се испод представа појединачних грешника. На јужној половини југозападнoг ступца насликани су *црви који*

28 Јовановић, нав. дело, 20056: 381.

29 Јовановић, нав. дело, 20056: 400.

30 Стамболић, И. А. (2019) „Представа жене у српским преводима средњовековних апокрифа”, *Летопис Маџице српске*, 504 (4), Нови Сад: Матица српска, стр. 505–527.

31 Јовановић, нав. дело, 20056: 403.

не мирују тј. представљена је група младих, голобрадих мушкараца, нагих до појаса, са прегачама везаним испод струка, који су распоређени у три реда, а по њима су белом бојом представљени црви. Мотив црва у контексту поимања загробног живота нису ретки у библијском наративу. Проучаваоци су истакли пример из *Књије йро-рока Исаије* (66: 24) који је свакако могао бити основ за ову представу у дечанском фрескопису: „И излазиће и гледаће мртва тјелеса онијех људи који се одметнуше од мене; јер црв њихов неће умријети и огањ њихов неће се угасити и биће гад сваком тијелу”, као и новозаветна парафраза наведеног стиха код јеванђелиста Марка (9: 48): „Гдје црв њихов не умире и огањ се не гаси”³². Томе свакако треба придодати и пример из *Књије о Јову* који тематизује функцију и изглед шеола, а уједно обједињује мотиве трулежи, црва и таме који су постали устаљени мотиви за дочаравање паклене атмосфере: „У паклу су трулеж и црви, као и црни бездан, тама: Пре него отиднем одакле се нећу вратити, у земљу тамну и у сен смртни, у земљу тамну као мрак и сен смртни, где нема промене и где је видело као тама” (Јов 10: 21–22).

Иако се на дечанским фрескама код индивидуалних тј. појединачних грешника напомиње врста греха због ког су кажњени (у случају кривобраздитеља и клеветника), код представа групних мучења то није случај. При приказима групног мучења натписи појашњавају врсту мучења, али не и грех због ког се грешни муче³³. Тако је јасно стављен натпис „црви који не мирују”, али не и ко су грешни које они муче. У апокрифима се такође јавља мотив црва при описима мучења грешних али са јасном назнаком коме је таква мука намењена. Наиме, у апокрифу *Ход Божородице йо мукама* описано је мучење црвима са акцентом на грешне којима је намењено. За разлику од дечанског фрескосликарства које властелу и припаднике црквене јерархије не смешта у пакао, апокрифни наративи веома оштро осуђује починиоце греха међу клирицима: „Изиће Пречиста на место где црви јеђаху умрле. И упита Пречиста: „Шта су њихови греси?” И рече: „То су они који на земљи ношаху анђелски и апостолски лик, као и патријарси, те се због тога тако муче”³⁴. У краћој верзији истог апокрифа јавља се приказ исте казне, али је он још експлицитније описан и такође се односи на припаднике клера, нешто нижег ранга: „По-

32 Давидов Темерински, нав. дело, стр. 206.

33 Прикази мучења грешника по којима гамижу црви или су у потпуном мраку у Дечанима, спадају у групу колективних паклених мука. Њима се одређује врста мучења, али не и врста греха и они пре свега почивају на библијским текстовима. То су најчешће биле шематизоване представе у квадратним или правоугаоним пољима у којима су груписане лобање грешника, какве се сликају од најранијих приказа Страшног суда. За разлику од групних испаштања неидентификованих грехова, појединачни преступи су одређени натписом, делом тела који напада змија или инструментом којим је грех почињен. Ови прикази индивидуалних преступа настали су из две потпуно различите иконографске традиције. Грешници обавијени змијама припадају групи мотива који су (као и арханђел Михаил са вагом) пренети из паганске уметности у хришћанску, где су променили значење, а у приказима Страшног суда појављују се и пре коначног формирања теме (Види: Давидов Темерински, нав. дело, стр. 207)

34 Јовановић, нав. дело, 2005б: 381.

ђимо да видимо где се муче калуђери!” И дође Пресвета и [виде] много црви по лицу њиховом, а мяса не имаше нити мало на њима. И рече Пресвета: „Зашто се тако муче?” И рече арханђео: „Ти калуђери блуд чињаху, а крст оскрнавише. Због тога се тако муче”³⁵. У апокрифу *Ой̑кровење ай̑ос̑й̑ола Павла* (прва верзија) мотив црва добија развијенију и сложенију артикулацију:

„И видех другу провалију велику и *црва незас̑й̑ало̑и и шкр̑й̑у̑й̑и зубима*. И беше црв тај дужине лакта и са две главе. И беше ту мноштво мушкараца и жена. И место то беше зло и веома грозно. И упитах: „Ко су ови, господару, у овом месту?” И рече ми: „Ово су Жидови који не исповедају да ће бити ускрснуће и суд мртвима”. И упитах анђела: „Зашто нема ватре на месту овом, него само велики и грозан трепет?” И рече анђео: „Нема овде ничега, него само снег и лед и нема им спомена у векове”.

У апокрифном тексту искоришћена је конструкција „црви незаспали” која је нешто ближа опису на самом фрескопису. У апокрифу *Анас̑й̑асија Црнориз̑ица* такође се помињу „црви незаспали” при опису групног мучења грешних, међу којима су лопови, блуднице, врачџи, родоскрвници и сл., међутим, ни овде нема дословне подударности са синтагмом на фресци.

Део фрескописа на северној половини југозападног ступца приказује грешнике у *крајњој ѿами* у којој су приказани у пуној висини као и у претходној композицији, распоређени у изокефалији. Они су смештени у тамни простор који наликује на пећину. Порекло ове представе може се везивати за новозаветне стихове *Јеванђеља ѿо Маѿеју* (8: 12; 22: 13; 25: 30). У апокрифним наративима пак мотив „таме најкрајње” присутан је као вид мучења грешних и његова интерпретација варира. Иако се тама везује за простор вечних мука, она уједно представља и вид мучења грешних. У апокрифу *Ход Бо̑тородице ѿо мукама* (дужа верзија) описује се тама која лишава грешне било каквог контакта са светлошћу тј. у симболичкој равни било каквог контакта са Божијим светом:

Виде Пресвета на оном месту таму велику и упита архистратига Михаила: „Шта је ова тама?” Архистратиг рече: „Много душа лежи у овој тами”. Рече Пресвета: „Нека се повуче ова тама и да погледам ту муку”. Рече архистратиг Михаил: „Није могуће, Пресвета, да се види ова мука”. Јавише се анђели који стражаре: „Имамо забрану од Невидљивог да ови не виде светлост док се не просветли твој благословени син и постане седмоструко светлији од сунца”. И сажали се Пресвета и подиже очи своје ка небу и рече: „У име Оца и Сина и Светога Духа нека се уклони ова тама да бих видела те муке!” И повуче се та тама и покри седам небеса. И легаше много народа, и мушкараца и жена, у плачу великом. И видевши, Пресвета просузи и рече: „Шта учинисте, небози?” И не беше гласа од мучених. И рекоше анђели: „Зашто не говорите пресветој госпођи?” И рекоше: „Од века нисмо видели светлости и не можемо гледати горе”.³⁶

35 Јовановић, нав. дело, 2005б: 403.

36 Јовановић, нав. дело, 2005б: 378.

У апокрифу *Ойкровоње айосѿола Павла*, душа која није чинила добра дела бива осуђена на „таму до судњег дана“³⁷. У *Ойкровоњу свейих айосѿола* при набрајању осуда појединачних грехова, као крајњи исход даје се обећање грешницима које представља својеврсну компилацију свих поменутих мотива (огња, црва, таме): „Ако ли ме не послушате, гурнућу вас у вечну муку, где огањ не гасне и црв не замире, где је тама спољашња, и гроза, и вапај, и плач и шкргут зубима“³⁸. Мотив таме јавља се при опису Хада у апокрифу *О друјом Хрисѿовом доласку* (дужа верзија), где се посебно ставља акценат на изолованости и просторне удаљености од присуства Божијег:

„Господе, колика је адска тама?“ Чух глас који ми рече: „Чуј, праведни Јоване! Колико може тридесетогодишњи човек да подигне камен и да га пусти доле и за три дана неће моћи да стигне на дно, толика је адска тама, као што рече пророк Давид: ‚Вратиће се грешници у ад и сви народи који заборавише Бога.‘ Затим рече: ‚Као овце биће положени у ад и смрт ће их снаћи“³⁹.

Подударност присуства мотива у српским преводима средњовековних апокрифа и у иконографском изразу дечанских фресака не може бити случајност. Библијски наратив који је представљао основу и полазну тачку средњовековне уметности није нудио тако домишљате, детаљне и сликовите представе загробног живота и мучења грешних. Индивидуалне казне које су приказане на дечанском фрескопису (кривобраздатеља, воденичара који вара на мери брашна, клеветника и блуднице) дефинитивно имају одређене везе са апокрифном традицијом, при чему се не искључује ни утицај сеоских и монашких средина које су наметале одређену врсту греха као нарочито важну за сузбијање, те да су се отуда страдања њихових починитеља посебно истицала⁴⁰. Примери представа пакленог мучења жене обавијене змијом на огњу, као и клеветника обавијеног змијом могу се готово дословно поредити са ексцерпираним примерима из апокрифних наратива *Ход Бојородице ѿ мукама* и *Ойкровоње айосѿола Павла*. Њихова блискост у просторном распореду фресака подударна је са наративним током наведених апокрифа (или њиховим одређеним верзијама), што додатно упућује на мотивску сродност и могући утицај текстуалног предлошка на ликовно решење на дечанским фрескама. Стога је могуће тврдити да анализирани сличности између иконографских сегмената и делова апокрифних текстова потичу од промишљеног праћења већ уобличеног наративног модела при самом осмишљавању визуелног приказа хадског простора. Уз то, иако се представе групних казни јасно надовезују на одређене библијске стихове, сам избор одређених устаљених мотива за пикторално дочаравање групног мучења такође указује на својеврсну везу са апокрифним текстовима. Живи, сликови-

37 Исто, стр. 411.

38 Исто, стр. 373.

39 Исто, стр. 506.

40 Тодић, Б. (1978) „Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници“, *Зборник за ликовне уметности* 14, Нови Сад: Матица српска, стр. 193–204.

ти и гортескно детљани описи призора паклених мука у наведеним апокрифима свакако су могли допринети тематизацији и визуелизацији мотива незаспалих црва, најкрајње таме и огњене реке. Мотивска подударност, као и сличан распоред одређених приказа у апокрифним наративима и на дечанским фрескама са темом загробног живота, потврђују нашу претпоставку да је одређена веза морала постојати и да подробнија интердисциплинарна истраживања на том пољу тек треба да буду спроведена.

ЛИТЕРАТУРА:

- Анђелковић, М. (2019) „Плач и жалост у апокрифу *Ход Бојородице њо мукама*”, *Наслеђе*, бр. 43, Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, стр. 291–303.
- Бошковић, Ђ. и Петковић, В. Р. (1941) *Манасѿир Дечани*, II, Београд: Српска краљевска академија, стр. 53–55.
- Давидов Темерински, А. (1995) „Циклус Страшног суда”, у: *Зидно сликарство манасѿира Дечана*, Београд: САНУ, 191–211.
- Давидов Темерински, А. (2009) „Слике страшног суда са позитивним исходом: Тимотесубани, Ахтала и Дечани” у: *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures*, Tbilisi: Georgian Arts and Culture Center, 127–134.
- Живковић, Б. (1989) *Грачаница. Црѿежи фресака*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.
- Живковић, Б. (1991) *Бојородица Љевишка. Црѿежи фресака*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе, стр. 74–77.
- Јовановић, Т. (2005а) *Ајокрифи старозаветни*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Јовановић, Т. (2005б) *Ајокрифи новозаветни*, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Јовановић, Т. (2006). Гротескно у апокрифима, *Научни сасѿанак слависта у Вукове дане*, 35/2, Београд: Међународни славистички центар, стр. 13–21.
- Панић, Д. и Бабић, Г. (1975) *Бојородица Љевишка*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 87.
- Popovich, Lj. (1975) “Personifications in Medieval Art.” у: *Byzantium and Serbia in the Fourteenth Century*, ur. Vojislav J. Đurić, Beograd: SANU, str. 145–160.
- Стамболић, И. А. (2019) „Представа жене у српским преводима средњовековних апокрифа”, *Летопис Мајице српске*, 504 (4), Нови Сад: Матица српска, стр. 505–527.

- Стамболић, И. А. (2024) „Представа анђела у српским средњовековним апокрифима”, *Анђели у књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду; Издаваштво „Битије”, стр. 138.
- Тодић, Б. (1978) „Новооткривене представе грешника на Страшном суду у Грачаници”, *Зборник за ликовне уметности* 14, Нови Сад: Матица српска, 193–204.
- Тодић Б., (1988) *Грачаница: сликарство*, Београд : Просвета ; Приштина : Јединство, 159–164.
- Тодић Б., Чанак–Медић, М. (2005) *Манастир Дечани*, Београд: Музеј у Приштини [са измештеним седиштем]: Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne ; [Дечани]: Српски православни манастир Високи Дечани, 448–453.

Isidora Ana Stambolić

Institute for Literature and Arts, Belgrade

ICONOGRAPHY OF HELLISH TORMENTS IN THE FRESCOES OF THE
MONASTERY OF VISOKI DEČANI AND SERBIAN MEDIEVAL APOCRYPHA
INTERMEDIAL ASPECTS

Abstract: This paper examines possible intermedial connections between Serbian medieval apocryphal texts and the fresco programme of the Monastery of Visoki Dečani, focusing on examples of thematic and motif-based correspondences in the representations of afterlife and infernal punishments. The study proceeds from the assumption that certain depictions of hellish torments in the Dečani frescoes are partially or fully congruent with descriptions found in apocryphal narratives, and that analysing this relationship can lead to a deeper understanding of the symbolism and meaning of medieval artistic expression. Although the representation of the Last Judgment in fresco painting is fundamentally grounded in biblical sources and shaped by a well-established tradition, the depiction of the fate of sinners appears more specific and may represent a domain in which apocryphal tradition exerted a particular influence. Apocryphal texts such as the Apocalypse of Paul and the Journey of the Virgin through the Torments, which offer elaborate and vivid descriptions of post-mortem punishments, may have provided a repertoire of motifs suitable for the iconographic visualisation of the fate of sinners. A comparative analysis of individual and collective scenes of punishment in the Dečani frescoes and in apocryphal narratives reveals numerous thematic and compositional correspondences.

Key words: *fresco painting, apocrypha, Dečani, Last Judgment, hell, torments*