

Симболика кримова на гробу монахиње Јефимије*

ЈАНКО МАГЛОВСКИ

Време моравске уметности обухватају оне деценије повеснице када се српска средњовековна култура у новом таласу испољава високим степеном своје стваралачке моћи. Дела настала у епохи над којом се уздиже непролазно знамење Косовског боја понела су обележја једног колико својеврсног, толико и јасног печата. Управо стога је могуће да се у богатој и нарасве разуђеној иконосфери средњег века с лакоћом препознаје све оно што припада моравском ликовном кругу — као што је лако да се и у словенском књижевном наслеђу разазна оно што му је српски допринос.¹ Моравско време — које наткриљује страдални лик кнеза Лазара

— обележено је и епским подвигом његове удове кнегиње Милице. То је и време које се памти по тихој и узвишеној Јефимији — посебно по њеном раскошном песничком дару.

Из стваралачких токова тог раздобља израња на површину један нарочит поетски мотив. Реч је о крину — жителу бајковитог врта човекове маште — о оном нарасве тајновитом и загонетном цвету. А цвет као појава — које год значење да се придружи његовом лику — јесте увек оно ка чему својом суштином стреме свако клијање и сваки раст. У претходној епохи — рашкој, дужој од другог века, мотив крина није био посебно истицан.

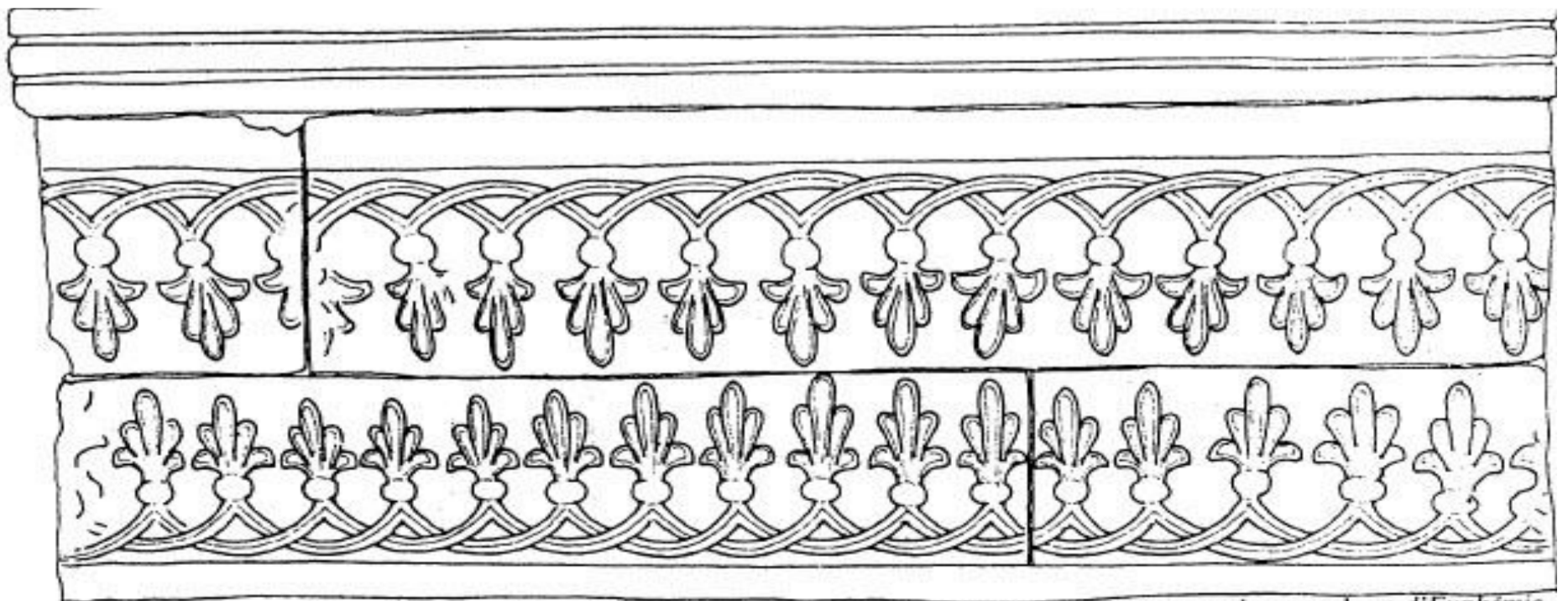
Оквир једне подуже приче о измаштаном, фантастичном биљу, о његовом симболичком значењу и расту, може се јасно оцртати кроз истраживање српске средњовековне скулптуре којој, и поред тога што је била истраживана, ипак није посвећена пажња коју

она по својим вредностима заслужује.² Симболичка ботаника западноевропске уметности при истраживањима српске средњовековне скулптуре не може бити од превелике користи, иако западноевропска уметност има богату традицију представљања биља као симбола. Од ране готике па на овамо, она има увек у виду превасходно јединке стварних ботаничких сојева. Ако

* Реферат са овом темом прочитан у Љубостињи, на научној секцији обновљених Јефимијиних дана 1991 (Трстеник — Љубостиња).

¹ Упор.: Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 190—212.

² Издваја се напор Ђ. Бошковића, у вези са скулптуром Дечана, да Апокалипсом објасни идејни садржај једног споменика, уз додатне стилске анализе и уз указивање на аналогни материјал: Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани I. Архитектура* (СКА, Стари југословенски уметнички споменици — део први. Стари српски уметнички споменици — књига II), Београд 1941; Ј. Максимовић је уз већи број појединачних радова сачинила и синтетички преглед споменика и основног репертоара мотива српске средњовековне скулптуре: Ј. Максимовић, *Српска средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971; Н. Катанић је, у новије време, направила добар преглед за моравску скулптуру: Н. Катанић, *Декоративна камена пластика Моравске школе* (Републички завод за заштиту споменика културе. Студије и монографије, 5), Београд 1988; М. Шупут, *Византијски пластични украс у градитељским делима краља Милутина*, ЗЛУМС 12 (Нови Сад 1976) 43—55; иста, *Византијски рељефи са пастом из XIII и XIV века*, Зограф 7 (Београд 1977) 36—44; иста, *Византијска скулптура из средине XIV века*, у: Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни скуп поводом 650 година манастира Дечана. Септембар 1985 (САНУ, Научни скупови, књ. XLIX; Одељење историјских наука, књ. 13), Београд 1989, 69—74.



Сл. 1. Мотив кримова-палмеица на Јефимијином гробу, Љубостиња, прикраша (фото РЗЗКС)

Fig. 1. Motif des lys-palmettes sur le sarcophage d'Euphémie, Ljubostinja, narthex (Photo Institut pour la protection des monuments historiques de la République de Serbie)

се негде и затекне лик какве биљке за коју би се могло рећи да је фантастична, понајпре ће бити да је посредни њен нетачан ликовни опис а не да се ради о чему другом. Стога је неопходно истаћи да јединке фантастичне ботанике имају сродности са стварним биљкама тек онолико колико имају и фантастичне сподобе из физиолога са зверињем стварног света.

У српској историји уметности прича о крину заподенута је у вези са Љубостињом, манастирском црквом где се под сводовима њене припрате налази гроб смерне монахиње и прослављене песникиње, речене Јефимије, смештен уз јужни зид. Манастир је задужбина кнегиње Милице, у монаштву зване Јевгенија. Касније, када је ова владарка узела други монашки образ, велику схиму, понела је и ново име — Јефросинија. У Љубостињи је са њом боравила Јефимија, удова серског деспота Јована Угљеше.

Причу о кривовима на Јефимијином гробу (сл. 1) а тиме и о кривовима свеколике моравске скулптуре започео је С. Ђурић у монографији о Љубостињи, уверен да је посредни заправо симболичко значење које покрива стварна ботаничка врста *бели крин*, или другим именом, (*бели*) *љилан*. С. Ђурић сматра да у скулптури Љубостиње једино тај мотив има симболичко значење, и то значење чистоте и девичности. На једном месту каже: „Љубостињски једнообразни љилани, који у венцима опасују прозоре, луке, красе розете, свој пуни смисао добијају уклесаванем на Јефимијин саркофаг. Изрезан рукама истог или истих клесара који су начинили и друге кривове на храму, овај саркофаг је јединствен у односу на остале познате средњовековне камене ковчеге.”³ Разматрање симболичке вредности каменог украса закључује: „Поштујући народно предање по коме је Јефимијин саркофаг Милица првобитној себи наменила, можемо овако да реконструирамо идеју ствараоца скулпторалног украса: црква Успења Богородичиног оперважена је и обележена цела једним цветом — крином, као симболом девичанства и чистоте, у исти мах и обележјем Богородице саме. Овај симбол стављен је и на саркофаг владарке, као знак њеног честитог и чистог живота. Зашто она заиста није у њему сахрањена, објашњава народно предање, по коме је прва преминула од две другарице, Јефимија, добила саркофаг своје пријатељице — кнегиње Милице.”⁴

Колико год се чинило да је моравска пластика добро позната, свако помније застајање пред њеним остварењима пружа могућност да се ухвате оне незапажене нити које из лавиринта несналажења воде ка бољем познавању самих камених знакова. И још више — воде бољем разумевању идеја епохе која их је остварила. Од тренутка када је показано где су, заправо, корени моравског градитељског стила, умногоме је измењен и приступ тој материји.⁵ У доказима проф. В. Ј. Ђурића лежи велики подстрек и потпора другачијим токовима истраживања која показују да моравска пластика по свом идејном и ликовном садржају није појава која би била изван развојног лука српске средњовековне уметности. Њен основни иконографски репертоар не мора се тражити далеко изван граница српских области.⁶ Моравска скулптура својим садржајем баштини, једним додуше суженим репертоаром, и све основне идеје рашке скулптуре које је она на свој на-

чин и својим стилем оличавала на фасадама цркава.

У погледу моравске скулптуре преовлађује мишљење да је реч о декоративној архитектонској пластици. Из студиознијег ишчитавања многих текстова, који се те материје дотичу или о њој нешто расправљају, изводи се закључак да се под термином „декоративна” претпоставља да је посредни украшавање лишено сваког дубљег смисла и било којих посебних значења.

Када се у старијој литератури о српској уметности помене мотив крина, обично се за тај иконографски лик употреби или термин *палмета* или *палметица*. Није испитано када су ти називи уведени. Сасвим је извесно, ако се посматра у ширем термилошком опсегу, да воде порекло из термилошког репертоара Алојза Ригла, из његовог капиталног дела о питањима стила, објављеног 1893. године.⁷ Пошто се овај аутор не наводи у научном апарату који прати текстове, остаје да се закључи да су ти изрази преузети посредно, као чисто технички термини, а не као ознака за ликовни (иконаграфски) мотив приликом неке посебне расправе. Биће да у томе лежи и узрок што у текстовима о историји српске средњовековне скулптуре нису обрађена сва она питања која палмета као мотив неизбежно поставља пред преданије историчаре уметности.⁸

Мотив са саркофага монахиње Јефимије сагледан је као јединствена појава у односу на остала српска надгробна обележја рађена у камену, што неће у потпуности одговарати чињеничном стању.⁹ Кривови (палметице) пре тога се појављују на гробу непознатог, у цркви Св. Димитрија у Пећкој патријаршији. А један посебан лик на истом пећком саркофагу пружа драгоцене податке за иконографско и иконолошко разумевање суштине моравских кривова. На источном делу горње површине равне покровне плоче уклесан је у траку уз предњи руб поклопца орнамент двоструког низа палметица (кривова). Обе линије које их спајају, творећи тако сам низ, чине две серије „полукругова” наточених један на други. Из места њиховог споја развијају се палметице (кривови). Оба низа окренута су палметицама један према другоме тако да лиснати делови мотива залазе једни међу друге (сл. 2).

На источном крају средње траке поклопца приказан је трокраки крст на полукружној голготи (сл. 3). Новина је у томе што је пећина (гроб) под Голготом попуњена представом крина (сл. 4) уместо да је ту, по устаљеној иконографској схеми, изведен знак за Адамову лобању (сл. 5).¹⁰ Овај наизглед ентропичан спој неколико иконографских мотива, представљених у три одвојене траке, јесте једно од кључних иконографских устројстава из којег се с лакоћом ишчитава и потврђује симболички слој српске средњовековне уметности и помињана снага њеног стваралаштва. Најважнија у свему јесте чињеница да се из саме српске уметности на сасвим јасан начин дефинише симболичка вредност биљног мотива за који је уобичајени назив *хералдички крин*, другачије *хералдички љилан*. Мотив крина који је на пећком саркофагу представљен у утроби земље — голготској пећини, Адамовом гробу — ликовно је решен готово на истоветан начин као што се образују хералдички кривови (сл. 6). Бављење фантастичном ботаником упућивало је на то да се тај иконографски



Сл. 2. Мотив кринова-палметица, детаљ, Пећка патријаршија, црква св. Димитрија, саркофаз над гробом неизнајног

Fig. 2. Motif des lys-palmettes, détail, siège du Patriarcat de Peč, église Saint-Dimitri, sarcophage d'un défunt non identifié

мотив разуме као зрно сугубог клијања. За неку сигурнију дефиницију у том правцу није било јасних трагова у оном иконографском материјалу који је објављен на добар начин. Такво разумевање поменутог биљног мотива наметало се готово као императив, после чега би могли бити разјашњени и неки симболички елементи моравске пластике.¹¹

Мотиве кринова, којима је желео да докучи значење, С. Ђурић није подвргао иконографској анализи. Прихватио је да они у Љубостињи, у вези са којом их одгонета, одговарају ботаничкој врсти белог крина.¹² Из тог разлога једно специфично иконографско решење, *хералдички кринови повезани у низ*, урађено на надвратнику двери што воде из припрате у наос, остало је изван разматрања (сл. 7). Иконографско решење управо тог лика битно доприноси разумевању моравских палмета. Оно потврђује и ваљаност раније понуђеног решења.¹³ Преко мотива са љубостињског надвратника остварује се и она колико јасна, толико и

стир Раваница, Београд 1922). М. Васић је образлагао мишљење по којем се не може говорити о утицајима јерменске и грузијске (ђурђијанске) уметности на српско средњовековно стваралаштво, стога што се не може поуздано објаснити начин на који је тај утицај преузет. Он износи ставове на основу којих је дошао до закључка да је моравска пластика настала под утицајем исихазма (упор.: исти, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928).⁷ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Mit einem Nachwort von Otto Pächt* (Kunstwissenschaftliche Studententexte, Band I), Munchen 1985 (други репринт. ед. 1893).

⁸ Одсутност утицаја овог Ригловог дела, изузетног по многим појединостима, осећа се и у европској историји уметности. Узрок свакако лежи у чињеници, коју истиче и О. Пехт у *Поговору* наведеног репринта, што је тако значајна материја запретена под тако неупадљивим и неутралним насловом какав је *Питања стила. Основи за историју орнаментике* (упор.: А. Riegl, *нав. дело и изд.*, 352).

⁹ С. Ђурић, *Љубостиња*, 59, стубац А.

¹⁰ По хришћанској легенди, Часни крст, на ком је разапет Спаситељ света, пободен је на Голготи на месту где је био сахрањен Адам. Ту није реч само о сликању појединости које пружа једна света легенда него је, пре свега, реч о сликању идеолошког (теолошког) образложења чији ехо је укључен у мудрост сведочанства (приче, легенде). На тај начин је успостављена она неопходна веза и подвучена она суштинска опрека која се истиче и кроз везу која постоји (на онтолошкој равни) у погледу смрти Првог (Праоца) и Другог Адама (Христа). Смрт Адамова наступила је по провиђењу Божјем, како грех не би постао бесмртан и како би смрћу Његовог Сина, Христа, била извојевана победа над смрћу, као што се пева у *Воскрсном тропару: Христос воскрес из мертвих, смрћу смрт поправ и суштим ео гробјех живот даровав*.

¹¹ За област значења коју символу крина (љљана) одређују лексичке јединице по многим приручницима, или у за ту проблематику навођеној литератури, а који углавном не обухватају и значење које испољавају кринови у српској средњовековној пластици; упор. Ј. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије. Мотиви, значења* (САНУ, Научни скупови, књ. LVIII, Одељење историјских наука, књ. 17), Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти. Децембар 1987 (уредник академик В. Ј. Ђурић), Београд 1991, 311—327, нап. 36.

¹² Каже да од свих употребљених орнамената само крин поседује апсолутне симорличке вредности у хришћанској иконографији, додајући да то, пре свега, потиче од значења које му се придаје у *Светом писму* и које није увек исто. Износи да је то отуда што сваки пут није у питању прави љљан (*Lilium*

³ С. Ђурић, *Љубостиња. Црква успења Богородичиног*, Београд 1985, 59, стубац А.

⁴ С. Ђурић, *Љубостиња*, 59, стубац Б.

⁵ В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, ЗЛУМС 1 (1965) 35—65. Упор. такође и: V. Когац, *Les origines de l'architecture de l'école de la Morava*, у: *Моравска школа и њено доба* (Научни скуп у Ресави 1968), Београд 1972, 157—168.

⁶ В. Ј. Ђурић, *нав. дело*; закључује са: „У ствари, нови дух с новим естетичким критеријима захватио је постепено, од XI до XIV века, читаво подручје византијског уметничког језика. У настојању да добију лепелики и гиздави храм, српски неимари су оваплотили нове идеје обележивши се стваралачком посебношћу кроз дотле неизрециви израз. Источник његов — за сада тако изгледа — налазио се на домаћем тлу (курзив Ј. М.). По резултату, он је свакако највиши домет у својој врсти на подручју византијске уметности, достојна опорукa једног изузетно трагичног али мудрог времена.“

Јерменски, грузијски и руски утицаји, које је у архитектонском декору српског средњовековља препознавао Г. Мије (упор.: G. Millet, *L'ancien art serbe*, Paris 1919), уочио је и Вл. Р. Петковић у својим истраживањима (упор.: исти, *Мана-*



Сл. 3. Крст над крином, зрном које сугубо клија, Пећка патријаршија, црква св. Димитрија, саркофаг над гробом нејонознајног, источна половина њокровне плоче

Fig. 3. Croix surmontant un lys, graine qui germe doublement, siège du Patriarcat de Peć, église Saint-Dimitri, sarcophage d'un défunt non identifié, moitié orientale de la dalle de dessus

неопходна ликовна спона крина у гробној пећини под крстом са пећког саркофага и кринова моравске пластике.

За разумевање симболике крина у српској средњовековној уметности биће најпресудније, ипак, оно што о себи епоха сама сведочи. Уз ликовне мотиве крина, овде доведене у јасну иконолошку спрегу са крстом, издваја се као веома важно сведочанство и појава тог знака у оновременој српској књижевности.

У старословенском језику реч крин користи се као ознака за општи појам цвета, као што се данас за цвеће каже — руже. Већ је у Миклошићевом лексикону старословенског језика донет пример где се изједначаје оно што се грчки каже финик са оним што се римским (латинским) језиком каже лилија (љиљан). Може се утврдити, такође, да у старословенском језику љиљан и крин јесу синоними, а да је и крин синоним за цвеће (руже), односно за цветање.¹⁴

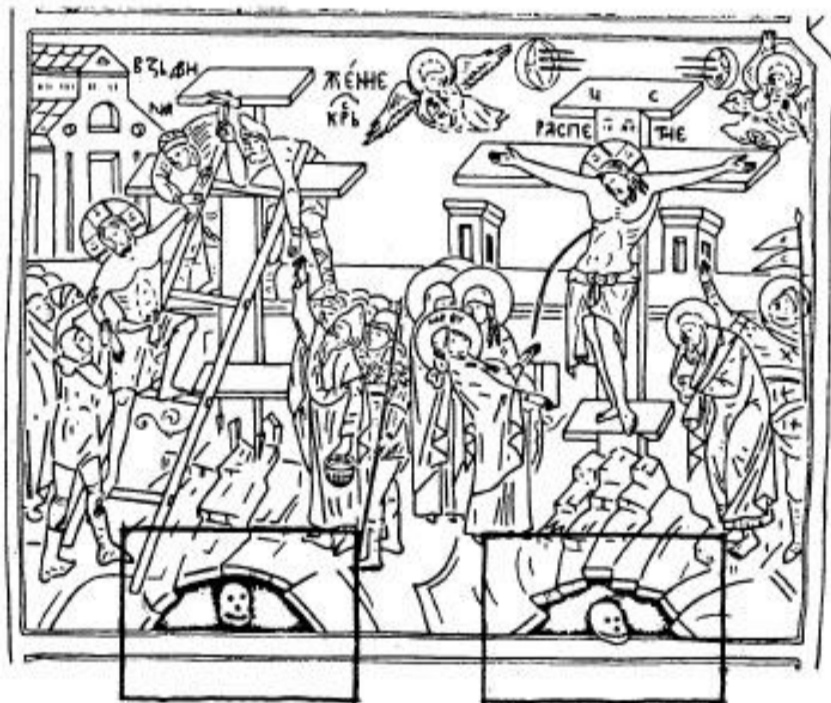
Вратимо се тајновитом моравском цветању.

Убрзо после погибије светог кнеза на Косову, његов култ почео је зрачити из Раванице, где му је тело било пренето и где је почивало. Нарочита брига око неговања култа косовског мученика исказивана је у Љубостињи, задужбини његове удове. Стварају се неопходни литургијски састави па је природно да се неки одговори у вези с епохом потраже у текстовима који припадају кругу косовског култа. Иако је то већ чињено, једном ранијом згодом, ни сада неће бити суви-



Сл. 4. Мистични цвети крина њоклијава у голгоџској пећини, Пећка патријаршија, црква св. Димитрија, саркофаг над гробом нејонознајног, источна половина њокровне плоче

Fig. 4. Fleur mystique du lys germant dans la caverne de Golgotha, siège du Patriarcat de Peć, église Saint-Dimitri, sarcophage d'un défunt anonyme, moitié orientale de la dalle de dessus

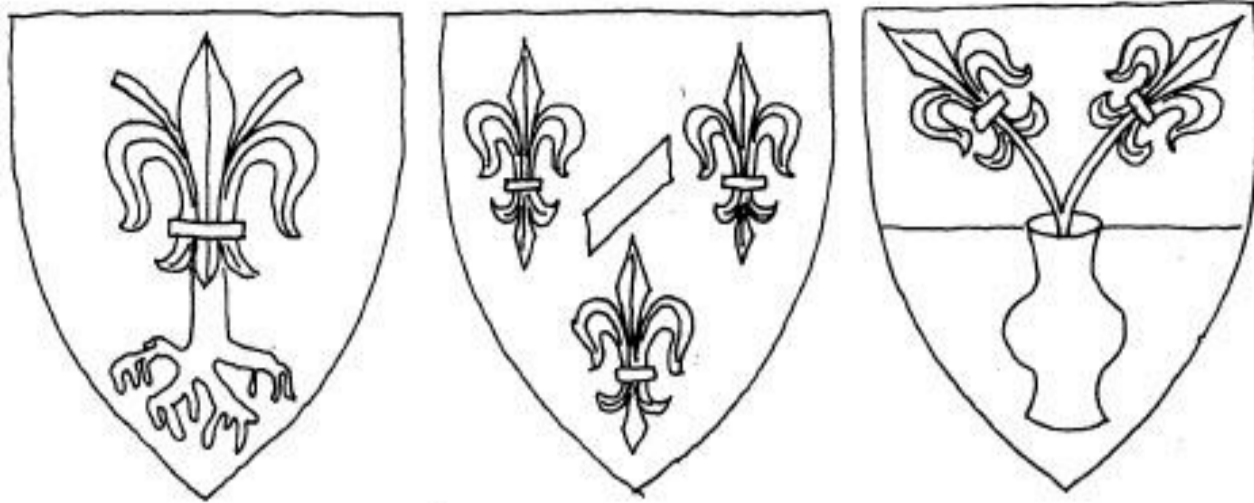


Сл. 5. Адамов гроб — голгоџска пећина, Поганово, Воздвижења на крстѣ и Распећа, детаљ (по Б. Живковићу)

Fig. 5. Sépulcre d'Adam — caverne de Golgotha, Poganovo, Mise sur la croix et Crucifixion, détail (d'après B. Živković)

шно да се поново истакну три поетске слике из *Похвале кнезу Лазару*.¹⁵

У првој од њих крин је употребљен као симболички синоним, као замена за финик. То се закључује из спреге љиљана са кедром ливанским а у којој се, иначе, у средњовековној поезици редовно појављује фи-



Сл. 6. Хералдички кринови, неколико примера

Fig. 6. Lys héraldiques, quelques exemples (dessin de J.M.)

ник (палма).¹⁶ На тај начин, контаминацијом, са финика се на крин преноси симболичко значење о васкрсавању и непропадљивој телесности праведника. Иако је клесани знак крина постао ликовни синоним и симболичка замена за палму (финик), ботанички посматрано, они уопште нису сродни. Та замена остварена у моравској пластици није плод неке случајне а ни неке произвољне комбинације. Потврда томе налази се у чињеници да састављач похвале кнезу, користећи општепознате хришћанске биљне симболе, пева: *Давидски пак као маслина плодовита у дому Божијем процветао јеси и као кедри ливански, и као крин што миришеш.*¹⁷

По други пут у *Похвали кнезу Лазару* крин се користи да би се осликала слава кнежевог дела, јер — као што миомирис који од њега потиче чини да се крин прославља, тако и дело потекло од овог мученика проноси глас његове славе: *Радуј се који си глави својој венац (славе) исплео. Радуј се крине благомиришући сву васељену чудесима многим.*¹⁸

Крин у трећој поетској слици, преузетој из *Светог писма*, истиче кнеза као изузетну личност, изузетнију од свих других: *Радуј се, о Лазаре, апостолску ти припевам, и опет рећи ћу: радуј се. Радуј се крине из трња сијајући нам, војином оружје непобедиво.*¹⁹

Из показане симболичке функције коју крин има у похвалним стиховима, дакле у књижевности, није те-

candidum L.) него је реч и о његовим сродницима (*Anemone coronaria* L., *Convalaria majalis* L., итд.; С. Ђурић, *нав. дело*, 58). У вези с овим, у напомени (нап. 195) наводи да се у *Светом писму* љиљан помиње у: 3 Цар. 7/19, 22, 26; Песми 2/1, 2, 16; Ос, 14/6; Мт. 6/28.

Цитирана места из *Библије* неће бити пресудна за значење моравских кринова и криња на разматраном саркофагу, иако су од велике важности. Исто тако, ни довођење крина у везу са сасом (*Anemone coronaria* L.) и ђурђевком (*Convalaria majalis* L.) на наведен начин, није од већег значаја. Њихова сродност није ботаничка, није чак ни визуелна. Сродност тих биљака може постојати једино у неком систему симболичке кла-

сификације. Класификација се проводи на основу одређених заједничких елемената, односно обележја која поседују јединке које треба класификовати. За добру илустрацију како се могу спроводити класификације, упор. К. Levi—Stros, *Divlja misao*, Beograd 1978². Које се све биљке у *Старом завету* подразумевају под именом крина (љиљана) размотрио је Ц. Зилберштајн: Z. Silberstein, *Die Pflanze im Alten Testament*, Studium generale, Heft 6 (1967), 326—342.

Фантастична ботаника, као област човекове духовне сфере, није издвојена у смислу у ком је то учињено са фантастичном зоологијом. Симболичка ботаника, којој је посвећен позамашан број радова и неколико посебних приручника и коју треба разликовати од оне фантастичне, оперише искључиво са реалним јединкама биљног света. Упор., за пример: *Amblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Herausgegeben von A. Henkel und A. Schöne, im Auftrag der Göttinger Akademie der Wissenschaften), Stuttgart 1967, col. 145 — col. 364 (III. Pflanzenwelt).

¹³ Упор.: Ј. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије*, 318—321.

¹⁴ *Lilija; Slovník jazyka staroslovenskeho*, I, sv. 16, Praha 1966, 122. У преводу наведена реченица гласи: „Финик каже се грчким језиком, римским љиљан а словенским цвет.“

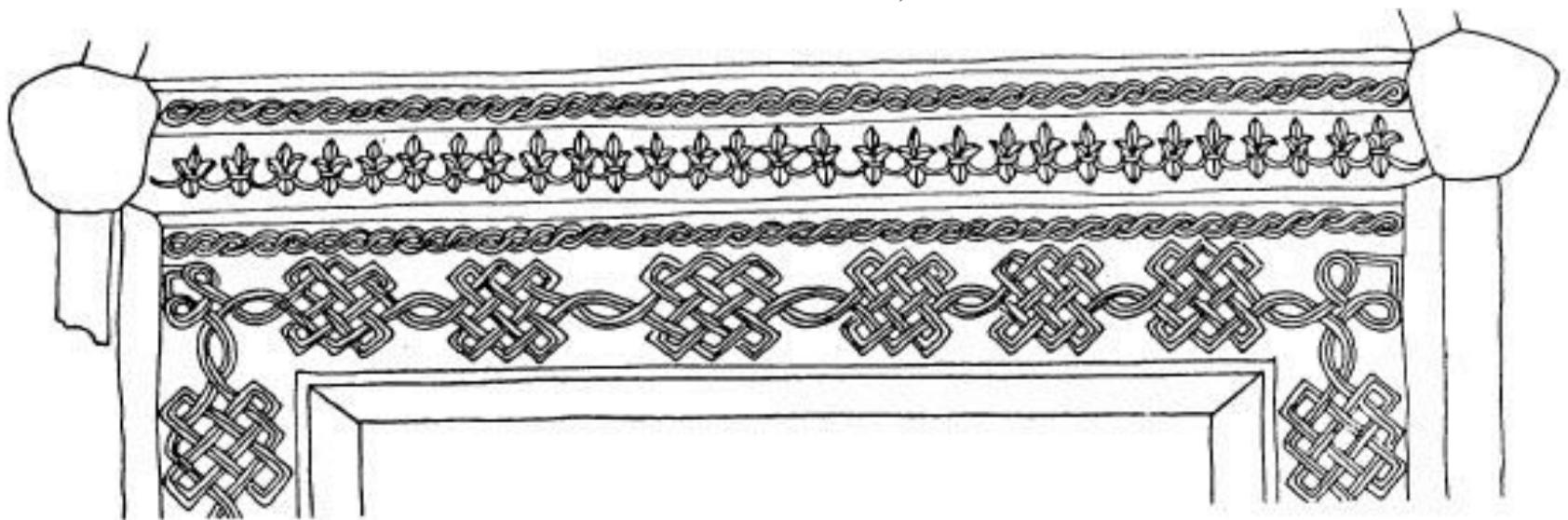
¹⁵ Похвалу је објавио: Ђ. Даничић, *Похвала кнезу Лазару*, Гласник Друштва србске словесности, Књ. XIII (1861), 358—368. Издвојене су и коришћене у сличном контексту у: Ј. Мгловски, *Скулптура Пећке патријаршије*, 320.

¹⁶ Сходно вези установљеној у 92. псалму Давидовом.

¹⁷ Исто, 366. Давидски, јесте потврда да је симболичко биље преузето из Псалтира. Ову песничку слику погрешно је различио Ђ. Трифуновић коментаришући да су из кедрa „извучени мирисни чиниоци: Лазаре »јакo кедгж ливанскије . . . благоухајеши« (Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, 321). Кедрар је, сходно 92. псалму, симбол горостасности и плодовитости до у стара лета. На реченом месту у *Похвали кнезу Лазару* кедрар је у директној спрези са плодовитом маслином, а не са крином, та веза је секундарна, па би прави смисао стихова био: *Давидски пак — као маслина плодовита у дому Божијем процветао (разлистао, зазеленео се) јеси и као кедр ливански; и као крин који миришеш. (Радуј се. . .)*. Усклик „радуј се“, који припада следећем хејретизму, односи се и на претходни, тако да *Похвала* добија тон клицања у једном јединственом даху, насупротив уравнотеженом и мирном, приповедачком тону из житејних текстова.

¹⁸ Исто, *нав. место*.

¹⁹ Исто, 167.



Сл. 7. Хералдички кринови повезани у низ, Љубостинја, унутрашња врата цркве, надвратник (по Н. Катанић)

Fig. 7. Série de lys héraldiques, Ljubostinja, Portail à l'intérieur de l'église, linteau (d'après N. Katanić)

шко омеђити опсег значења која може да покрије ликовни мотив крина у пластици савременој тексту. Кринови на Јефимијином саркофагу, попут оних на пећком и оних у скулптури на моравским црквама, превасходно означавају *раст праведнички*. Под тај појам, односно у све оно што кринови својим широким симболичким значењем могу да садрже, подводе се и *чистота* и *девичност*.²⁰ Кринови повезани у дуге низове преузимају ону улогу коју је у рашкој скулптури имала *лоза добра* или, другачије *лоза истинита*. Али, исто тако, они обухватају и значења која су покривали и биљни мотиви студеничких финика.²¹

Ликовни мотиви немају, нити могу имати апсолутне вредности и апсолутна значења.²² Често мотиви постају саставни део неке нове конвенције иако им је облик остао непромењен, што може изазвати и изазива забуне. Затим, њихово договорено значење неретко се губи. Отуда потреба за одгонетањем, потреба за изналажењем кључа њихове тајне. За разрешавање ликовних проблема крина, или пре рећи — лика крина, кључ се налази на поменутом пећком саркофагу. Крст на његовом поклопцу не би могао да дода неко ново значење орнаментима који га окружују. Остварена иконолошка ситуација разрешава се помоћу јасно постављеног знака зрна које умире сугубо клијајући. Р. Бауеррајс такав биљни мотив, лика хералдичког крина, назива цветом живота.²³ То ликовно решење јесте визуелни знак за суштину Јованове метафоре о пшеничном зрну: „Ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре много рода роди“ (Јн. 12/ 24). У вези с овом Христовом поуком уопште није важна ботаничка врста — пшеница, важан је принцип који се на упечатљив начин очитује кроз изабрану метафору која припада кругу земљоделске симболике. Умирање зрна назначено је крстом. Зрно јесте сам Христос положен у срце (крило) земље. Сугубо проклијавање подразумева да ће тим растом бити поплењени и предели под земљом и над њом. Ђурђевак, везиван за љи-

љан и замењиван са љиљаном (крином), дарује симболичкој биљци ризом, *подземну везу заједништва са Христом*.²⁴ Тој вези одговара ликовно решење *подземном везом повезаних кринова* са љубостињског надвратника. Изглед надземног дела биљне творевине обликовала је фантастична ботаника. Ризом, из чијих пупољака процветавају кринови у моравској уметности, замењује струк увојите лозе омиљене у време Немањића, лозе из које су, од колена до колена, процветавали добри изданци.

Љиљани на гробу песникиње Јефимије трајан су повод да се уз њих казује прича о моравским криновима. У њих је урезана слика раста праведничког — раста по чистоти вере високо уздигнутог над смртну прашину, подобно криновима у цвету који се из трња уздижу. Слика су свих чија дела шире круг славе о њима, као и вал миомира својим ширењем љиљан што прославља. Кринови на гробу смерне монахиње Јефимије, великана, учене жене српскога рода, зраче непролазном поруком да сваки моравски крин јесте знамење оних што у вечност цветају умревши за царство небеско.

²⁰ Једина два значења која су била приписана симболици крина за српску средњовековну скулптуру: упор. С. Ђурић, *Љубостиња*, 58—59,

²¹ У вези са симболиком увојите лозе и финика (палме), упор. Ј. Магловски, *Студенички јужни портал. Прилог иконологији студеничке пластике*, Зограф 13, 15—17.

²² Супротног мишљења је С. Ђурић, *нав. дело*, 58.

²³ R. Bauerreiss, *Arbor vitae. Der „Lebensbaum“ und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes* (Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner—Akademie, Band III), Munchen 1983.

²⁴ Она се остварује кроз обновљену суштину гроба, Христовим погребњем — Силаском у Ад. У вези са обновом гроба упор.: Ј. Магловски, *Скулптура Пећке патријаршије. О отајству Распећа* упор.: В. Ј. Ђурић. *Полошко. Хиландарски метох и Драгутинова гробница*, Зборник Народног музеја, VIII, посвећен Ђорђу Мано-Зисију (1975), 327—344, посебно 341.

La symbolique du lys sur le sarcophage de la religieuse Euphémie

JANKO MAGLOVSKI

Le motif qui caractérise la sculpture de l'École de la Morava est constitué de séries de lys ou, pour employer le terme technique, de palmettes. En étudiant les lys qui décorent le sarcophage de la religieuse Euphémie au monastère de Ljubostinja, l'auteur effleure la question des termes qui les désignent et la symbolique qui leur est attribuée. L'auteur souligne que les motifs utilisés dans les beaux-arts ne peuvent pas avoir une valeur et une signification absolues, — opinion qui a été proposée au sujet des lys de Ljubostinja. Au contraire, les images anciennes peuvent faire partie de conventions nouvelles — ce qui risque de provoquer une confusion supplémentaire. L'auteur analyse les motifs dans le cadre de la botanique fantastique, en se référant à l'argumentation artistique et littéraire qu'il a déjà utilisée dans ses considérations relatives à la botanique fantastique, avec cette différence que, ici, il introduit le motif de la série composée de lys héraldiques. Celle-ci figure sur le linteau surmontant la porte entre l'exonarthex et le naos de l'église de Ljubostinja. L'auteur signale aussi que dans le vieux slave la palmette («finikpalma»), le lys («ljiljan») et la fleur («cvet») étaient des synonymes. Compte tenu de la fonction que le lys avait dans les éloges en vers, c'est-à-dire dans la litté-

rature, il n'est pas difficile de délimiter le champ des sens que le motif du lys pouvait avoir dans le domaine des beaux-arts de l'époque. Les lys sur le sarcophage d'Euphémie symbolisent, à l'instar de ceux qui décorent le sarcophage de Peć et de ceux des reliefs dans les églises de l'école de la Morava, surtout *l'grandeur du juste*. Cette notion, c'est-à-dire tout ce que le lys embrasse par la largeur de sa signification symbolique, couvre aussi *la pureté* et *la virginité*, — les deux seuls sens qui avaient été attribués à la sculpture *serbe médiévale*. L'auteur réaffirme ici son opinion selon laquelle, dans l'ornementation pratiquée par l'École de la Morava, les lys avaient la même fonction symbolique que le rinceau enroulé avait dans l'art rascien. Les lys s'enchaînant dans de longues séries reprennent le rôle tenu dans la sculpture rascienne par *le bon vignes* ou, autrement dit, *le vrais vignes*. Cependant, ils ont aussi la signification que couvraient les motifs végétaux des *palmeiers* de Studenica. L'auteur conclut qu'en plus de leur signification générale, celle de *l'grandeur du juste*, les lys qui décorent le sarcophage d'Euphémie émettent un message perpétuel signifiant que chaque lys moravien est le symbole de tous ceux qui s'épanouissent dans l'éternité, étant morts pour le royaume céleste.