

Студенички портал и олтарска трифора

СРЂАН ЋУРИЋ



Сл. 1. Надвратник портала. Христос на престолу (реконструисани изглед)

Fig. 1. Linteau du portail. Le Christ trônant (reconstitution).

Двадесет година „Саопштења" навело ме је на, можда, прерано и површно исказивање мишљења о проблему који ме већ дуже времена заокупља и чије студиозно решавање изискује дуге године проучавања. Посредни је повод за то неколико радова који су у последње време посвећени студеничкој пластици и који, чини ми се, нису на најбољи начин разрешили њену иконографију и њен смисао.¹ Покушаћу да изнесем нека схватања о два

¹ Радомир Петровић, *Трифора Богородичине цркве, Саопштења* 18 (1986) 63—80. О том раду већ сам дедимично изнео своју критику у тексту *Откривање студеничке пластике*, Уметничко благо Студенице, каталог изложбе, Београд 1988. Ваља поновити да се у њему на до сада нечувен начин искривљују подаци на самом споменнику и сасвим некритички користе историјски подаци, а све у сврху доказа да су на конзолама трифоре у ствари Немања и св. Сава, што се не може ни на који начин бранити. Десанка Милошевић [*Богородичина црква у Студеници — нека размишљања*, Зборник радова Народног музеја XIII2 (1988), 7—20] врло широко поставља проблеме иконографије, симболике и стила студеничке пластике. Без правог критичког апарата, на жалост, рад је остао на нивоу есеја. Ипак, разговетно је предложено порекло мајстора из групе оних који су радили у „Подручју храма" у Јерусалиму, о чему би се морало размислити (о овом в. још Helmut Buschhausen, *Die suditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem vom König Wilhelm II bis Kaiser Friedrich II*, Wien 1978, passim, и приказ књиге: Valentino Pace, *Sculpture italienne en Terre sainte ou sculpture des croises en Italie? A propos d'un livre récente*, Cahiers de civilisation médiévale № 3, Juillet—Septembre 1984, 251—257). Иконографска разматрања писца нису, међутим, увек уверљива. Тако је нејасно зашто би смисао главног портала био сукоб Богородице са силама мрака које су проповедали јеретици. Размишљајући о конзолама олтарске трифоре она закључује да „идентификација М. Л. Буриан да представљају „доброг и рђавог монаха" можда и нису лишене смисла, али не могу бити ни поуздано доказане, јер рђави монах не би могао равноправно са добрим бити носилац стуба на најсветијем делу цркве" (Милошевић, о. с, 18). Управо ми се чини да је, као и концепција света, и концепција средњовековне слике заснована на дуализму. Шта рећи, нпр., за иконографију Страшног суда, где је грешницима дато подједнако простора као и праведницима? Међу конзолама око олтарских прозора срећу се, баш у време Студенице, ликови слонова, лавова, грифона, монструма [Alfredo Petrucci *Cattedrali di Puglia* (2. ed.), Roma (s. d.), fig. 118—211. Уосталом, и на дечанској олтарској трифори, која подражава студеничку, два су лика супротних физичких особина и различите одеће, а само су променили места, па је монах аскетског изгледа на левој, а у крзно одевени дебели човек на десној страни (В. Петковић — Ћ. Бошковић, *Дечани*, Београд, 1940, књига II, табла XLVII, 3 и 4). Други слични примери у нашој средњовековној пластици: *ibid.*, 1 и 2; Јованка Максимовић, *Српска. средњовековна скулптура*, Нови Сад 1971, сл. 140, 441.

Сл. 2—7. Довратник портала. Апостоли.

Fig. 2—7. Montant du portail. Apotres.



кључна састојка студеничке скулптуре — њеном парталу и трифори — која су и до сада изазивала највише тумачења, најсложенијих, често и опречних.²

Колико ми је познато, нико од досадашњих истраживача студеничке пластике није приметио врло необичан изглед апостола на довратницима западног портала, са гранама које носе конзоле на којима почивају апостоли. Што је још чудније, међутим, основа гране као да је забијена у ореол апостола који стоји испод. Израћање гране из ореола веома је прецизно показано повијањем гране од дубље равни у којој су ореоли апостола до плиће равни у којој су гране са конзолама. Нема сумње, дакле, да је низ апостола приказан као некаква лоза — непрекинуто — где су апостоли само умети у гране дрвета. Да је

овакво размишљање оправдано јасно је и по конзоли на којој почивају Христове ноге иа потрбушју надвратника портала а која је у облику листа.

За разлику од портала чија је изузетно сложена целина састављена од неколико независних делова, трифора је јединственога садржаја. Два кључна лика су две конзоле на којима, изгледа, никада није почивала конструкција од стубића и ајрхиволте коју је требало они да носе.³ Изгледа да је забуна у коју се дошло око ових ликова настала најпре због непотпуног и, понекад, нетачног описа облика. Реч је о два човека који седе, погнута, под горњом равном плочом конзоле. Главе оба лика су обијене, но то не утиче битно на могућност сагледавања садржаја скулптуре. Лево је човек дебелих тешких облика. Његов



врат запрема скоро половину ширине рамена. Седи на својим босим стопалима, меког и опуштеног тела. Одевен је у хаљину од дебеле тканине преко које му је крзнени огртач закопчан на средини груди. По облику набора огртача лако можемо закључити да је од крзна, мада није могуће поуздано рећи о којој је врсти крзна реч. Неки препознатљиви облици средњовековне иконографије ипак наводе на закључак да је реч о хермелиновом крзну. Са десне стране прозора је монах који седи на столици, одевен у сувремену одећу византијских калуђера. Испод мантије заве-

и долинама Мораве и Ибра, Београд 1986, 106—8; Војислав Кораћ in: Сима Ћирковић — Војислав Кораћ — Гордана Бабић, *Студеница*, „Југословенска ревија“, Београд 1986, 44—5. Посебне погледе о смислу студеничког клесаног украса има Јанко Магловски који је први о њему применио иконолошки метод (*Студенитси јужни портал. Прилог иконолозији студеничке пластике*, Зограф 13, 1982, 13—26; id., *Знамење Јудино на студеничкој трифори. Прилог иконолозији студеничке пластике II*, Зограф 15, 1984, 51—7).

² *Ibid.*, 64—9; ead. in: *Студеница*, група аутора, „Књижевне новине“, Београд 1986, 106—19; М. Чанак-Медић in: Б. Бошковић — М. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба. Цркве у Топлици*

³ Слободан Ненадовић, *Трагом изгубљених, недовршених и оштећених облика Немањине Студенице*, Зборник радова, Београд 1986, 132—5. Остављам, ипак, могућност да је евентуална архиволта почивала на стубићима који су у међувремену отпали. Студеничка фасада је током времена претрпела бројне поправке и интервенције, али уједначеност камена врло често не дозвољава да се оне примете. Није немогуће да су тако нестали и трагови углављивања камених блокова архиволте.

Сл. 8—13. Довратник портала. Апостоли.

Fig. 8—13. Montant du portail. Apotres.



зане на грудима узицом има расу стегнуту каишем ско паса. У рукама које му почивају на крилу држи књигу. Ореол иза главе и његов танки лик уских груди и мршаваг тела говоре да је представљен црави испосник светачког карактва. Никакав натпис или неки други поуздани знак не омогућавају да се у њему препозна икоји познати лик; чини се, напротив, да је намерио представљен анонимни монах — симбол скрушене и праве молитве. Растављена књига коју држи у крилу свакако је псалтир — она књига коју су монаси православних манастија читали и дању и ноћу и који се никада није окончавао. Да је овакво схватање исправно види се из бројних минијатура рукописа *Лествице* Јована Лествичника. Монаси у молитви тамо су нерет-

ко на истоветан начин представљени — како седе и читају псалтир држећи га у крилу или на налоњу.⁴ Монах са нимбом на студеничкој конзоли није приказан за време заједничке молитве у цркви, већ у усамљеничком и најприснијем обраћању Господу. Човек са друге стране прозора, види се то по паралелним дугуљастим оштећењима, у крилу није имао ништа, већ су му руке почивале опружене на ногама. Иза главе, пак, није никада имао ореол. Венац горње ивице конзоле додирује му главу и врат. Да је икада имао нимб он би морао бити исти као и на другој страни и покривао би читаву чеону површину горње плоче конзоле не остављајући нимало видљивим венац на ивици.⁵ Очито да је ова особа сушта супротност представи монаха у молитви.

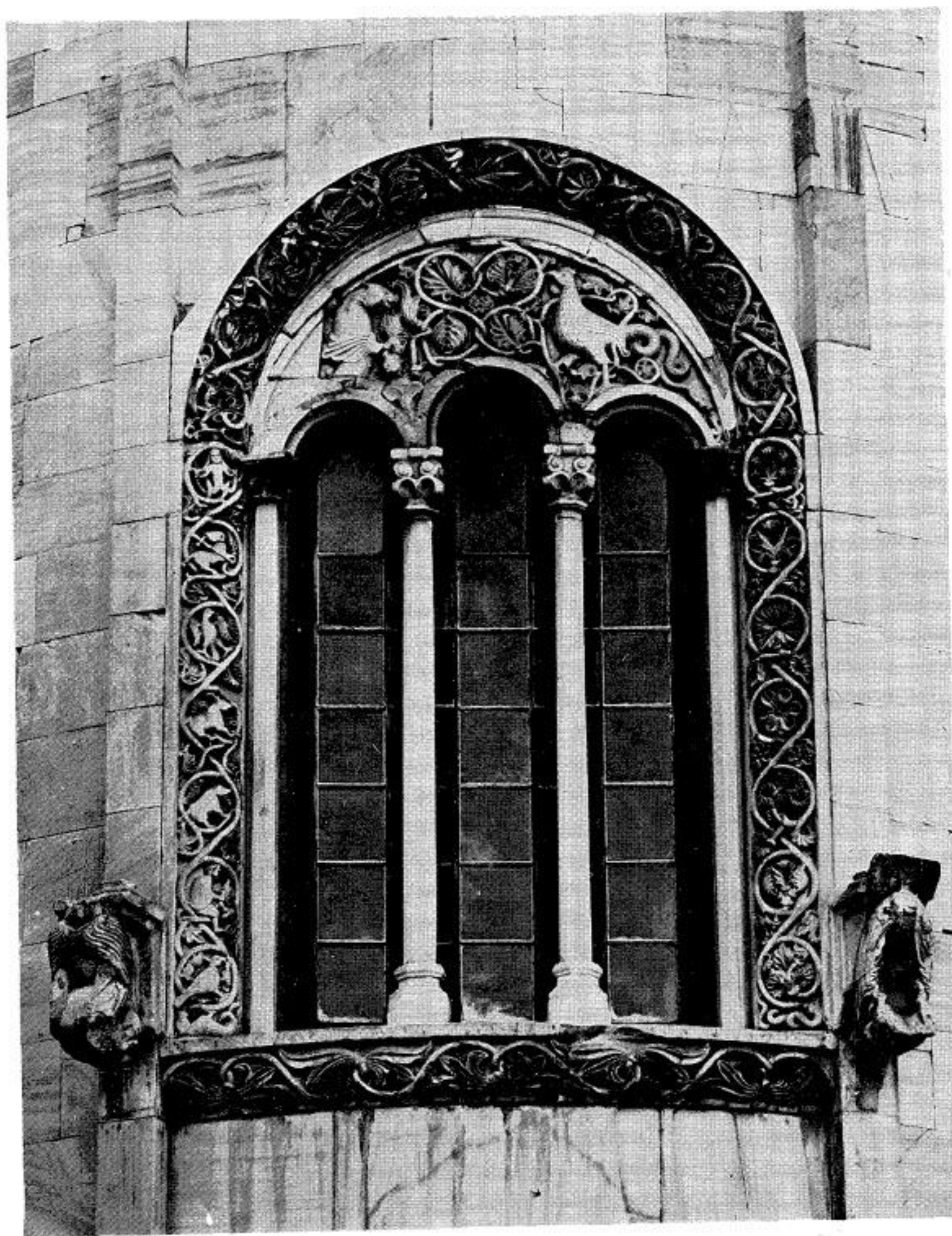


Кључ за разумевање ове композиције налази се у савременим теолошким схватањима, пре свега западног света. Далеко би нас одвела сва набрајања трансформације религиозне свести Запада до XII столећа, времена крешченда спекулативне теологије једног Хуга де Сен-Виктора или Јоакима де Флореа.⁶ Битно је, пре свега, казати да је то време двојства смисла живота и, истодобно, време прихватања двојства вере. Никада пре у средњем веку

лику на деоној конзоли, обманувши грубо све оне који не могу да провере стваран изглед конзода и који имају поверење у научну озбиљност аутора (Петровић, о. с, бел, *Isupra*, сл. 12). Занимљиво је да и Слободан Ненадовић доцртава, у реконструисаном изгледу прозора, нимб лику на левој конзоли (о. с, бел. 3 *supra*, сл. на стр. 134), не придајући, ипак, никакво значење фигурама на конзолама. Ово је још једна опомена онима који објављују радове из историје уметности да брижљиво проверавају сву доступну документацију, јер су последице оваквих промашаја доиста недокучиве. Cf. још једанпут стваран изглед леве конзоле на којој се јасно види венац који иде до врата фигуре и да нема никаквих трагова нимба, на фотографији 84 у књизи *Студеница*, „Југословенска ревија“, о. с, бел. 2 *supra*.⁶ Barbara Obrist, *Image et prophétie au XIIe siècle: Hugues de SaintVictor et Joachim de Flore. Mélanges de l'école française de Rome, Moyenâge — temps modernes*, tome 98, 1 (1986) 35—63.

⁴ John Rupert Martin, *The Illustration of Heavenly Leather of John Climacus* (= *Studies in Manuscript Illumination* 5, Princeton 1954) 95—6, Figs. 200, 201, 213.

⁵ И поред овако очигледне чињенице, Радомир Петровић је на фотографији лика на левој конзоли доцртао нимб истоветног облика као на

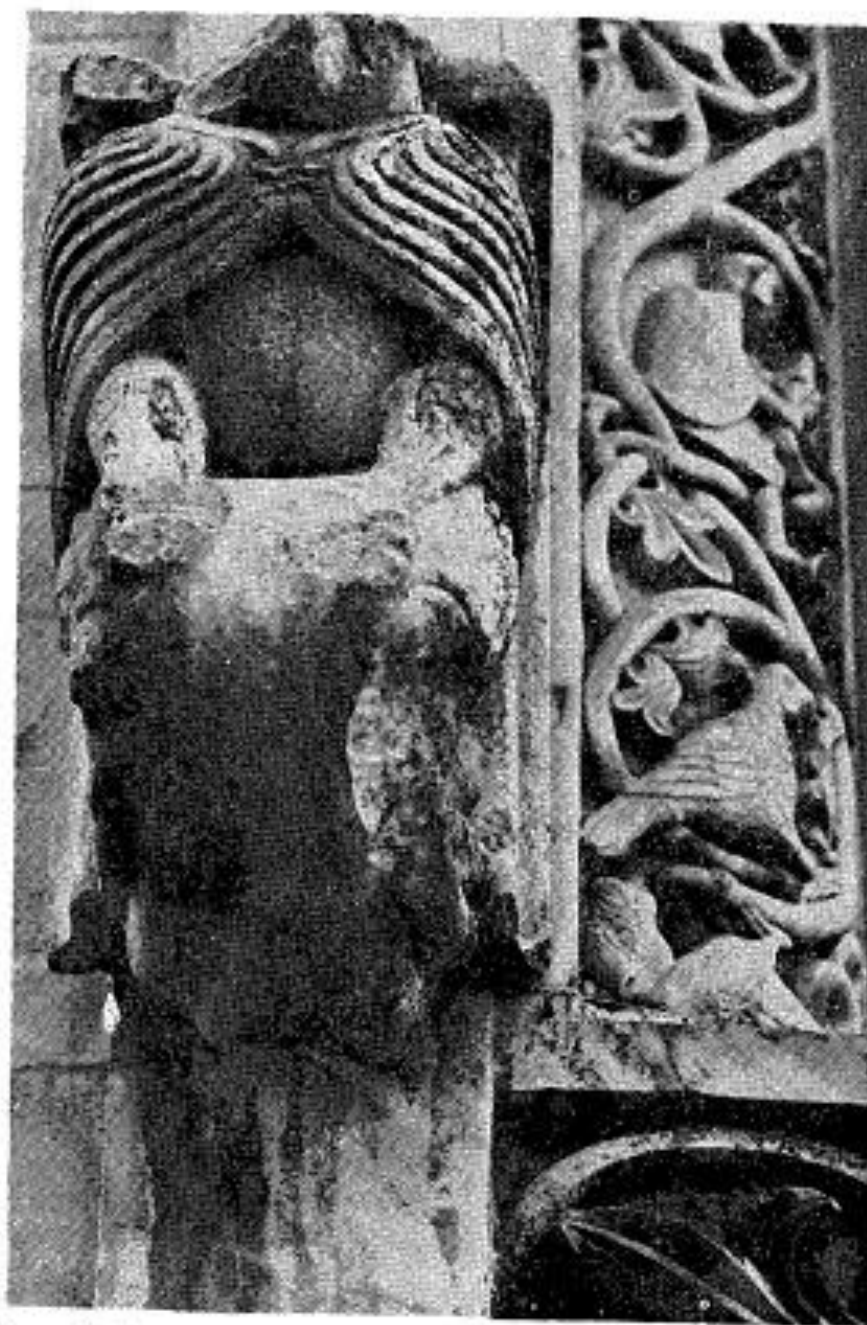


Сл. 14. Олтарска трифора

Fig. 14. Groisée trilobée du sanctuaire.



Сл. 15. Добри монах на десној конзоли
Fig. 15. *Le bon moine sur la console droite.*



Сл. 16. Лоши монах на левој конзоли
Fig. 16. *Le mauvais moine sur la console gauche.*

није Ђаволу признато на такав начин право на постојање, па макар и у очито подређеном положају као што је то у једној чешкој Библији, где је он у овом пакленом обитавалишту насупрот Христа владара небеског Јерусалима.⁷ За нас је још занимљивија алегориска композиција животног пута, по битним елементима слике скоро једнака студеничкој трифори. Тако су на једној јединственој минијатури рукописа ерлангенске библиотеке приказане две стазе, са два човека на њима, као два избора живота — пут ка небеском Јерусалиму и пут ка граду Сотоне.⁸ И један и други човек се пењу степеницама пута који се на једном месту одваја водећи ка паклу, на доле, и рају, нагоре. Сваки степенник рајскога пута обележава натписом по једна врлина, док грешника, већ нагнутог ка обитавалишту Сотоне, овај привлачи као лепезом у којој су исписани греси. Човек врлина одевен је, при том, у једноставне хаљине налик на монашке, док је грешник у одећи која се по пегам на њој може поуздано поистоветити са хермелиновим крзном.⁹ Аналогија са студеничком трифором је упадљива и потпуно јасна. Па ипак, студеничка је представа скривеније и запретеније симболике.

Говорећи о јагњету с крстом као симболу Јудиног пољупца на студеничкој трифори, Јанко Магловски се већ дотакао и значења неких других фигура у лози иза леђа грешника, исправно протумачивши као злу ону страну прозора на којој су греси отелотворени у животињским облицима, не одређујући који грех одговара којој животињи.¹⁰ Нама се чини да животиње ваља разумети као грехе, и то онако како се о гресима говори у *Лествици* Јована Лествичника.¹¹ Сложили смо се с тумачењем да је јагње које љуби крст „знамење Јудино“ и да значи среброљубље.¹² У

⁷ Cari Nordenfalk, *Heaven and Hell in a Bohemian Bible of the Early Thirteenth Century, The Year 1200: A Symposium*, New York 1975, 283—94, Figs. 1 и 2.

⁸ *Ibid.*, 287 и бел. 27 и Fig. 7.

⁹ Оно је истоветно крзну врага у кодексу Гигас, које Норденфалк препознаје као хермединово и које објашњава као симбол земаљских сила (*ibid.*, 285 и Fig. 1).

¹⁰ О. с. (бел. 2 *supra*), Зограф 15, 53.

¹¹ Свети Јован Лествичник, *Лествица* (превод и коментар Димитрије Богдановић), Београд 1988² 131—94.

¹² Магловски, о. с., (бел. *supra*), 51—7, посебно 57.

Сл. 17. Символи страсти на левом допозорнику

Fig. 17. Symboles des passions sur le montant gauche de la croisée.

птици у првом пољу с доње стране препознали смо папагаја који означава празнословље; свињу у трећем пољу одоздо сматрамо симболом стомакоугађања, јелена и орла у четвртном и петом пољу одоздо симболима славољубља и гордости. Сирена је од давнина сматрана вампиром и демоном, али јој је тешко дати значење одређене страсти.¹³ Помишљамо да би то требало да буде блуд. Смисао човека који држи стабло лозе у другом пољу одоздо не можемо да одгонетнемо и поредвише аналогија у западној пластици и сликарству минијатура.¹⁴

Крајем IV века, под учењем црквених отаца, настала је схема од осам основних страсти, и тај ће се број, као и врсте страсти, задржати, понекад уз мање измене, до краја средњег века. Осам страсти су: стомакоугађање, блуд, стребродубље, туга, гнев, унијеније, сујета и гордост.¹⁵ Посебно строга у осуди греха је *Лествица* Јована Лествичника. Пuteви врлине којима се *Лествица* бави, начичкани су замкама грехова, те је њиховом опису и начину њиховог савладавања у њој посвећено доста простора.¹⁶ Од свога настанка *Лествица* је вршила велики утицај на православно монаштво. Бројне су и ликовне представе и илустровања *Лествице* и апстрактних садржаја живљења пуног врлина о којима се у *Лествици* говори.¹⁷ И док је западна иконографија пуна персонификација, међу њима и врлина и греха, у византијској иконографији су они сасвим ретко или скоро непрепознатљиво представљени.¹⁸ Неки текстови, међутим, па и један број мало познатих минијатура, казују о једном посебном схватању симбола и обликотворења апстрактних идеја у Византинаца, који су на највећи могући начин скривени и притајени. Подсетимо се, рецимо, како се плодотворна и увек цветајућа мудрост Божја може показати и расцвалом граном на глави, персонификација и ликова старозаветне повести али и светаца.¹⁹ Једна минијатура приказује тако неког епископа са разгранатим дрветом које му излази из главе, сасвим слично и апостолима на студеничком порталу.²⁰ У западној теологији истог доба то је време великих космолошких система. У њима значајну улогу управо игра дрво. Понекад од корена па до листа оно добија знамења, а натписи у минијатурама означавају смисао сваког његовог облика. Оно бива и дрво живота и тело Христово и симбол цркве, али су редовно његова значења универзална и позитивна.²¹ Нас овде посебно занима један облик ових дрвета, тзв. „стабло сродности“, које најчешће представља претке Христове. Има случајева, какав је и на студеничком порталу, да се у врху стабла нађе оснивач лозе (у овом случају Христ) и тада говоримо о „обрнутом“ стаблу сродности.²²





Сл. 18. Символи врлина на десном допрозорнику

Fig. 18. Symboles des vertus sur le montant droit de la croisée.

Исто као „дрво сродности" на унутрашњој страни портала, тако и листови с десне, добре, стране трифоре имају врлинско значење. То се потпуно слаже са читавом једном скупином списа у Византији, посебно XI века, о симболичкој ботаници. У најпознатијем од њих, *Theoretikos paradeissios* (Симболични врт), анонимног аутора, свако дрво представља одређену врлину. Описи појединих биљака су врло сумарни, али су зато разматрања врлина врло богата библијским асоцијацијама и поетским слободама.²³ За разлику од сродне, и старије, византијске, западна књижевност о симболичкој ботаници познаје уз текстове и представе појединих биљака у сликарству минијатура. Издвојене из целине, каква је студеничка трифора, и са више натурализма у појединостима, оне сличе ботаничким приручницима.²⁴

У четвороугаоном пољу између змаја и василиска у лунети трифоре налази се лоза умотана у омче око четири различита листа. Непорецив је апокалиптични, хадски карактер звери, што су приметили и ранији истраживачи.²⁵ Биљни елемент композиције у лунети остао је, колико ми је познато, до сада занемарен. Он је, по моме схватању, њена идејна жижка. Пакленом страдању супротстављено је

¹³ Waldemar Deonna, *Revue archéologique*, Cinquième série, tome XXVII, janvier—avril 1928, 17—28.

¹⁴ Gerhardt B. Ladner, *Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison, Images and Ideas in the Middle Ages I*, Roma 1983, 239—82, Fig. 13; R. C. Snail, *The Crusaders in Syria and the Holy Land*, Thames and Hudson 1973, Ills. 50, 63; Maria Stella, Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, Fig. 1, 3, 9.

¹⁵ Димитрије Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 45—50.

¹⁶ В. бел. 11.

¹⁷ Martin, о. с. (бел. 4 *supra*).

¹⁸ *Ibid.*, passim; E. Antonopoulos, *Miséricorde, olivier: agents et attributs*, Byzantion LI (1981) 345—85. О персонификацијама у византијској уметности уопште Љубица Д. Поповић, *Personifications in Paleologan Painting (1261—1453)*, Bryn Mawr College Ph. D., 19—63, Fine Arts, University Microfilm Inc., Ann Arbor, Michigan.

¹⁹ Antonopoulos, о. с. *supra*.

²⁰ *Ibid.*, 373, fig. 7.

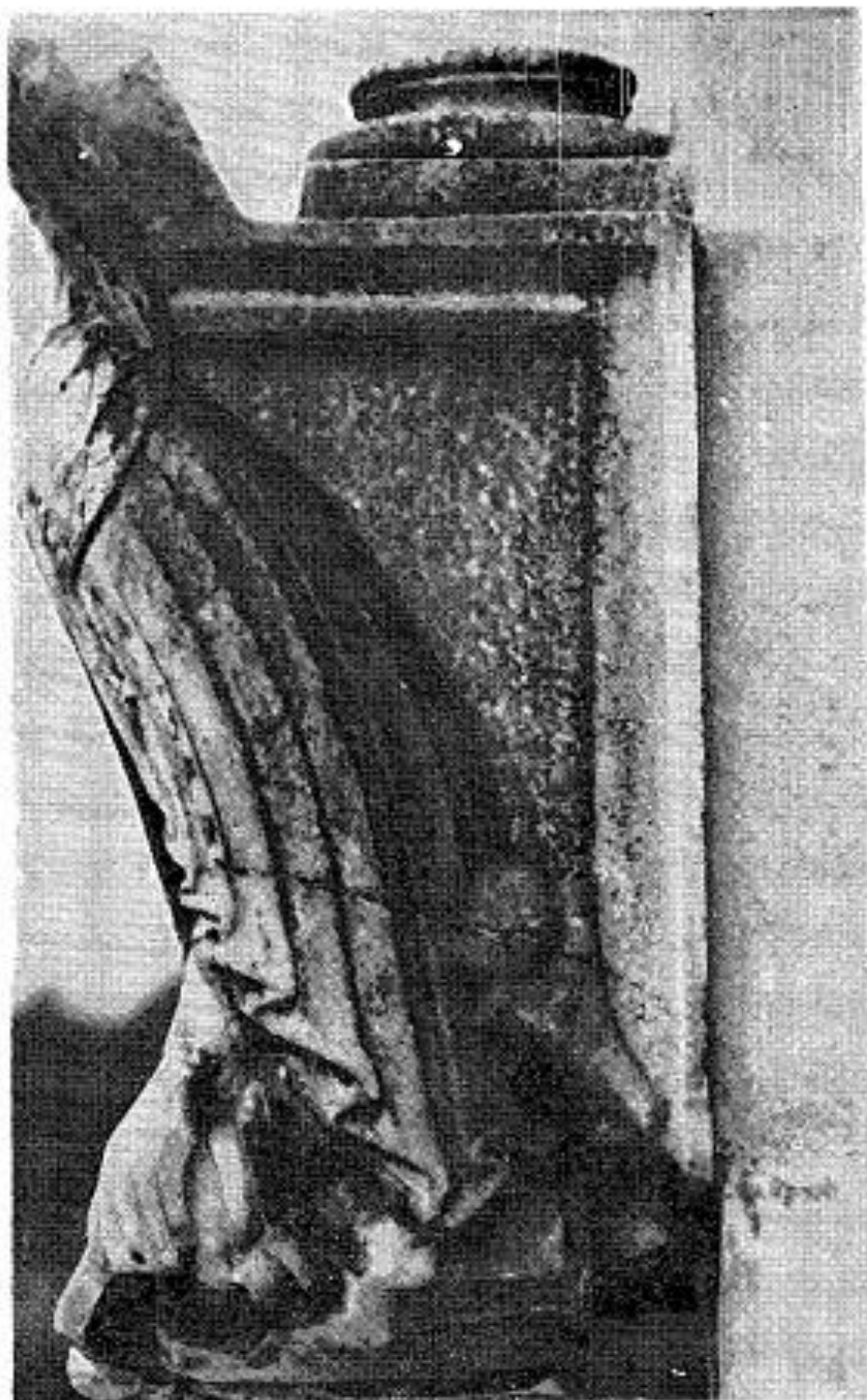
²¹ Gerhardt B. Ladner, *Themes and Ideas of Renewal in the Twelfth Century*, о. с. (бел. 14 *supra*) II, 716—17; *id.*, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, *ibid.*, 727—63; *id.*, о. с. (бел. 14 *supra*).

²² *Ibid.*, 264 и бел. 96.

²³ Margaret H. Thomson, *Le jardin symbolique*, Paris 1960 (в. и приказ књиге: J. Darrouzès, *Revue des études byzantines* 20, 1962, 239—40).

²⁴ Ladner, о. с. (бел. 21 *supra*), 716—17 и Figs. 2—5.

²⁵ В. бел. 2 *supra*.



Сл. 19. Леви профил доброг монаха
Fig. 19. Profil gauche du bon moine.

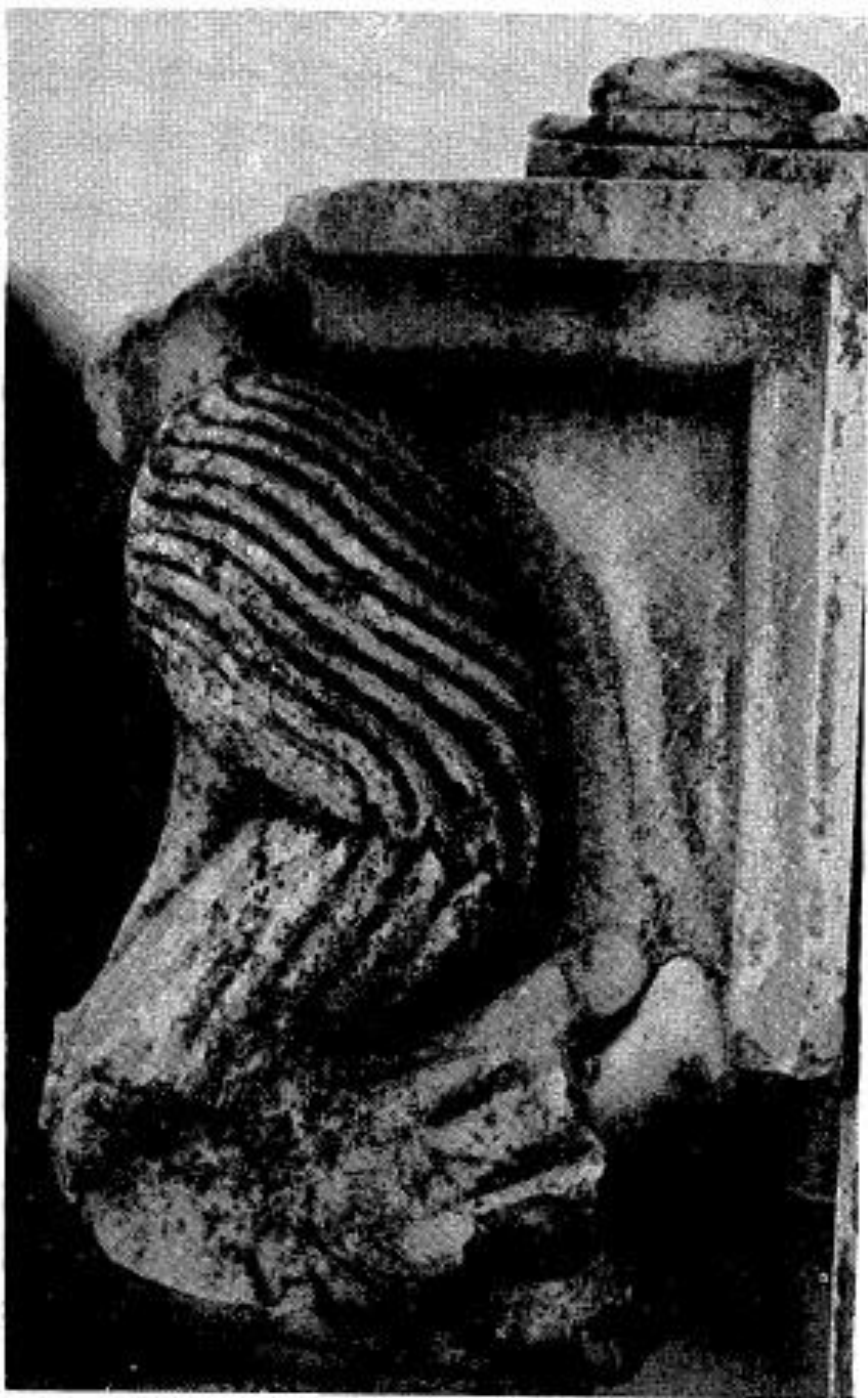


Сл. 20. Десни профил доброг монаха
Fig. 20. Profil droit du bon moine.

дрво живота засађено у небеском Јерусалиму. Истоветног је оно облика, у средини небеског града, у једном енглеском рукопису XII века.²⁶ Нема сумње да је иконографија олтарске трифоре, како је то још предзначио Јанко Магловски,²⁷ управо слика греха и врлина. По ликовима двојице људи на конзолама можемо је назвати и Добра и Лоша молитва. У молитви је иначе садржана сва монашка аскеза. Умна молитва је „одржавање космоса”.²⁸ Монахподвижник с нимбом симбол је остварене умне молитве. И у минијатурама *Лествице* добра молитва је приказана као врхунац монашког подвига. Тако монаха у правој молитви крунише анђео,²⁹ слика која се понавља још само за илустрацију врлина кротости и сирамаштва.³⁰ Илустрација 28. ступња *Лествице*, који се односи на „мајку врлина, блажену и свету молитву”, монах је с нимбом на врху лествице који прима венац од персонификације молитве. Један од два демона покушава при том са земље да га погоди стрелом.³¹ Свега још неколико апстрактних монашких ликова у различитим рукописима *Лествице* има нимбове; приликом представљања врлине ти-

хости³² и непорочности³³. У осталим случајевима нимбовима су обележени одређени свети.³⁴ Представа са називом Добра и Лоша молитва постоји три века после Студенице у Немачкој. Крст са распетим Христом као дрветом живота је у средини. Десно је добри молилац, лево рђави. Овај први је поклоник, монах или духовно лице. Лоши молилац је млад, модерно одевен човек. Док су мисли првога (приказане линијама) усмерене на Христа, мисли другог су уперене (исто тако као линије) на световна добра, некад и натписом обележене као пороци.³⁵ Слика чија је основна замисао настала у византијаком монаштву, преобраћена кроз западну теолошку ренесансу XII в. — чијем кругу у суштини припада и студенички пример — била је измењена крајем XV столећа у натуралистички образ нове западне мистике.

Студеничка скулптура, мада у много чему особена, а по лепоти у српској уметности недостигнута, није била изван свога времена. Не знајући тачно све околности око подизања и украшавања Богородичине цркве у Студеници, ипак можемо са поуздањем да говоримо о не-



Сл. 21. Леви профил лошег монаха
Fig. 21. Profil gauche du mauvais moine.



Сл. 22. Десни профил лошег монаха.
Fig. 22. Profil droit du mauvais moine.



Сл. 23. Лоши монах, погрсе (детал)
Fig. 23. Le mauvais moine, buste (détail).

ким елементима иконографије њене скулптуре. Што више сазнајемо о садржају њене уметности и њеним значењима, то нам је ближа одавно примећена мисао о споју Истока и

Запада у њеним облицима. Још више него по својој спољашњости, Студеница је по овоме смислу на размеђу идеја два света. Природност којом се ти клесани облици налазе на хладним и тврдим белинама студеничких зидова сведочи неминовност њиховог настанка.

²⁶ Ladner, о. с. (бел. 14 *supra*), 256 и Fig. 4.

²⁷ Магловски, о. с. (бел. 12 *supra*).

²⁸ Богдановић, о. с. (бел. 15 *supra*) 97.

²⁹ Martin, о. с. (бел. 4 *supra*), Fig. 200.

³⁰ *Ibid.*, Figs. 198, 214.

³¹ *Ibid.*, 79 и Fig. 128.

³² *Ibid.*, Fig. 38.

³³ *Ibid.*, Fig. 45.

³⁴ *Ibid.*, Figs. 58, 70, 71, 125—9.

³⁵ Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, Zweiter Band, Rom — Freiburg — Basel — Wien 1971, s. v. „Gebet“, coll. 82—4. Скоро два века је старија, а једнако морализаторскога садржаја, композиција Лоше молитве, са ђаволима који поклонима или саблазнима одвраћају грешнике од молитве (*Ibid.*, coll. 84—5).

Le portail et la fenêtre trilobée de Studenica

SRDJAN DJURIĆ

L'entrée de l'église de Studenica et la fenêtre trilobée de son abside sont sans doute les parties de la sculpture de Studenica qui ont fait, l'objet des recherches les plus nombreuses. Nous avons essayé d'en déterminer le sens avec plus de précision et en ayant recours à de nouveaux éléments. Sur la partie intérieure des montants sont représentés les apôtres et sur la partie intérieure du linteau, le Christ. Jusqu'ici on n'a pas commenté les branches qui sortent de leurs nimbes. Que cette iconographie «botanique» ne soit pas fortuite, c'est ce que l'on conclut aussi de l'aspect de la feuille sur laquelle reposent les pieds du Christ.

Le douzième siècle est une époque de nouveaux systèmes cosmologiques — époque d'Hugues de Saint-Victor et de Joachim de Flore. C'est à cette époque que fut conçue une image particulière — arbre de consanguinité — qui est une représentation des ancêtres du Christ, soit ceux de l'humanité. Dans l'art byzantin, peu souvent, il est vrai, on représentait des personnifications ou certains personnages de l'histoire vétérotestamentaire et, à titre exceptionnel, certains saints munis d'une branche qui pousse de leur tête et qui symbolise toujours la sagesse florissante de Dieu. Une représentation de ce genre — s'inspirant à la fois de la forme byzantine en ce qui concerne les détails et la signification et de la forme d'ensemble empruntée à l'Occident — figure sur la partie intérieure du portail de Studenica. A en juger par le Christ, représenté au sommet du groupe, ce serait une représentation de «l'arbre de consanguinité renversé», à la cime duquel se trouvent les ancêtres et, au pied, leurs descendants.

La fenêtre trilobée renferme un contenu beaucoup plus complexe. Les formes humaines sculptées sur les consoles, qui sont certainement la clé de la représentation, ont été interprétées jusqu'ici de façons différentes. Leur aspect extrêmement varié nous porte à conclure qu'elles ont chacune une signification tout à fait différente. A droite on voit la figure ascétique d'un moine ermite, grêle, assis sur une chaise et tenant un livre à la main. Le nimbe entourant sa tête montre qu'il s'agit d'un personnage saint. Des analogies aux illustrations que l'on trouve dans les manuscrits de «Échelle» de Jean Climaque sont évidentes. C'est là la représentation du bon moine qui prie, le psautier à la main. Le nimbe, figuré autour de sa tête, tout comme ceux des moines anonymes représentés dans les miniatures de «Échelle», symbolise la vertu idéalisée et le degré de sainteté atteint. Comme on l'apprend dans le texte de «Échelle» aussi, la prière est mère de toutes les vertus. Le mauvais moine est figuré de l'autre côté. Privé de chaise, il est assis sur ses talons et

il n'est pas nimbé. Sa mollesse et son embonpoint, ainsi que son vêtement (hermine) *sont* les signes de son abandon aux passions. Le dualisme du bien et du mal faisait le fondement de l'enseignement théologique occidental aussi, contemporain de Studenica. Il existe, sur les miniatures, plusieurs représentations de la Jérusalem céleste et de l'habitation de Satan et, sur l'une d'elles, celles-ci ne sont que l'aboutissement du bon chemin et du mauvais chemin de l'homme. À l'imitation de la vigne, les chemins se séparent à un point pour mener en bas, vers Satan, ou en haut, vers le Christ. En suivant chacun son chemin, les deux hommes marchent comme sur une échelle. Celui qui est vêtu modestement se hâte en montant les échelons des vertus, tandis que celui qui est vêtu d'hermine est pris dans l'éventail de passions que le diable tient à la main. Nous considérons que les figures sur les montants de la croisée, derrière le dos du mauvais moine, symbolisent les passions, tout comme le pensait déjà Janko Maglovski, qui identifiait l'agneau posant un baiser sur la croix avec l'homme avide d'argent. Les autres figures représentent symboliquement les passions que les pères de l'Église du IV^e siècle ont déjà dénombrées. Ce sont le verbiage (perroquet), l'orgueil et la vanité (cerf et aigle), la débauche et la gourmandises (sirène et porc). Quant à la figure de l'homme qui tient le pied de la vigne, nous ne sommes pas en état d'en interpréter la signification d'une manière bien précise. Les feuilles et les fleurs derrière le dos du bon moine symbolisent les vertus. Depuis les Pères de l'Église, le jardin et les plantes sont les symboles des valeurs spirituelles. Au XI^e siècle, on vit paraître à Byzance le «Theoreticos paradeissios» — écrit anonyme où certaines plantes étaient décrites dans le détail en tant que symboles des vertus. Y sont parallèles les systèmes botaniques occidentaux de vertus. Au milieu de la lunette surmontant la fenêtre trilobée, se trouve — située parmi les bêtes des Limbes — une forme curieuse de quatre feuilles, insérée dans les vrilles de la vigne. Nous y avons reconnu le noyau des idées de la composition et l'arbre de vie, car elle est identique à l'arbre de vie poussant au centre de la Jérusalem céleste, tel qu'il a été représenté dans un manuscrit anglais du XIII^e siècle.

A en considérer les formes, mais aussi le contenu de celles-ci, la sculpture de Studenica se trouve, concluons-le à notre tour, au point de rencontre de l'Orient et de l'Occident: elle relève à la fois de la spiritualité byzantine et de l'esprit spéculatif propre à l'Occident. On y lit en même temps la subtilité de l'expression symbolique byzantine et le naturalisme de l'Occident, caractéristique des régions limitrophes des deux mondes.