

О МЕТАФОРИЦИ ПЕЧАТА У ВИЗАНТИЈСКОЈ КУЛТУРИ: ТРАГОВИМА НАЈТЕСНИЈЕГ САДЕЈСТВА БОГОСЛОВСКЕ ТЕОРИЈЕ И УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ

Тодор Митровић

Висока школа – Академија СПЦ за уметности
и конзервацију, Београд*

***Сажетак:** Полазећи од основних историјских и феноменолошких претпоставки везаних за праксу отискивања печата, истраживање које следи посвећено је начину на који је метафорика произашла из ове праксе нашла примену у богословским оквирима. Метафора печата најпре улази у богослужбену терминологију, да би потом постала важна подршка богословском концепту 'есенцијалне' иконе који настаје у оквирима тријадолошких расправа из четвртог века, те напослетку била радикално семантички преобликована у оквирима иконобранитељског богословља.*

***Кључне речи:** печат, икона, реликвија, тријадологија, есенцијална икона, иконоборство, теологија иконе.*

Када треба преобликовати неки материјал да би настао нови предмет/артефакт, људским културама је – како оним древним тако и овим савременијим – стајао на располагању сасвим ограничен број битно различитих креативних поступака. Спрам теме расправе која следи, ове је разлике најбоље представити кроз паралеле са основним вајарским техникама. Уколико је материја чврста (већ поседује некакав облик) неопходно ју је обрађивати уништавањем претходног облика, поступним одстрањивањем његових 'сувишних' делова – попут скулпторског клесања у камену. Овај метод је, наравно, врло спор. Уколико је материја мекана, податна за обликовање, могуће ју је обликовати нешто брже – као што то, на пример, бива кад се ваја скулптура од глине или обликује ћуп на грнчарском точку. Међутим, мекану је материју уз помоћ *чврстог калуца* могуће обликовати и на неупоредиво ефикаснији начин – изузетном брзином. Наравно, процес обликовања калуца/матрице је подједнако спор као и клесање (можда и спорији), али нови предмет/облик, уколико је поступак добро разрађен, из безобличне материје може настати готово у тренутку. И, што је подједнако важно, исти поступак је могуће понављати (теоријски) небројено много пута. Док се данас потенцијали оваквог стваралачког поступка – парадигматично спрам епохе – најчешће користе у индустријској производњи, једна слична процедура за 'тренутно' 'стварање' артефаката, чија је примена парадигматич-

на за пред-индустријске културне оквира, одредиће тему ове расправе: такозвана *сфрагистичка* пракса – отискивања печата.

Појављујући се готово напоредо са писмом, наиме, печати су несумњиво једна од најдревнијих константи људске културе.¹ Коришћени су, у веома усавершеном облику, већ у Месопотамији и на Иранској Висоравни (независно), половином четвртог миленијума пре Христа.² Од најстаријих пронађених, који су датовани у крај шестог миленијума,³ па до средњег века,⁴ употребљавани су у различитим социјалним оквирима, али и као драгоцен метфора у литератури – од древних месопотамијских и библијских текстова, преко Платона и Аристотела, до патристичке књижевности.⁵ (Над)моћ коју чврст предмет (калуп/матрица) тренутно демонстрира на недефинисаној мекој материји (која ће се одмах послушно претворити у отисак) природно је постала парадигма стваралачке моћи, како у религиозном тако и у политичком језику. А ова два, чешће међузависна него супарничка, језика су на безбројне конкретне начине најдиректније утицали на специфично хришћанске појмовне и сликовне сазнајне матрице, које ће нас у овој расправи превасходно интересовати. Метафорика везана за мотив печата/отиска је, одатле, толико темељно и спонтано уплетена у црквено стваралаштво да ћемо се на многим местима изненадити када је препознамо испод наизглед потпуно различитих сазнајних исказа и модела.

Савремена историја/теорија византијске уметности све упорније инсистира на значајним утицајима које је сфрагистичка процедура, као и метафорика која из ње извире, остварила у домену црквених уметности. Да бисмо сагледали логику ових утицаја, неопходно је нагласити да су се током друге половине XX века историчари уметности принципијелно сложили око става да је пре иконоборства иконопоштовање било у великој мери испреплетено са култом реликвија. Иако је хипотеза, коју је први изнео Грабар половином столећа [1946],⁶ доживела и покушаје оспоравања,⁷ неке од кључних студија савремене

* todormitrovich@gmail.com

¹ Dominique Colon, "Ancient Near Eastern Seals", у *7000 Years of Seals*, ed. Dominique Colon (London: British Museum Press, 1997), 12.

² Dominique Collon, "Babylonian Seals", у *The Babylonian World*, ed. Gwendolyn Leick (New York: Routledge, 2010), 95-121.

³ Colon, "Ancient Near Eastern Seals", 21.

⁴ И касније, свакако, али ова расправа неће ићи даље од истраживања њиховог средњовековног сазнајног контекста. О потоњем начину употребе види укратко у: Roger G. Johnston, "Tamper-Indicating Seals: From the earliest civilizations to the present, seals have provided evidence of unauthorized access", *American Scientist* 94, 6 (2006): 519-523.

⁵ Brigitte Miriam Bedos-Rezak, *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages* (Leiden: Brill, 2011), 2011, 55.

⁶ Andre Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique*, vol. 2 (Paris: Col- lège de France, 1946), 342-357.

⁷ О овим покушајима види у: Ernst Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *DOP* 8 (1954): 115.

историје византијске уметности у потпуности су је подржале – од Кицингера [1954]⁸ преко Викана [1982]⁹ до Белтинга [1990]¹⁰ и Барбера [2002].¹¹ Кицингер ће, подржавајући недвосмислено ову тезу, у чувеној студији из 1954 сугерисати да „... форме које је култ икона преузео упадљиво наликују онима са којима се сусрећемо у култу реликвија”.¹² Отварајући у, не мање чувеној, студији посвећеној поклоничкој уметности, из 1982 године, ново поглавље у истраживњу рановизантијског односа према слици, Гари Вikan ће понудити велику количину конкретног материјала који ће моћи јасније да укаже и на саме механизме којима су иконе и реликвије доведене у заједнички сазнајни контекст.¹³ Најзад, захваљујући овим истраживањима, у Белтинговој незаобилазној студији *Bild und Kult*, из 1990, неће бити простора за двоумљење: „Она [слика] је била еквивалент реликвије. (...) Слика, као нешто конкретно и аутентично, стиче функционална обележја реликвије. Она постаје носилац крајње реалне присутности светитеља”.¹⁴ Барбер ће, напослетку, претходне закључке о односима икона и реликвија рекапитулирати и поставити у контекст који нас овде превасходно интересује. „И једно и друго [слика и реликвија] су доживљавани као материја преобразена у свештено стање – реликвија се освећујући додиром, а икона поседујући специфичну форму, сличност утиснута у њену материјалну природу. *Аналогија са актом печења је круцијална за разумевање начина на који је икона функционисала у овом периоду*”.¹⁵

Из масивног материјала који је деценијама истраживан, и Вikan и Барбер (и Белтинг) су, као један од кључних аргумената у прилог изнесеним тезама, нагласак стављали на истраживање специфичних примера везаних за *благослове* светог Симеона Столпника (млађег). Реч је о медаљонима са представом светог Симеона, који су у VI веку прављени отискивањем матрице са светитељевим ликом у глини ископаној на локацији на којој се налазио његов стуб.¹⁶ Ови предмети су означавани речју *благослов* (*εὐλογία*) а поклоници су их носили својим кућама када су се враћали са путовања – као *иконе* и као *реликвије* (комад земље по којој је ходао онај који је свесно напустио земљу). Комбиновање иконичних и реликвијских елемената у овим примерима – чију употребу у описаном контексту потврђује и текст *Чуда светог Симеона* – доведено је

⁸ Ibid., 115-119.

⁹ Gary Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982), 3-6, 10-14.

¹⁰ Hans Belting, *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2014), 69-73.

¹¹ Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 23-29.

¹² Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", 116.

¹³ Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 20-39.

¹⁴ Belting, *Slika i kult*, 69-70.

¹⁵ Barber, *Figure and Likeness*, 36. [подвукао Т. М.]

¹⁶ Ibid., 22-23; Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 27-39.



Сл.1. Благослов / медаљон Светог Симеона Столпника Млађег, непечена глина, Сирија, VI век.

Извор илустрације: <https://art.thewalters.org/> у јавном домену / (cc) license: CC0 1.0

до потпуне перфекције, али је за нашу расправу важно и то што ови примери нису усамљени. Штавише, постоји велики корпус рановизантијских слика које су функционисале на сличан начин, до те мере обиман да савремена теорија управо уз помоћ овога материјала покушава да побије некадашње претпоставке да употреба портретске иконе у доиконоборачко време није могла бити претерано развијена.¹⁷ Изузетна популарност поклонићких путовања у овим временима је, дакле, довела до замашног развоја уметности која је функционисала на сличан начин као описани медаљони/благослови.¹⁸ Поклонићки благослови су,

¹⁷ Matthew J. Dal Santo, "Text, Image, and the 'Visionary Body' in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult", *Journal of Late Antiquity* 4, 1 (2011): 31-33.

¹⁸ Gary Vikan, "Sacred Image, Sacred Power", у *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium* (Burlington: Ashgate, 2003), I/6-10.



Сл.2. Поклоничка ампула Светог Мине, керамика, Египат, VI-VIII век.

Извор илустрације: <https://www.metmuseum.org> / у јавном домену / (cc) license: CC0 1.0

следствено, везани су за култове многих светитеља, чак и пре VI века,¹⁹ док ће за (поменуте) медаљоне светог Симеона Столпника, уз дозу академског хумора, Белтинг сугерисати да су (у VI веку) постали толико популарни да су висили „... изнад сваке радње у Риму“.²⁰

¹⁹ Dal Santo, "Text, Image, and the 'Visionary Body'", 32-39.

²⁰ Belting, *Slika i kult*, 70.

Са друге стране, и чувене поклоницке ампуле – захваљујући којима је историја уметности много сазнала о иконографској размени у овим раним фазама развоја византијске уметности – функционисале су у готово истим сазнајним оквирима. Оне су садржале материју (земљу/камен, уље, комадић тканине...) која је била у директном додиру са неком од великих хришћанских светиња, и тиме сама постајала реликвија (секундарног типа). Драгоцени делић материје је требало истовремено чувати, и разликовати од свих осталих сличних делова материје. За ову потребу су на самом локалитету осмишљаване дотичне ампуле, а разликовање реликвија је омогућено сликама и натписима који су (у садејству) нама данас тако драгоцени за реконструкцију тадашњих представљачких навика. Није изненађење, најзад, што су и ампуле прављене обликовањем глине или метала помоћу матрице чијим је дејством (утискивањем) омогућавана бесконачна итерација слика које су указивале на света места/догађаје/личности везане за порекло реликвије и извор њеног освећења. Тако су сви поклоници носили кући идентичну слику, чија је прецизна репетиција потпомагала колективном памћењу доживљаја са светог места те, са друге стране, припремала будуће поклонице за нове рецепције ових сакралних простора од универзалне важности.²¹ Реликвија (садржај унутар ампуле) је тако слици давала свештени значај, док је слика, са своје стране, чувала историјски идентитет драгоценом делићу материје, помажући да се знање о његовом пореклу не изгуби у океану профане материје који га окружује.²² Није, међутим, небитно запазити да површином ампула нису доминирала слова, већ управо – слике. Технички би, наравно, било лакше, и подједнако ефикасно, да је на ампулама било само написано име места (или опис догађаја за који је место везано) са кога је реликвија донета. Међутим, грчко-римска култура, из чијих су оквира сви поклоници пристизали, била је карактеристична не само по незаситој потреби за производима визуелних уметности, узрокованој нарочитим поверењем које је додељивано сазнањима обезбеђеним чулом вида, већ и по томе што је имала потребу да о свему овоме теоријски рефлектује.²³

Спрам овакве потребе, бескрајна убедљивост чула вида објашњавана је постуирањем неке врсте (псеудо)тактилне сазнајне размене између ока и посматраног предмета. Још код Аристотела ће следствено предмет, долазећи на различите начине уз помоћ светлосног зрака до ока, остављати на њему (или у уму) траг – „... као кад би неко у восак нешто утиснуо”.²⁴ Иста логика печата/отиска

²¹ Број ових предмета заиста није био занемарљив – глинене ампуле са сликом светог Мине, на пример (сл. 2), пронађене су по целом Медитерану, на Балкану, у Француској, Шпанији, Немачкој, Бугарској и Мађарској; László Török, *Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700* (Leiden: Brill, 2005), 302-303.

²² *Ibid.*, 42-43; види детаљније у: Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, 11-36.

²³ David Chidester, "Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols", *The Journal of Religion* 65, 1 (1985): 46-62.

²⁴ Aristotel, *O duši*, [435a] prev. Slobodan Blagojević (Beograd: Paideia, 2012), 194; упореди тумачења у: Georgia Frank, *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity* (Berke-



Сл.3. Поклоничка ампула Светог Сергија, легура калаја и олова, Сирија, VI-VII век.

Извор илустрације: <https://art.thewalters.org/> у јавном домену / (cc) license: CC0 1.0

је у антици примењивана и на памћење, које је у највећој мери доживљавано у визуелним категоријама,²⁵ те остала актуелна и у византијској теорији. Менталне слике, меморија и фикција су, дакле, схватани као својеврсни визуелни

ley: University of California Press, 2000), 124; Charles Barber, *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium* (Leiden: Brill, 2007), 95-96.

²⁵ Frank, *The Memory of the Eyes*, 124-127; R. A. H. King, *Aristotle and Plotinus on Memory* (Berlin: Walter de Gruyter, 2009), 4-14, 69-78.

запис који је чуван попут отиска (у воску) у главама Византинаца.²⁶ А будући утемељен у овако важним – могло би се рећи прото-метафоричким – сазнајним оквирима, мотив печата је, најзад, врло лако могао да испловљава из уметничке/сфрагистичке праксе у најразличитије облике хришћанске богословско-метафоричке употребе.

О врло раној метафоричкој апропријацији мотива печата у специфично хришћанској култури најупадљивије сведочи његова употреба у богослужбеним оквирима. Наиме, реч *печат* [σφραγίς] је већ у најранијој отачкој литератури постала један од често коришћених синонима за – ни мање ни више него – *крштење*. Технички, реч је означавала обред стављања знака крста на чело новокрштаваног, који се у склопу свете тајне крштења могао одиграти у различитим тренуцима, у зависности од локалне праксе. Неки од раних отаца везују σφραγίς и за обред миропомазања, а могао се одиграти чак и више пута у току хришћанске иницијације. Међутим, захваљујући овој конкретној употреби, реч је често служила да (метонимијом) означи и само крштење.²⁷ Осим директног надовезивања на старозаветне слике у којима је реч *печат* коришћена, те њену апокалиптичну/крштењску употребу у Новом Завету и у раној патристици,²⁸ и нека од значења која је овај термин носио у најширем културном окружењу морала су утицати на његово специфично увођење у богослужбену метафорику. Печатима су, осим писама и робе, могла бити обележена и жива бића – животиње и људи. Ова врста знака, за који је у хеленистичком свету коришћен посебан термин – *стигма* [στίγμα] – настајала је, такође, употребом (усијаног) печата. [1] Пастири су одвајкада жигом означавали животиње које *припадају* њиховом стаду. У конкретном историјском контексту, људи су били означавани жигом из различитих разлога: [2] поклоницима неких култова, или службеницима паганских храмова је утискиван (на чело) печат, као знак да *припадају* одређеном божанству; [3] на истоку римског царства сви су робови обележавани жигом на челу, док је на Западу само одбеглим и потом ухваћеним робовима стављан овакав знак, који је, наравно, говорио о *припадности* одређеном господару; најзад, [4] римски легионари су, приликом мобилизације, на подлактици или шапи, обележавани знаком који је представљао скраћеницу имена генерала чијој су легији *припадали*.²⁹ Сва значења која су индукована поменутиим начинима употребе речи στίγμα – а која би се могла кондензовати око концепта *припадности* – било је могуће употребити приликом тумачења крштења, али

²⁶ Liz James, "Art and Lies: Text, image and imagination in the medieval world", у *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*, ed. Antony Eastmond and Liz James (Burlington: Ashgate, 2003), 61-65.

²⁷ Жан Даниелу, *Свето Писмо и литургија* (Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке, 2009), 47.

²⁸ Ibid., 47-53; види и: Charles A. Gieschen, "The Divine Name in Ante-Nicene Christology", *Vigiliae Christianae* 57, 2 (2003): 133-156.

²⁹ Даниелу, *Свето Писмо и литургија*, 48-52. Цар Константин је 315. године забранио обележавање људи на лицу; Carlos G. Molina, "Sealing Terminology in the Alexandrian Judaism and the Graeco Roman World", *Revista Hermenêutica (descontinuada)* 11, 2 (2011): 39-42.

су се теолози ране цркве најрадије опредељивали за прво и четврто. Хришћани су називани стадом Христовим, или пак Његовом војском, а *знак крста* којим су од крштења до смрти непрекидно симболички обележавали своје тело био је *печат припадности* схваћене на овај начин. Овај печат ће их током живота штитити, а на последњем суду поуздано сведочити о њиховој припадности небеском владару – Христу.³⁰

На значајно другачији начин, пак, мотив печата ће бити метафорички искоришћен у спекулативним богословским оквирима. Наиме, за потребе објашњавања ипостасних односа унутар Свете Тројице – о којима је свакако било могуће говорити превасходно у метафоричким оквирима – разрађено је нешто што ће савремена теорија означити као концепт *есенцијалне слике (иконе)*. Ова је идеја уобличена у великим тријадолошким расправама из IV века: Син Божији је још од новозаветних времена препознат као најизворнија икона Оца Небеског, али је веза између прототипа и слике у новом богословском контексту добила утемељење у концепту који раније није био јасно диференциран – у њиховој заједничкој *суштини*. Да би се, међутим, могао избећи било какав субординационизам, у овим је терминолошким оквирима било важно постулирати апсолутно наликовање иконе своје архетипу. Теологија ће користити управо сфрагистичке метафоре као згодно помоћно средство (шире коришћене, иконичне метафорике) којим ће бити наглашавана нераздељива веза личности Свете Тројице³¹ – прво код Светог Атанасија Великог, који уводи иконичку метафорику у тринитарно богословље,³² а затим и код Василија Великог, Григорија Богослова и Григорија Ниског.³³ Пратећи, следствено, најсофистициранију аргументацију кападокијског тријадолошког богословља, сфрагистичка метафорика ће се претворити у више него корисну појмовну алатку, драгоцену до мере у којој је могла додатно појашњавати и семантички обogaћивати чак и најшире препознатљиву никејску светлосну метафорику: „А по самом имену ‘Син’ схватамо да Он заједничари у Очевој природи. Није саздан по Очевој заповести него је неразделно засијао из Његове суштине [οὐσίας]; вечно сједињен са Оцем, Он је једнак са Њим по доброту и по сили, и заједничар је Његове славе. А тиме што у Себи показује целокупног Оца, шта је друго до Његов печат [σφραγίς] и Икона

³⁰ Даниелу, *Свето Писмо и литургија*, 52-54.

³¹ Чини се да назнаке ове врсте сфрагистичких акцената можемо препознати и у оквирима најраније, новозаветне иконичке терминологије, у термину *χαρακτήρ* који је коришћен у Јев 1, 3; види анализу у: Ronald Cox, *By the Same Word: Creation and Salvation in Hellenistic Judaism and Early Christianity* (Berlin: Walter de Gruyter, 2007), 207-219.

³² Упореди: Жељко Р. Ђурић, „Разликовање и веза између εἰκὼν τοῦ Θεοῦ и κατ' εἰκόνα код светог Атанасија Александријског”, у *Сликовност теологије* (Београд: Православни богословски факултет; Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2013), 343-351; Бојан Бошковић, „Иконичност у Мистагогији св. Максима Исповедника”, *Отачник* IV, 1-2 (2010): 233; Корнелија Јохана де Вогел, „Платонизам и хришћанство: очигледна супротстављеност или дубока заједничка утемељеност?”, *Теолошки погледи* XLV, 2 (2012): 386-388; Бичков, *Византијска естетика*, 135.

³³ Barber, *Figure and Likeness*, 75; Gerhart B. Ladner, "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", *DOP* 7 (1953): 8.

[εἰκὼν]?”³⁴ Још јасније се метафорика печата увезује уз формулу *светлост од светлости* у *Беседи (38.) на Богојављење* Светог Григорија Богослова: „А то је био сами Бог Логос, Предвечни, Невидљиви, Необухватљиви, Бестелесни, Почетак од Почетка (Оца), Светлост од Светлости, Извор живота и бесмртности, верни Одроз прволике Лепоте, Печат [σφραγίς] неизменљиви, Слика [εἰκὼν] истоветна. Очев Израз и Реч (ῥος καὶ λόγος) долази у Своју слику [εἰκόνα] (=у човека), и тело узима ради тела (мога), и с душом умном се сједињује ради моје душе, очишћујући слично сличним”.³⁵ Најдетаљнији пак увид у начин на који је метафорика *светлости*, *слике*, и *отиска* уплетена у инаугуративне текстове тријадолошког богословља проналазимо у знаменитој расправи *О Светом Духу*, Светог Василија Великог. „Према томе, као што, помињући поклоњење у Сину, имамо на уму да Он јесте Икона Бога и Оца, тако и, помињући поклоњење у Духу, верујемо да Он Собом указује на Божанство Господа. И зато се Дух Свети, при поклоњењу, не раздваја од Оца и Сина. Према том, ако си изван благодати Духа, никако Му се не можеш поклањати; а ако си у Њему, никаквим начином Га не можеш одвојити од Бога – а то је као када би светлост удаљио од видљивих ствари. Јер, Икону Бога [εἰκόνα τοῦ θεοῦ] невидљивога није могуће видети другачије до у озарењу [φωτισμῶ] Духа. А онај ко посматра икону, не може раздвојити светлост [φῶς] од иконе; јер, светлост је узрок виђења, а истовремено се види заједно са оним што је видљиво. Сходно томе, при озарењу Духа, на одговарајући и саобразан начин видимо сјај славе Божије, а посредством Образа [χαρακτήρος] бривамо узведени до Онога Чији је Он Образ и равнообразни Печат [ἰσότυπος σφραγίς]”.³⁶ Као што је важило од Платона до Филона, а остаће валидно и у византијској култури, *светлост*, *печат* и *слика* су за богослове који ће пресудно утицати на светоназор потоњих генерација хришћана, били дубоко повезани концепти.³⁷

Спрам потреба уласка у нову фазу расправе, пак, овде је важно још једном нагласити да је у тријадолошким оквирима метафорика печата искоришћена у највећој мери као указатељ на истоветност архетипа и његовог отиска/слике. Печат је, наиме, врло специфична врста слике код које је веза између узрока (матрице) и последице (отиска) у потпуности каузална – те стога не чуди што је у свим културама којих смо се овде дотицали, за означавање [1] *матрице* и [2] *отиска* могао бити коришћен *један исти* термин (*сфрагис*, *сиглум*, *печат*...), нити што се у метафоричким оквирима, као што смо управо видели, могло без

³⁴ Свети Василије Велики, „О вери”, у *Свети Василије Велики – Догматски списи*, прев. С. Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2016), 356-357 [упореди грчки изворник, овде навођен у угластим заградама, у: PG 31, 468].

³⁵ Свети Григорије Богослов, *Празничне беседе*, прев. Атанасије Јевтић (Требиње: Манастир Тврдош, 2001), 56-57 [PG 36, 325B].

³⁶ Свети Василије Велики, *О Светоме Духу*, у *Свети Василије Велики – Догматски списи*, прев. С. Јакшић (Нови Сад: Беседа, 2016), 313-314 [PG 32, 185B–C].

³⁷ Де Вогел, „Платонизам и хришћанство”, 342-347; Ladner, ”The Concept of the Image in the Greek Fathers”, 4-5.

проблема говорити да су матрица и отисак *једно* и *исто*. А будући да је древна сликовна Тројична метафорика искоришћена као важна термилошка под-ршка процесима конципирања теологије једносушности, морала је да задобије врло специфичну интонацију: слика и праслика (тип и прототип) морале су постати суштински (есенцијално) исте.³⁸ Другим речима, теологија једносушности – тачније дефинисање разлике у коришћењу појмова суштине и личности у тријадологији – је као свој нуспроизвод породила оно што ће касније у теорији бити означено фразом *есенцијална слика/икона*.³⁹ За живот на овим богословским висинама, следствено, термилошки акценти сликовне метафорике су морали да буду контекстуално прилагођени, а – као што смо управо могли видети – сфрагистичке метафоре у том прилагођавању нису без разлога одиграле врло корисну улогу.⁴⁰

Са једне стране, овакав начин богословске употребе иконицке метафорике посредно је утицао и на њену потоњу употребу у антрополошким и еклисиолошким оквирима, али је, са друге стране, постао својеврсни теоријски оквир (касније ће се испоставити да је у питању – баласт) на коме ће, кроз иконоборачку полемику, започети изградња црквене теорије слике. Иако су велики кападокијски богослови радо наглашавали читаоцима да су се у својим тринитарним расправама изражавали кроз (људским ограниченим способностима одговарајуће) језичке слике, испоставило се, као и обично, да су се – захваљујући богословском ауторитету тематског, ауторског и историјског оквира у коме су настале – метафоре претвориле у моћне сазнајне формуле које се нису могле спонтано вратити назад, на своје изворне значењске позиције.⁴¹ Концепт *есенцијалне иконе* се, штавише, у тренутку када га је свети Јован Дамаскин увео у иконобранитељско богословље,⁴² показао као идеално оружје за иконоборачки противнапад. Његова слаба тачка је била у томе што је обезбеђивао теолошки оквир за богословску претпоставку пуне *ре-презентације* у икони, која је у пракси резултовала опасношћу од прејакe идентификације иконе са њеним прволиком. А оваква је пак претпоставка заиста могла изнова заличити на идолопоклоничку сазнајну логику, што је иконоборце довело до тога да оспоре икону као неодговарајући медијум за потребе цркве. Јер, укратко, уколико слика треба да буде суштински повезана са својим прототипом, онда производи визуелних уметности свакако не могу задовољити овај захтев, будући да – како ће иконоборци инсистирати – искључиво евхаристија има привилегију да оприсутњује

³⁸ Barber, *Figure and Likeness*, 74-81; Ladner, "The Concept of the Image in the Greek Fathers", 3-10.

³⁹ Barber, *Figure and Likeness*, 72-76; Gary Wayne Alfred Thorne, "The Ascending Prayer to Christ: Theodore Stoudite's Defence of the Christ-εἰκὼν Against Ninth Century Iconoclasm" (PhD dissertation, Durham University, 2003), 111-116.

⁴⁰ Де Вогел, „Платонизам и хришћанство”, 388-390.

⁴¹ Тек ће друга генерација иконобранитеља, на челу са Светим Теодором Студијским и Патријархом Никифором успети да се избори са овим проблемом; Barber, *Figure and Likeness*, 111-123; Thorne, "The ascending prayer to Christ", 241-259.

⁴² Barber, *Figure and Likeness*, 73.

Христа у пуном значењу речи и да се са њим суштински повезује.⁴³ После таквог удара, иконофили су били приморани да своје снаге са христолошке аргументације усмере на обнову сопствене теорије слике (репрезентације). Нова теорија је по старом теолошком ‘обичају’ морала да разјасни употребу античког ‘онтолошког’ речника, оличеног у термину *природе* (*суштине*) и његовом деривату – *суштинске* (*есенцијалне*) слике. Дефинисано је, најзад, да икона није никаква суштинска слика, и да не може представити чак ни Христову људску, а камоли божанску природу (суштину).⁴⁴ У новој фази расправе иконобранитељско ће богословље најзад, дакле, преиспитати сам начин на који је иконишка терминологија коришћена и показати да њено преузимање из тринитарних оквира захтева значајну теоријску ревизију: „Једно је природна икона, а друго је икона (настала) подражавањем” – допуниће следствено кападокијке формулације Свети Теодор Студит.⁴⁵ Јер сада је било неопходно нагласити како се (материјална) икона *по природи* (суштински, есенцијално...) *разликује* од прототипа. Према божанском прототипу – основни камен спотицања, наравно, препознајемо у Христовој икони – било је могуће задржати искључиво однос *сличности* [ομοίωμα] *форме* [εἶδος]. Само је форма заједничка и њу ће уметник ‘утиснути’ у материјале којима је дефинисана природа иконе.⁴⁶ За разлику од арбитрарне сликарске игре са четкицом и бојама, отискивање печата се чинило као неупоредиво погоднија метафора за овај богословски пројекат: и *сличност* и *форма*, као и њихова чврста међусобна веза су у овој метафорици беспрекорно функционисали. Међутим, пошто је нова теорија морала да објасни и непремостиву есенцијалну разлику између *типа* и *архетипа*, из силографске праксе је извучен садржај на који нико раније није обраћао пажњу. Наша древна метафора ће, у новом богословском контексту, бити искоришћена да би се нагласило како се матрица и отисак заправо непремостиво разликују (по природи). У чувеном *Писму Платону*, студијски игуман ће рећи: „Узмимо опет [за пример] прстен на којем је нацртан лик цара, па нека се отисне у воску, у смоли, у глини. Печат [σφραγίς] (са ликом) ће на свима материјама бити један исти и непроменљив, а материја ће се једна од друге разликовати. Лик печата није ни могао не остати неизмењен у различитим материјама, јер није имао ништа заједничког са тим материјама; лик је у замисли одвојен од њих, и он остаје у прстену. Тако бива и са ликом Христовим: нека је на било каквој материји насликан, он нема ничега заједничког са материјом на којој се показује, остајући у Христовој Ипостаси,

⁴³ Ibid., 76-81.

⁴⁴ Ambrosios Giakalis, *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council* (Leiden: Brill, 2005), 104-106; Barber, *Figure and Likeness*, 110-121.

⁴⁵ Свети Теодор Студит, „Писмо Платону, своме духовном оцу, о поштовању икона”, прев. Атанасије Јевтић, у *Седми васељенски сабор: одабрана документа*, прир. Радомир В. Поповић (Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2011), 169 (под *природном иконом* се у наведеном цитату подразумева исто оно што је горе у расправи означавано као *есенцијална икона/слика*).

⁴⁶ Barber, *Figure and Likeness*, 121-123, 136-137; Giakalis, *Images of the Divine*, 111-113.

чије и јесте својство”.⁴⁷ У новом богословском контексту ће метафори печата, као што видимо, бити додељена једна сасвим неочекивана улога. Док је некада служила за потенцирање дубоке (богословским речником – суштинске) везе између слике/типа и праслике/прототипа, сада је била погодна да би се нагласило како је ова веза (иако и као таква крајње драгоцене) врло слаба – искључиво формална. Тачније, напоредо са постојањем слабе (формалне) везе ваљало је препознати и непремостиву (есенцијалну) разлику између слике и прототипа. Уз дозу уопштавања, могло би се рећи да је иконишка терминологија инвертовала своју улогу: оно што је некада говорило о суштинском јединству ипостасних разлика сада је указивало на суштинске разлике у оквирима ипостасног наликовања.⁴⁸ У оба случаја метафора печата је одиграла улогу ‘адвоката’ који је помагао у разјашњавању (било кога од различитих) начина функционисања појма иконе. Са још детаљнијом разрадом логике овог необичног семантичког преокрета сусрећемо се у знаменитим *Побијањма иконобораца*, Светог Теодора Студита, као једном од несумњиво најважнијих доктринарних иконобранитељских текстова из друге фазе иконоборачке расправе.⁴⁹ „Печат [σφραγίς] је једна ствар, а његов отисак [ἀλόμαγμα] друга. Ипак, пре него што је притисак начињен [ἀλομάξεως], отисак је у печату. Не може постојати делотворан печат [σφραγίς] који није био направљен од неког материјала. Према томе, Христос, такође, уколико се не појављује на уметничкој слици [τεχνητῆ εἰκόνι], је у том погледу празан и неделотворан. Ово је чак апсурдно и мислити. Ако онај ко гледа печат и његов отисак види сличан и непромењив облик код обоје, онда отисак постоји у печату и пре него што је отиснут. Печат показује своје честољубље кад чини себе способним за отискивање у многим различитим материјалима. На исти начин, мада верујемо да је Христова сопствена слика у њему пошто он има људски облик, ипак када видимо његову слику материјално описану на различите начине, прослављамо његову узвишеност још усхићеније. Јер не прозилази да тварни отисак потиरे његово постојање у људском облику. Јер архетип за слику и слика за архетип постоји, појављује се и поштује; не као да су им суштине једнаке, него што је лик јединствен. У погледу лика, јединствено поштовање припада обома, и није раздвојено због разлика природа”.⁵⁰ Користећи, дакле, сфрагистичку метафору како би истовремено (узимајући у обзир раније усвојено семантичко наслеђе) сачувао везу између иконе и прототипа, али и (додељујући метафори сасвим опозитан значењски нанос) *направио суштинско разграничење између слике и онога ко је на њој представљен, у наведеним истраживањима Свети Теодор Студит успева да спроведе изузетно динамичну*

⁴⁷ Свети Теодор Студит, „Писмо Платону”, 171-172 [PG 99, 504D].

⁴⁸ Свети Теодор ће на различитим местима детаљно разрађивати овај концепт који представља крупну иновацију у оквирима европске интелектуалне баштине: Thorne, ”The ascending prayer to Christ”, 202-206.

⁴⁹ О значају три *Побијања иконобораца (Antirrhetici)* у Теодоровом опусу и шире, види у: Thorne, ”The ascending prayer to Christ”, 27, 28, 69-78, 230-241.

⁵⁰ Свети Теодор Студит, „Треће побијање иконобораца”, *Саборност* 1-2 (1998): 26 [PG 99, 432D].

и пренапрегнуту симболичку операцију – по свему судећи без преседана у историји теологије иконе.

Можда је, најзад, управо ова радикална појмовна трансформација, која је у много чему повезана и са постепеном диференцијацијом култа икона од култа реликвија, започетом управо у оквиру иконобранитељског богословског опуса светог студијског игумана,⁵¹ била један од разлога због којих ће пракса матричног отискивања светитељских ликова – која је као што смо видели била врло важна за рани развој култа икона – после иконоборства бити врло доследно избачена из уметничке употребе. Наиме, иконоборачки диспут јесте успео да скрене пажњу цркве на чињеницу да је народна побожност заиста била у стању да доведе уметност иконе до опасног интерферирања са неким старим идолопоклоничким навикама, те у оквирима лаичке ‘употребе’ претвори иконе, заједно са изображеним светитељима, у неку врсту скраћеног, магијског пута до решења проблема које је живот доносио. Управо у идеји матрице и понављања, следствено, Хенри Мегвајер препознаје спону са магијским начином мишљења који је требало елиминисати из црквеног односа према иконама.⁵² Да би се ослободила ових навика, за које су је иконоборци донекле оправдано оптуживали, Црква је са једне стране, дакле, сасвим истиснула силагографске процедуре из процеса настајања иконе, док је са друге стране преузела чврсту контролу, како над теоријском, тако и над формалном (визуелном) интерпретацијом сопственог уметничког наслеђа. Морало је да буде сасвим јасно од кога се тражи помоћ и који су начини да се до ње стигне. Икона је, наравно, на том путу (врло строго) дефнисана као – посредник.⁵³ Као једну од последица ових догађаја заиста је могуће констатовати релативну стилску униформност црквеног сликарства на целој територији хришћанске империје. Из генерације у генерацију и из епохе у епоху ова униформност се учвршћивала и појачавала, генеришући се, природно, у центру државе. За разлику од стилски крајње шароликог рановизантијског сликарства, постиконоборачки сликарски стилови су се, следствено, претворили у неку врсту универзалних визуелних језика свог времена.⁵⁴ Језик иконе, наравно, никада није престајао да се развија, али је у одређеним историјским тренуцима (које можемо означити и као епохе) углавном био ујединачен и (у највећој доступној мери) разумљив на целом подручју његове употребе. Захваљујући томе визуелни медиј је постао, у географском смислу, транспарентни

⁵¹ Тодор Митровић, „Иконичност и каузалитет: о улози индексних семиотичких образаца у развоју византијске уметности”, *Зборник матице српске за друштвене науке* 162 (2017): 711-726.

⁵² Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996), 118-142.

⁵³ *Ibid.*, 144-145.

⁵⁴ За разлику од византијске, рана црквена уметност није ни издалека довољно очувана да би се говорило о неком јаснијем општем утиску. Ипак, стиче се јак утисак да је она заиста била стилски врло шаролика. Детаљан преглед овог стилског развоја види у: Ернст Кицингер, *Византијска уметност у настајању. Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од III до VII века* (Београд: Двери, 2009).

(универзални) преносилац богословља које је, по природи ствари, држала под контролом образована јерархија. Могло би се сликовито и донекле уопштено рећи да је богословска порука, захваљујући географски транспарентном медију стила, визуелним путем готово тренутно стизала у све крајеве (источно-хришћанске) васељене.

Са друге, теоријске (богословске) стране, медиј је кроз борбу са иконоборцима претворен у нешто сасвим другачије, могло би се чак рећи – супротно. Слика је престала да буде незамућени и непосредни преносилац богословља, и сама се претворила у богословску тему. Као што смо већ нагласили, закључено је да икону, по природи, треба у потпуности и непремостиво разликовати од прототипа, те према њему задржати искључиво однос сличности форме, која се кроз уметникову делатност ‘утискује’ у материјалну природу иконе. Миметичка слика је тиме неповратно задобила својеврсну сазнајну дистанцу у односу на сопствени прототип, и изгубила могућност његовог непосредног представљања.⁵⁵ Та новонастала (суштинска) дистанца између иконе и прототипа јесте успела да разреши најтежи испит пред који је Цркву довела иконоборачка контроверза, али је, са друге стране, захтевала додатне теоријске и практичне инвенције које би објашњавале и одржавале везу између иконе и прототипа.⁵⁶ Садржај поруке која се преноси више није био једина релевантна тема, већ је постао битан и начин на који је она преношена. Укратко, живопис није више само преносио богословље, већ је и сам постао богословље. Тиме је изгубио сопствену транспарентност и неутралност, а насликани ликови су враћени на дистанцу (у односу на прототип) коју је Црква проценила неопходном. Улога сфрагистичког начина мишљења је морала бити ревидирана и у богословљу и у уметности, а рукотворена икона напосто више није могла бити доживљена као непосред(ова)ни отисак свог прототипа. Јер иконички посредник је, као што смо већ видели у Мегвајеровом извођењу, морало бити управо – богословље Цркве.

Најзад, могло би се закључити да је медиј (црквене слике) постао транспарентан у хоризонталној равни, на којој је обезбеђен географско социјални проток богословских идеја (и контроле) до најудаљенијих могућих ‘корисника’. На вертикалној сазнајној оси, визуелни медиј је ‘спуштен на земљу’, задобивши улогу тумача откривене истине и изгубивши тиме транспарентност непосредног посредника ка небеским висинама, коју је могао да поседује у раном хришћанству. Непосредност везе између архетипа и иконе, коју је некада тако убедљиво наглашавала употреба сфрагистичких пракси и метафора, замењена је свешћу о ограничењима визуелног медија али и свешћу о значају начина на који га је ваљало богословски уобличавати, одакле ће се породити један од најсложенијих и најпостојанијих сликарских система које је европска култура икада видела.

⁵⁵ Charles Barber, "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm", *The Art Bulletin* 75, 1 (1993): 7-16; Barber, *Figure and Likeness*, 130, 136-137.

⁵⁶ Barber, *Figure and Likeness*, 107-137; Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 83-92.

Литература

- Aristotel. *O duši*. Prev. Slobodan Blagojević. Beograd: Paideia, 2012.
- Barber, Charles. "From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm". *The Art Bulletin* 75, 1 (1993): 7-16.
- Barber, Charles. *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*. Leiden: Brill, 2007.
- Barber, Charles. *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam. *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*. Leiden: Brill, 2011.
- Belting, Hans. *Slika i kult: Istorija slike do epohe umetnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2014.
- Бошковић, Бојан. „Иконичност у Мистагогији св. Максима Исповедника”. *Отачник* IV, 1-2 (2010): 231-259.
- Василије Велики, Свети. „О вери”. У *Свети Василије Велики – Догматски списи*. Прев. С. Јакшић, 353-360. Нови Сад: Беседа, 2016.
- Василије Велики, Свети. *О Светоме Духу*. У *Свети Василије Велики – Догматски списи*. Прев. С. Јакшић, 191-343. Нови Сад: Беседа, 2016.
- Vikan, Gary. "Sacred Image, Sacred Power". У Gary Vikan, *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium*, I/1-11. Burlington: Ashgate, 2003.
- Vikan, Gary. *Byzantine Pilgrimage Art*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982.
- Giakalis, Ambrosios. *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*. Leiden: Brill, 2005.
- Gieschen, Charles A. "The Divine Name in Ante-Nicene Christology". *Vigiliae Christianae* 57, 2 (2003): 115-158.
- Grabar, Andre. *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chretien antique*, vol. 2. Paris: Collège de France, 1946.
- Григорије Богослов, Свети. *Празничне беседе*. Прев. Атанасије Јевтић. Требиње: Манастир Тврдош, 2001.
- Dal Santo, Matthew J. "Text, Image, and the 'Visionary Body' in Early Byzantine Hagiography: Incubation and the Rise of the Christian Image Cult". *Journal of Late Antiquity* 4, 1 (2011): 31-54.
- Даниелу, Жан. *Свето Писмо и литургија*. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке, 2009.
- Де Вогел, Корнелија Јохана. „Платонизам и хришћанство: очигледна супротстављеност или дубока заједничка утемељеност?”, *Теолошки погледи* XLV, 2 (2012): 329-392.
- Ђурић, Жељко Р. „Разликовање и веза између εἰκὼν τοῦ Θεοῦ и кат' εἰκόνα код светог Атанасија Александријског”. У Жељко Р. Ђурић, *Сликовност теологије*, 343-351. Београд: Православни богословски факултет; Академија СПЦ за умет-

ности и конзервацију, 2013.

James, Liz. "Art and Lies: Text, image and imagination in the medieval world". У *Icon and Word, The Power of Images in Byzantium*. Ed. Antony Eastmond and Liz James, 59-71. Burlington: Ashgate, 2003.

Johnston, Roger G. "Tamper-Indicating Seals: From the earliest civilizations to the present, seals have provided evidence of unauthorized access". *American Scientist* 94, 6 (2006): 515-523.

King, R. A. H. *Aristotle and Plotinus on Memory*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

Kitzinger, Ernst. "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm". *DOP* 8 (1954): 83-150.

Кицингер, Ернст. *Византијска уметност у настајању. Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од III до VII века*. Београд: Двери, 2009.

Ladner, Gerhart B. "The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy". *DOP* 7 (1953): 1-34.

Maguire, Henry. *The Icons of Their Bodies: Saints and their Images in Byzantium*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

Митровић, Тодор. „Иконичност и каузалитет: о улози индексних семиотичких образаца у развоју византијске уметности”. *Зборник матице српске за друштвене науке* 162 (2017): 711-726.

Molina, Carlos G. "Sealing Terminology in the Alexandrian Judaism and the Graeco Roman World". *Revista Hermenéutica (descontinuada)* 11, 2 (2011): 35-47.

Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Теодор Студит, Свети. „Писмо Платону, своме духовном оцу, о поштовању икона”. Прев. Атанасије Јевтић. У *Седми васељенски сабор: одабрана документа*. Прир. Радомир В. Поповић, 169-172. Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2011.

Теодор Студит, Свети. „Треће побијање иконобораца”. Прев. Зоран Ђуровић. *Саборност* 1-2 (1998): 4-28.

Török, László. *Transfigurations of Hellenism: Aspects of Late Antique Art in Egypt AD 250-700*. Leiden: Brill, 2005.

Thorne, Gary Wayne Alfred. "The Ascending Prayer to Christ: Theodore Stoudite's Defence of the Christ-εἰκών Against Ninth Century Iconoclasm". PhD dissertation, Durham University, 2003.

Frank, Georgia. *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Chidester, David. "Word against Light: Perception and the Conflict of Symbols". *The Journal of Religion* 65, 1 (1985): 46-62.

Colon, Dominique. "Ancient Near Eastern Seals". У *7000 Years of Seals*. Ed. Dominique Colon, 11-30. London: British Museum Press, 1997.

Collon, Dominique. "Babylonian Seals". У *The Babylonian World*. Ed. Gwendolyn Leick, 95-123. New York: Routledge, 2010.

Cox, Ronald. *By the Same Word: Creation and Salvation in Hellenistic Judaism and Early Christianity*. Berlin: Walter de Gruyter.

**ON THE METAPHORICS OF SEALING IN BYZANTINE
CULTURE: TRACING THE CLOSEST ENCOUNTERINGS OF
THEOLOGICAL THEORY AND ARTISTIC PRACTICE**

Todor Mitrović

Academy of the Serbian Orthodox Church for Arts and
Conservation, Belgrade

e-mail: todormitrovich@gmail.com

Summary: Seals and sealing practices belong to the corpus of a most primordial aspects of human material culture, almost as ancient as written culture itself. Starting from the basic historical and phenomenological assumptions related to the practice of sealing, the following research is dedicated to explaining the ways in which the metaphors derived from this practice found application in theological frameworks. The metaphor of the seal initially enters liturgical terminology, and later on – by its genuine semantic linking to the iconic theological glossary – becomes an important (metaphorical) support for the theological concept of the *essential icon*, which arises in the framework of monumental trinitary discussions from the fourth century. Finally, in the theology of the icon that arises as a reaction to iconoclasm, the metaphor of the seal will radically change its meaning, against the need to make a clear differentiation between the motif of the *essential icon* and the cognitive logic on which the veneration of material icons, painted by the hand of artists, was based.

Keywords: seal, icon, relic, triadology, essential icon, iconoclasm, theology of icon.

Примљено: 20.2.2023.

Прихваћено: 24.8.2023.