

Јована М. Иветић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ЈЕДНА НАРАТОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА ЧИТАЊА ЖИТИЈНЕ ИКОНЕ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ ЗОГРАФА ЛОНГИНА

Као мултимодалан жанр, структуриран на саоднесу визуелног, вербалног и секвенцијалног, житијна икона представља један од средњовековних уметничких израза формално блиских медију стрипа. Теорије стрипа пружају, стога, аналитички апарат за сагледавање *визуелних и вербалних индиција* овакве форме. Предмет анализе, са интерпретативним упориштем у теоријама стрипа, јесте житијна икона Стефана Дечанског. Ово дело зографа Лонгина уједно је приповедачки инвентивна адаптација неколико текстова Григорија Цамблака. Пажња рада усмерена је на транспоновање приче из књижевне у протострипску форму, као и на промене у приповедању следствене измештању приче у оквир дела – феномена карактеристичног за жанр житијне иконе.

Кључне речи: житијна икона, икона са житијем, адаптација, транс-медијално приповедање, медијевална наратологија, Лонгин, Григорије Цамблук, Стефан Дечански.

1. Увод

Предмет анализе овог рада је икона са житијем Стефана Дечанског, са интерпретативним ослоном у теоријама стрипа. Ово дело зографа Лонгина представља приповедачки инвентивно тумачење и адаптацију

* jovana.iveticc@gmail.com

текстова Григорија Цамблака.¹ Пажња је усмерена на транспоновање приче из књижевне у протострипску форму, и пратеће промене у приповедању и структури приче – наративизацију ненаративних сегмената текстова, измештање приче у оквир дела, и задржавање двоструке темпоралности.²

Ликовном адаптацијом приче о Дечанском у жанру иконе са житијем сама *прича* је измештена у оквир дела. Портрет постаје идејно средиште и структурални еквивалент крају приче, као и ономе што надилази причу. Ипак, смештање приче у оквир, њено *постајање оквиром* не значи да је измештена и на маргину. Ослонац у сагледавању вербалних и визуелних индиција како жанровске форме житијне иконе, тако и имплицираног схватања наративности у тексту и слици потражили смо у теоријама стрипа.

Тема делује битно из неколико разлога. Најпре, структурална дефиниција жанра житијне иконе – односно елементи њене форме – уклапа се у дефиницију стрипског медија као израза који истовремено комуницира кроз визуелни, вербални и секвенционални *модус* (Куконен 2013: 75). Примена аналитичког апарата теорија стрипа омогућава особену интерпретацију овог дела, а последично, можда, и жанра житијне иконе. Ван самодовољности интерпретативног угла,³ ова анализа у сржи је наратолошка и као таква сврстава се у шире интересовање за приповедање у средњем веку. Наративност у књижевностима средњег века релативно је ново и недовољно истражено подручје унутар дијахроне наратологије, а и медијевистике.⁴ Медијевална наратологија дотиче се у првом реду књижевности, али књижевност је у средњем веку и мање и више од њеног савременог смисла (Богдановић 1991: 30) – делом услед синкретизма средњовековне уметности, а делом услед њене изражене теолошке функционалности.⁵ Са друге стране, икона и ликовна уметност често су, парадоксално, де-

¹ У питању су, како наводи Војислав Ђурић (1985: 18), и кратко и дуго житије Стефана Дечанског, служба која му је посвећена, као и акатист који је светитељу посветио сам Лонгин.

² Мисли се на Лихачовљев концепт ванвременог презента и концепт метафизичког историзма Димитрија Богдановића (1991: 72), који се у тексту конфигуришу поред времена приче. Они су одлика филозофских и теолошких назора епохе, али и чињеница наративне структуре. Међутим, тек у адаптацији у ликовну форму овај тип темпоралности добија структурно истакнуто место.

³ Говорим о самодовољности споја одабраног предмета анализе са теоријском парадигмом. Новије наратолошке теорије концептуализују феномене који постоје у премодерним или доренесансним уметностима, али се тек овим аналитичким апаратом могу теоријски артикулисати и размотрити – као што је трансмедијално приповедање, за разлику од интуитивнијег појма адаптације. Додатно, ове методолошке могућности примењују се на средњовековну уметност релативно кратко – тек две деценије – и несистематично (уп. Фон Концен 2014).

⁴ Види више у: Флудерник 2003, Фон Концен 2014.

⁵ И у супротном смеру: данашња концептуализација књижевности „проширена је тако да обухвати графичке наративе” (Шмиц-Еманс 2013: 385).

финисане као *текст*. Парадоксално, јер је књижевна уметност *логосна*, двозначна, апстрактна, и реторика ликовног израза поседује регистар за очување таквих инхерентно двоструких значења приликом адаптације (Мичел 1986: 1). Док се у савременијим иконолошким студијама чита идеја о не комплементарности, већ супротности вербалног и визуелног израза (Мичел 1986: 47), дотле их средњи век унификује у експлицитним поетикама и естетичким теоријама под заједничку тежњу *свих* уметности (Богдановић 1991: 87).

Оно што се поставља као питање савременим тумачењима, нужно историзованим наслеђем теорије књижевности и превасходно наратологије, јесте – какве су разлике представљања једне приче у два медија; не садржинске, смисаоне, теолошке или филозофске – већ структуралне? Питања која нас интересују постала су могућа са структурализмом и наратологијом као његовим изданком: како изгледају приповедни поступци у житију, а како на икони? Како се (у средњовековној мисли) очувава *суштина приче*, ако епоха ремедијализацију концептуализује око садржине приче, сучељавајући ликовно и књижевно као два вида форме који изражавају истост (Богдановић 1991: 37)?⁶ Једна разлика се у тим елаборацијама провлачи: *слика је пријемчивија* и, у датој култури, доступнија, демократичнија. Међутим, питање је шта се у процесу адаптације мења? Какав је наратолошки однос наративних сегмената приче, како изгледа њена трансмедијска транспозиција, и како се *инвертира* однос времена, оквира и приче?

Ова питања делују битно за разматрање начина на који је приповедање посматрано у средњем веку, какву је улогу играло у светоназору и култури, али су кључна у анализи структуре једног жанра и односа наративности и темпоралности унутар жанра. Фокус анализе биће на икони, уз поређење изражајних средстава којима преноси хагиографске функције и повремена поређења два медија.

1.1. Књижевност и визуелна култура средњег века

Као што је много шта у средњем веку огрнуто велом парадокса, исти случај је и са визуелношћу у књижевности. Иако је често, посебно у ранијем делу епохе, писана за усмено произношење, у неким жанровима

⁶ Трансмедијалне наратолошке и стрипске анализе, са залеђем у структуралистичкој варијанти француске наратологије такође истичу приповедање као општељудску транскултурну праксу која се просто *манифестује* у (историјски) *променљивим* медијским формама и у различитим језицима (Шмиц-Еманс 2013: 385).

искључиво за такво произношење (попут служби, које су читане наглас јер не ремете чин богослужења (Успенски 1979: 199)), књижевност средњег века је на премодеран, доренесансни начин старих уметности визуелна уметност. У средњем веку постоји врло функционалан спој естетике писма и намене кодекса. Крупно писмо налази се у рукописима намењеним за читање наглас, праћено мноштвом графичких знакова, док су рукописи намењени личној употреби често скромнији у илустрацијама, а њихово писмо је мање. Такође, многопотезни устав заправо је *цртан*, да би се временом преточио у полуустав који личи данашњим писаним словима.

Однос ликовног и књижевног, када се узму у обзир усменост и аудитивност средњовековне књижевности, посебно је занимљив јер се на зидном сликарству, иконама, апотропејским предметима и другим видовима ликовне уметности средњег века књижевност појављује као визуелна – комплементарна визуелности ликовне уметности, варирајући од дескриптивности до декоративности и намењена читању у себи у овако јавним просторима. Знатна је разлика књижевности спрема записа и натписа на сликама и грађевинама као нечег уметнички и онтолошки другачијег. Писана реч може бити коментар на артефакту, може имати функцију паралелну слици, тако што преноси сличну поруку, или пратити уметников рад као инскрипција (Макридес и Магдалино 1988: 47). Оваква мултимодалност епохе призива трансмедијалну наратологију, чији је аналитички апарат заснован управо на концептима *ликова и прича који путују* (кроз медије и жанрове). Пример мултимедијалног приповедања јесте плаштаница недавно атрибуирана монахињи Јефимији (Томин и Половина 2016: 95), пример екфразе видљив је у алегоријама раја у житијима (Шпадијер 2014: 26–27), а слично је приказано и зидање Дечана у Цамблаковом тексту (1970: 148). Пример трансмедијалног приповедања и истовремено адаптације био би низ текстова посвећених Стефану Дечанском уз житијну икону, као и било који скуп текстова о једном светитељу који садржи житије, службу и похвалу.

Испреплетеност књижевности и визуелне културе у средњем веку у класичнијим облицима, од којих су неки одредиви као протострипске форме, креће се од илустративних минијатура у рукописима до зидног фреско-сликарства. Поред стилски сличних решења, житијна икона поседује разлике у односу на минијатуре и зидно сликарство које се могу описати преко односа визуелног и вербалног, и које даље можемо посматрати као варијације једног феномена, пре него као различите медије. Комплексности односа књижевности и визуелне културе анализирани су из културолошког, теолошког, феноменолошког и структуралистичког односно наратолошког

угла.⁷ Постојеће студије о жанру махом су засноване на културолошким приступима, а мање посвећена мултимодалности жанра житијне иконе као специфичној за разматрање односа књижевности и ликовних уметности епохе. Фокус ове анализе јесте управо мултимодалност као фактор структуре, наратива и темпоралности приказаног, као и паралела књижевног предлошка са литерарно-визуелном адаптацијом приче у житијну икону.

2. Лонгин и Цамблук

Две *снажне* ауторске личности стоје иза ових дела: зограф Лонгин и Григорије Цамблук. Обојица су продуктивни аутори, Лонгин чак мултидисциплинаран уметник;⁸ обојица инвентивно поступају са наслеђем и самостално стварају. Код Цамблук је у питању наративна, односно фабуларна инвентивност, већа литераризација житијног дискурса и приче чији је део пре њега литерарно кодификован, а код Лонгина је у питању самостално (не по наруџби) сликање иконе коју је даровао манастиру Дечанима – иконе са житијем Стефана Дечанског.⁹

Зашто је битно истаћи да су у питању *јак*, неанонимне и стваралачки продуктивне ауторске личности? Анализа иконе (као адаптације и самосталног дела) осветљује и нека питања ауторства у шеснаестом веку. Однос према адаптацији у средњем веку везан је за однос према ауторству. Средњовековна, условно речено, теорија уметности познаје адаптацију само у случају када је извор икона на основу које се прави друга икона – и то је простор настанка теолошких расправа. Када су у питању адаптације књижевних прича у ликовну форму, концептуализовање адаптације не постоји, иако је у уметничким поступцима видна велика самосвест. Лонгин је у својој селекцији делова приче и укалупљивању сцена у оквир са ограниченим бројем *кадрова* врло прецизан. Да однос хипотекста и хипертекста (што је можда прецизнији назив него адаптација) није примаран средњовековним ствараоцима, види се у запису на полеђини иконе, у виду експлицираних интенција и преокупација. Запис ћемо класификовати као паратекст, јер говори о делу и везан је за њега, односно налази се на *пери-ферији* дела и смисаоно/семантички је издвојен, сакривен али присутан и одаје потпуно лични однос аутора према намени дела.

⁷ В. Марјановић-Душанић (2017), Лихачов (1972), Богдановић (1991), Успенски (1979).

⁸ В. Шпадијер и Тодић (2016).

⁹ Истиче се његова склоност ка самосталном стварању наспрам преписивачке делатности (Теодоровић-Шакога 1956: 161).

У средњовековној стваралачкој свести прича о Дечанском је варијантно постојећа, и Лонгин адаптира једну од њених официјелно записаних верзија. Питање је да ли му је још нешто поред Цамблакове верзије било доступно, али је за употребу баш те верзије пресудно што је сликао за Дечане, стварајући у истом локалном *оквиру* као Григорије Цамблак, који житије пише као игуман за братство манастира (Ангушева 2009: 594). Смислено је да је адаптирао званичну верзију житија Стефана Дечанског у оквиру локалног култа.

3. Жанр житијне иконе

Будући мултимодалан жанр, заснован на слици (више), речи (мање) и уланчавању сцена (што је уједно дефиниција структуралних аспеката стрипа, премда не и друштвено-историјске условљености настанка стрипа као медија), другим речима – структуриран на саоднос у визуелног, вербалног и секвенцијалног – жанр житијне иконе формално кореспондира са панелом као једном од организационих јединица стрипа. Својом структуром житијна икона одговара једном панелу, на ком је садржан читав наратив (и изванредан *додатак* приче – односно портрет). Ову форму проучаваоци именују још и као *panel painting* (Герат 2013: 9). Специфичан жанр житијне иконе, али и суштински мултимодалне уметности средњег века стриктно формалистички јесте претеча стрипа, медија одређеног друштвено-историјским тренутком настанка чији се развој ка све већој приповедној комплкености прати кроз двадесети век. Стрип аутори су, са друге стране, свој рад концептуализовали у складу са структуралистичким и семиотичким теоријама, попут Скота Маклауда (Scott McCloud) и Вила Ајзнера (Will Eisner) – који истиче „дугу традицију приповедања кроз слике у различитим медијима, од пећинских слика до илуминација у рукописима”. Први поменути аутор позива се на старе египатске, грчке, римске и *средњовековне* примере ликовних секвенци (Шмиц-Еманс 2013: 385–386).

Упоредиво је и одређење стрипа као графичког наратива (Шмиц-Еманс 2013: 386) са житијном иконом као *наративном иконом* (Чатеђи 2014: 69) визуелном хагиографијом, а иконописца као пикторалног хагиографа (Шевченко 1999). Поред структуралне блискости видљиве и у синонимним називима, знатна разлика је у *статусу* жанра, односно медија. Стрип у првој фази свог развоја припада популарној култури, а икона официјелној. Блискост лежи у томе што је икона широко доступна за рецепцију. Продорност иконе до широких слојева – својом јавном појав-

ношћу и приступачношћу ликовног кода представља потенцијалну везу са културолошким статусом стрипа. Према Ајзнеру, уметност по себи је посвећена стварању или новом причању прича, које наликују кроз културе, док стрип аутори користе универзално разумљиве слике (Шмиц-Еманс 2013: 386). Код читалаца стрипа приметна је јака инклинација ка прелажењу културних граница и упознавању са културолошки другачијим кодовима (Исто, 387), што личи, можда, на ентузијастичну рецепцију и велику продукцију жанра житијне иконе по њеном настанку на Синају.

4. Анализа

Идентична наративна структура постоји у житију и икони, што још једном призива идеју о иконописцу овог жанра као хагиографу. Међутим, разлике постоје у структуралној организацији оквира, односно у чињеници шта је то што представља оквир уметничког дела и да ли га представља само формално. У поређењу Лонгинове житијне иконе Дечанског и Цамблаковог житија Дечанском које је један од текстова адаптираних у икони, открива се однос темпроалности, наративности и структуре два у бити хагиографска дела различитих медија, али са сличном, ако не и истоветном функцијом. За медијску транспозицију приче битни су ауторско самообликовање у коментарима и приповедној ситуацији, структура односно композиција са акцентом на оквиру, и темпоралност.

4.1. Адаптација

Уколико посматрамо икону као адаптацију, а не као самостојеће дело, могу се испратити промене у уланчавању епизода, мотивацији, темпоралности и сличном. Неки од ових аспеката пресудно су одређени новим медијем – и питање које се поставља јесте како то утиче на целокупну причу? Када дело назовемо адаптацијом, отворено обзнањујемо његову везу са другим делом (Хачн 2006: 6). Житије и икона посвећени Дечанском су део локалног култа па њихова веза није непозната. Оно што јесте интригантна јесте статус приче у светоназору епохе: чињеница да су као тематика приче одабирани само догађаји перципирани као историјски односно најмање литераризовани одржавала је идеју постојања приче ван медија. Из тог јединственог извора локално познатог култа извирале су варијације приче, *а не из других прича*. За средњи век карактеристично је заснивање естетике на неоплатонизму, односно идеји да је видљива лепота одраз невидљиве, а она одраз апсолутне (Панофски 2002: 39), што

се огледа и у стваралачкој поетици где је аутор схваћен као медиј између текста и његовог метафизичког извора. Да би се предупредиле онтолошке и метафизичке расправе, довољно је рећи да ликови, или елементи приче, егзистирају као културни хабитуси, или друштвене диспозиције (Еко 2016: 17). Ово не умањује интертекстуалност адаптације, аспект који је кључан чак и у изворном контексту рецепције јер су оба *текста* везана за локацију и статична. Реципирана су, извесно, у пару (од тренутка настанка иконе, која је млађа), и то као палимпсести кроз сећање на претходно дело које резонује у адаптацији.

Адаптација је, према Карин Куконен (2013: 74) један од видова трансмедијалног приповедања. Будући да су проучаваоци испратили директне преносе наративних целина и директну цитатност из неколико Цамблакових дела (в. Ђурић 1985), може се говорити о заиста формалној адаптацији једне приче, а не и о варирању, проширивању, или њеној модификацији, што је случај када постоји неколико житија посвећених истом светитељу.¹⁰ Упитно је, стога, говорити о постојању једног света приче, што је концепт трансмедијалне наратологије којим се описује преношење елемената приче из једног дела у друго на неколико могућих начина. У предмету наше анализе присутна је и адаптација у формалном смислу прилагођавања изражајним могућностима медија који је најпре визуелан, али једнако заснован на секвенцијалности слика а потом и на вербалном изразу.

4.2. Ауторски глас и наративна публика

Ауторски глас скоро потпуно нестаје из сцена које окружују портрет иконе. Сцене су праћене текстом који их екстрадијегетички објашњава, најчешће преузет из Цамблаковог дугог житија. Не постоје за житије карактеристични коментари, али постоји потпис – ауторски глас се повлачи у дословну позадину текста, односно полеђину слике и остаје недоступан али конкретизован. Интрузивни приповедачки глас житија који је обликован делом као сведочанство Григорија Цамблака о приповеданим догађајима у визуелној хагиографији замењен је екстрадијегетичком приповедном ситуацијом. Једино али знаковито место са којег приповедни глас много мање интрузивно *води* читање, или барем сведочи о начину на који је икона читана, јесу четири натписа од којих се два увезују вертикално.

¹⁰ Уп. житија посвећена Светом Сави од Доментијана и Теодосија, или житија посвећена Светом Симеону од Светог Саве и Стефана Првовеначног.

У тексту службе и житија колективност рецепције уписана је у њих на плану приповедних поступака – у ауторским коментарима који се директно обраћају присутнима, а граматички као прво или друго лице множине. За разлику од ових жанрова, приповедност иконе допушта личнији, наизглед мање посредован индивидуалан однос, што на први поглед имплицира да у структуру овакве наративне иконе није уписана идеална публика. У изворној намени и рецепцији, визуелност иконе врло једносмислено преноси *поенту приче* пре него што се фокусира на причу. Ипак, детаљност приче, а и само њено постојање у статичном жанру сугерише да маргина у којој се она налазиније маргинална како се структурално чини.

4.3. Оквир

Структурално посматрано, прича је садржана у оквиру иконе, као *додатак*, а портрет заузима централно место. Додатно, портрет у значењском смислу заузима место краја приче у структури класичне хагиографије, будући да приказује оно што надилази причу и излази из њеног времена. Прича у оквиру припада историјском времену *пре* вечног презента, али и историјском времену изворних рецепијената. Она је услов и објашњење (онтолошког) *статуса* светитеља на портрету, али и показатељ начина долажења до таквог исхода чиме испуњава једну од своје три функције.¹¹

Иако формално издвојен оквир постоји у оба жанра, он је битно другачији. Оквир у житију условно се може назвати оквиром, јер заправо представља паратекст, од богословског предговора као проширеног наслова до похвале на крају приче, која са приповедног прелази у реторички регистар. Ови елементи уводе у причу која је читана наглас и из ње изводе. То су јасни сигнали почетка и краја имерзије, одређени псеудоусменом природом житија – текстуалном кодификацијом а усменим извођењем, и као такви маркирају позицију наративне публике¹² и приповедача/аутора. Време уписано у оквир житија је садашње, извођачко време почетка и квазилитургијско време завршетка приче, за разлику од приче која је *уоквирена* и има своје време приче. На икони је структурална ситуација изокренута: наратив, који је у житију био средиште структуре, у новом жанру постаје *оквир*. Централно место и највећи простор заузима пор-

¹¹ Доминанте хагиографског жанра су три функције: ученост, добродетел и култ (Богдановић 1991: 59), односно *информисање* или образовање, подстицање на имитирање светитеља као узора, и успостављање, одржавање и јачање његовог култа.

¹² Предлажем овај термин јер, за разлику од ауторске публике, која савршено разуме текст и која зна да су догађаји конструкти, наративна публика за коју се приповеда верује у реалност представљеног света (Принс 2011: 71).

трет – који се у житију налази у оквиру као похвала на завршетку, али и у читавом оквиру је присутна његова *функција*.¹³ Наратив о Дечанском тако добија структурално другачији статус. Поглед је привучен портретом, и у читању околних сцена поглед непрекидно прелази преко портрета, будући да су сцене поређане унакрсно. Портрет прати читање као подсетник суштине приче.

Оквир је и одраз сликарске перспективе. У успостављању личног односа са приказаним светитељем, уметник се налази са свих страна сучељен сценама. Са друге стране, оквир припада простору спољњег гледаоца (Успенски 200). Поред разлика у изразу, структура житија и икона имају функционално јединство. У читању, слушању и гледању оба текста реципијент није посматрач са стране већ учесник у догађајима (Успенски 1979: 183) – приповедач житија то осигурава комуникативним коментарима и уписивањем наративне публике у текст, што је одраз изворног контекста читања и слушања текста, док икона са житијем пружа вид интерактивности односно нелинеарног читања. Посматрач није могао бити уписан у структуру између осталог и зато што уметник себе замишља у центру осликаног простора (Успенски 1979: 190), али ту структуру својим читањем може да модификује.

4.4. Структура. Дијалектика оквира и центра при читању иконе

Онтолошки, структура имплицира споредност и пролазност приче, као и да је битније оно што прича прославља, оно чиме је резултирала и чиме треба да послужи за пример реципијенту. Прича није самодоволна, а можда ни довољно разумљива без портрета који преузима још једну функцију – функцију *вођења рецепције* коју су у житију имали ауторски коментари. Портрет прича даје вредност и тумачење, али је наратија ипак (кључни) модел сазнања (Еко 2016: 134). Занимљиво је да је структурално место портрета најблискије *метанаративним коментарима*, који образлажу *режију текста* (Марчетић 2004: 96), као што је следећи пример из житија: „О чему смо напред говорили, вратићемо се да наставимо повест” (Цамблак 1970: 141), као што портрет посредује читаочево *враћање* причи након сваке сцене.

У житијном тексту овакав *коментар* уланчава епизоде, одржава линеарни ток приче када она скрене у дескриптивне или друге дигресије или временске искорак у виду пролепси или аналепси, једновремено подсећајући да приповедним темпом управља приповедач. Иако икона

¹³ В. фусноту 11.

задржава лиенеарност приче, она омогућава и другачија читања. Све сцене присутне су у истом тренутку пред читаоцем, и време приче тако је обухваћено и читаочевим садашњим тренутком и и вечним презентом портрета. Ако читалац искористи могућност нелинеарног читања коју пружа Лонгинов наратив, свест о целини ће и даље постојати, а места неодређености настала таквим читањем могу се попунити било када (Еко 2016: 132).

Друга коментарска функција коју портрет задржава јесте комуникативна; он *проверава контакт између учесника у комуникацији* и текста и утиче на примаоца поруке (Марчетић 2004: 96). Нису пренети testimoniјални коментари којима приповедач сведочи о приповеданом, нити дидактични идеолошки коментари, јер медиј није оставио простор за њихову транспозицију, али ауторитет централног портрета надомештује њихове функције.

4.5. Време приче

Темпоралност је аналогна промени оквира: темпоралност *центра* јесте вечни презент портрета, док је време приче из оквира *протекло* и акцендована је управо његова пролазност и функција коју је прича обавила. У хијерархији историјске постике средњовековља, прича јесте испунила функцију резултирајући култом. Међутим, у рецепцији она наставља да испуњава друге функције учености и добродетељи.

Трансмедијална наратологија различите темпоралне претходнике приче или њене наставке објашњава жељом да се прича не заврши. Како су они онтолошки онемогућени у средњовековној књижевности, приповедање исте приче *испочетка*, на нов начин и у новом медију чини се еквивалентом поменутој жељи за наставком приче. Друго тумачење поновљеног приповедања непроменљивих прича износи Умберто Еко – као примораност да дотакнемо немогућност да се измени судбина (Еко 2016: 20). Адаптација доноси и понављање и промену, чији је spoj срж средњовековне поетике.

Предмет интермедијалног транспоновања су теме и ликови, и у Лонгиновој житијној икони лик је централни фактор око којег се организује прича. Ипак, у самим именима жанрова истакнута је колико организација око личности, толико и приповедност приказаних догађаја. Ликови су, према Смит (1994: 11), кључни како за наративне тако и перформативне текстове, јер ангажују реципијентску имагинацију кроз препознавање, поравнавање и савезништво (*recognition, alignment, allegiance*). Неки ликови, према Умберту Еку, добијају „колективну истинитост зато што

је заједница, вековима или годинама, у њих страсно инвестирала. Ваља нам добро смислити у ком универзуму живе те личности и утичу на наше понашање, те их одабирамо као узоре за живот” (Еко 2016: 16). Оба аутора, Григорије Цамблак и зограф Лонгин, учествују у колективној градњи правих верзија и облика историјске личности.

5. Закључна разматрања

Средњовековна уметност у нашој перцепцији често је статична, функционална, монотона и монолитна, односно доживљена као да је тој функционалности подређена. Тако су анализе често *хомогенизујуће*, методолошки и идејно прате намене и интенције ове уметности. У њима се наглашава иста функција речи и слике. Адаптација показује на делу две кључне и супротстављене мотивације средњовековног стваралаштва – жељу за приповедањем и варирање старих прича. У својој ремедијализацији Лонгин одржава функције хагиографије, изражавајући их другим формалним средствима. Ипак, оно што је адаптирано измештено је са центра на периферију рецепције посматрача. Поред жеље за приповедањем, посредни је ригидност не уметничких, већ теолошких законитости – јер, како би се у поетици уметничке функционалности оправдало приказивање чистог наратива? И, битније, како би био схваћен и *да ли би* реципијентима било могуће да га протумаче без средишњег портрета као својеврсног иконографског кључа?

Измештање приче у оквир указује се као привидна маргинализација. Када је граница уметничког текста садржана као наративни оквир житијне иконе, она дело отвара ка спољашњости, замагљујући дијегетичке нивое. Граница је нарушена експанзијом – парафразираћу Успенског – уметности у живот реципијента. Прича се излива из центра на маргину и сам оквир дела постаје место читаоачеве интервенције. Границе су потребне како бисмо свет видели као знакован (Успенски 1979: 197), а у свету у ком је све знак граница није потребна, и она постаје знак. У овом случају њено постојање индикативније је од сразмере великог портрета наспрам ситних наративних сцена из живота. Да би се прочитао оквирни и *уоквирујући* наратив, поглед лети преко портрета. На периферији портрета, прича посредује сваки сусрет са портретом као суштином жанра. Са друге стране, прича је та која прекида посматрање портрета. Са треће, сама форма житијне иконе преиспитује уврежена схватања посматрања, сликања, идеалног посматрача и сличног, приказујући светитеља у различитим онтолошким стањима у истом тренутку. У тренутку када из оквира хаги-

ографског текста излази у нов медиј и трансформише Цамблаков текст, Лонгин постаје у пуном смислу стваралац, а структуралистичка анализа показује оригиналност његове адаптације. Иконописац Лонгин, чини се, желео је управо да буде визуелни хагиограф, да још једном, за потребе култа а и као одраз личне молитве *наслика* хагиографску причу. У варијантним житијима једног светитеља увек је постојала или временска дистанца, или функционална потреба – у случају ликовне хагиографије додатна стваралачка *оправдања* била су излишна.

Литература

Ангушева 2009: А. Ангушева, Аделина, „Григории Цамблак” в История на българската средновековна литература. София: Изток-Запад, 588–598.

Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Стара српска књижевност*, у *Историја српске књижевности I*. Београд: Досије, Научна књига.

Герат 2013: I. Gerat, *Legendary Scenes: An Essay on Medieval Pictorial Hagiography*, Bratislava: Veda.

Ђурић 1985: В. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе

Еко 2016: У. Еко, *О књижевности*, Београд: Vulkan izdavaštvo.

Куконен 2013: К. Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels*, Oxford: Willey Blackwell.

Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Макридес и Магдалино 1988: R. Macrides & P. Magdalino, The architecture of ekphrasis: Construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia, in *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 47–82.

Марјановић-Душанић 2017: С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, Београд: Clío.

Марчетић 2004: А. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga, Alfa.

Панофски 2002: Е. Panofsky, *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing, превели Irena Martinović i Boris Nikšić.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.

Смит 1994: М. Smith, Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema, in *Cinema Journal*, 33(4), 34–56.

Успенски 1979: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд: Nolit.

Флудерник 2003: М. Fludernik, *The Diachronization of Narratology*. Deidcated to F. K. Stanzel on his 80th birthday, in *Narrative*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press Vol. 11, No. 3, 331-348.

Фон Концен 2014: Е. Von Contzen, *Why we Need a Medieval Narratology*, in *Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Vol. 3, No. 2. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/view/7>, приступано маја 2023.

Хачн 2006: L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Цамблак 1970: Г. Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског у Стара српска књижевност III*, превео Лазар Мирковић, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Чатерђи 2014: Р. Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thiteenth Centuries*, New York: Cambridge University Press.

Шевченко 1999: N. P. Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 53 (1999), 149-165.

Шмиц-Еманс 2013: М. Schmiz-Emans, *Graphic Narrative as World Literature*, in: *Comic Strips to Graphic Novels*, edited by D. Stein and J-N. Thon, Berlin: De Gruyter.

Шпадијер 2016: И. Шпадијер, *Светогорска баштина*, Беогад: Чигоја штампа.

Шпадијер и Тодић 2016: И. Шпадијер и Б. Тодић, *Појава свестраних уметничких личности – Лонгин, у Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, уредили Д. Војводић и Д. Поповић, Београд: Српски комитет за византологију, Службени гласник, Византолошки институт САНУ.

Jovana M. Ivetić

A NARRATOLOGICAL ANALYSIS OF THE VITA ICON OF STEFAN DECANSKI BY ZOGRAPHER LONGIN

Summary

In this analysis, I explore the Vita Icon of Stefan Dečanski by Longin through the lens of comics studies, focusing on the transposition of a well-known story from a literary form into a proto-comic format. The Vita Icon, as a multimodal genre, combines visual, verbal and sequential modes of storytelling, resembling the medium of comic books. Comics studies, thus, enable analytical tools for considering the visual and verbal indications of this genre. The study examines how the story is relocated within the frame of

the main portrait in the vita icon, a characteristic feature of the genre. This transposition results in changes in temporality, frame construction, diegetic narrative levels, authorial voice, and commentary. By analyzing these elements, this work situates itself within the field of medieval narratology.

Key words: vita icon, hagiography icon, adaptation, transmedia storytelling, medieval narratology, Longin, Gregory Tsamblak, Stefan Decanski.