

МНОШТВО КРСТОВА И СЛОВА: О (ПРА)ПОРЕКЛУ ВИЗАНТИЈСКЕ ПОЛИСТАВРИЈЕ

Тодор Митровић

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

Сажетак: Сведени графички орнамент сачињен од крстова, уједначено ритмички распоређених на одеждама светих епископа, једна је од најпрепознатљивијих формалних одредница византијског (зидног) сликарства. Расправа која следи осветљава дугачку и динамичну историју генезе овог сликарског мотива, која сеже све до првих векова хришћанства, па и предхришћанског културног наслеђа.

Кључне речи: византијска уметност, ранохришћанска уметност, полиставрија, одежде, крст, слово, гамадион

Као иновација везана за архијерејски орнат, литургијска одежда (фелон) прекривена орнаментом сачињеним од крстова (сл. 1) у литератури се први пут помиње у XII веку, док њене представе у сликарству срећемо нешто раније: у илуминацијама рукописа се појављује већ половином XI века (сл. 2), да би се у монументалном сликарству од XII века усталила као подразумевани украс одеће светих епископа.¹ Док на основу овакве дијахроничке расподеле историјских извора не можемо поуздано закључити да ли се фелон-полиставрион најпре појавио међу стварним литургијским одеждама или пак у сликарству, познато је да у реално богослужење улази као дистинктивна одежда патријараха.² Дакле, могли су га носити само најважнији међу предстојатељима земаљске цркве (у стварности) и јерарси који су препознати/канонизовани

* todormitrovich@gmail.com

¹ Warren T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 20-21, сл. 1.4.

² Ibid., 21-23.



Сл.1. Олтарски простор – Служба архијереја, Црква Светог Ахилија, Ариље, крај XIII века

Извор илустрације: Blago Fund / blagofund.org / (cc) license: CC BY-NC 4.0

као светитељи (на сликама). Као што то у пракси обично бива са статусним инсигнијама, и ова ће доживети инфлацију, те ће употреба полиставрије на послетку бити допуштена свим митрополитима али, судећи по ограниченим историјским изворима, ипак неће моћи да је носе сви епископи.³ Из перспективе тадашњих учесника у богослужењу, то је значило да ова одећа није постојала само на фрескама, већ је ипак могла бити виђена и у стварности, на првојерарсима већих градова. У том смислу, од времена када се усталила у живопису, одежа је очигледно означавала и неку врсту спреге између земаљске и небеске јерархије, поставши недвосмисленим дистинктивним обележјем црквеног олтару и пуноће служби које му припадају.

Расправу пак о пореклу самог крстастог орнамента моћи ћемо да отворимо захваљујући једној формалној особености везаној за почетке његове употребе која до сада није привлачила пуно пажње истраживача. Наиме, постоји више различитих ликовних решења полиставрије, која спрам потреба ове расправе можемо груписати у два основна типа, чија је употреба принципијелно везана за различите епохе постиконоборачке уметности. [1] Сведени тип,

³ Ibid., 23-25; Christopher Walter, *Art and ritual of the Byzantine Church* (London: Variorum, 1982), 14-16; Sharon E. J. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle: College Art Association, 1999), 25-29.

заснован на наизменичном ређању униформних тамних и светлих крстова, заправо је значајно млађи и не можемо га срести пре друге половине XIII века.⁴ [2] Решење које пак прво настаје, те у потпуности доминира током комнинске епохе (остајући и доцније у употреби), нешто је сложеније и добија се наизменичним слагањем два различита типа крста на светлој богослужбеној хаљини (фелону). Класични равнокраки крст се уписује у правоугаоник који настаје између четири графичка знака налик грчком (капиталном) слову гама (Γ = Γάμμα). Низањем оваквих правоугаоника добија се друга мрежа крстова  који се појављују у простору између четири суседна слова Γ (иначе, углова правоугаоника; сл. 1, 2). Оно што се овде на први поглед чини нарочито инспиративним за тумачење је утисак да су Византинци, напореда са крстовима, свесно исписивали слова на одеждама својих архијереја. Пошто, међутим, дотичним 'словима' у овом контексту није посвећено много пажње у литератури, у потрази за њиховим пореклом се не можемо без преиспитивања ослањати на асоцијативне претпоставке, попут оне у којој Шерон Герстел, на пример, сугерише да су гаме, као еквивалент за број три у грчком језику, напосто „указивале на



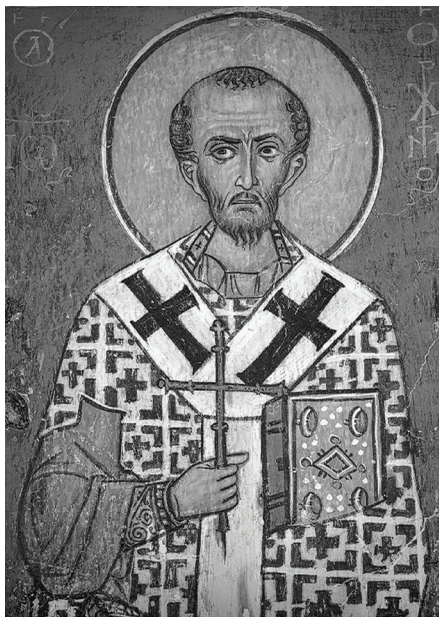
Сл.2 Свети Јован Милостиви, Ватопедски псалтир (cod. 760), fol. 79v, XI век
Извор илустрације: Παναγιώτης Κ. Χρήστου, *Χρυσάνθη Μαυροπούλου–Τσιούμη, Σωτήριος Ν. Καδάς, Αικατερίνη Καραμαρτζή–Κατσαρού, Οι θησαυροί του Αγίου Όρους Οι θησαυροί του Αγίου Όρους: Παραστάσεις, επίτιλα, αρχικά γράμματα. Τόμος Δ' (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991), 107.*

⁴ До закључења ове студије није било могуће пронаћи пример старији од (сл. 3) архијерејских фигура из цркве Богородице Перивлепте у Охриду; о овим фрескама види у: Миодраг Марковић, „Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима”, *Зограф* 35 (2011): 119-143.



Сл.3. Свети Никола, Црква Богородице Перивлепте, Охрид, крај XIII века

Извор илустрације: public domain / commons.wikimedia.org / (cc) license: CC0 1.0



Сл.4. Свети Јован Златоуст, Црква Богородице Форвиотисе, Асину, Кипар, XII век

Извор илустрације: Matt Forster, "Looking for demons", *Christian History* 133 (2020): 16.

Тројство".⁵ Јер, иако је тешко искључити могућност постојања ове врсте асоцијација у византијском културном окружењу, пажљивији поглед ка историјским/археолошким изворима ће нас суочити са чињеницом да је приказивање знакова у облику слова Г на одећи значајно старије, не само од културних формација које данас обједињено обележава реч Византија, већ и од самог хришћанског/тријадолошког богословља.

Слово и тело

Како бисмо се постепено спустили у најдубље културно-археолошке слојеве релевантне за ову расправу, на почетку је важно присетити се да је исписивање слова на одеждама светитеља древна пракса која је била наглашено присутна у ранохришћанском сликарству. На најранијим римским мозаицима, у црквама Санта Констанца (IV век), Санта Пуденцијана (крај IV / почетак

⁵ Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 27.



Сл.5. Јављање Анђела Авраму и Сари (деталј), Санта Марија Мађоре (тријумфални лук), V век

Извор илустрације: Steven Zucker / flickr.com / (cc) license: CC BY-NC-SA 2.0

V века), Санта Марија Мађоре (рани V век), Светих Козме и Дамјана (VI век), Сан Лоренцо (VI век)... налазимо јасне примере представљања знакова алфабета на одежама неких светитеља.⁶ Исту врсту ознака је у овом периоду, па и раније, могуће пронаћи на фрескама у римским катакомбама (сл. 21),⁷ али и изван самог Рима, на мозаицима капеле Сан Аквилино, цркве Сан Лоренцо Мађоре у Милану (IV век),⁸ баптистеријума Сан Ђовани ин Фонте у Напуљу (крај IV / почетак V века),⁹ капеле Сан Виторе у Милану (V век),¹⁰

⁶ Erik Thunø, "Inscription and Divine Presence: Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic", *Word & Image* 27, 3 (2011): 281, сл. 2, 3, 5, 9; упореди детаљније у: Walter Oakeshott, *Mozaici Rima; od trećeg do četrnaestog veka* (Београд: Izdavački zavod Jugoslavija, 1977), 56-90, сл. 40-59.

⁷ Cristina Cumbo, *Le c.d. gammadiae nelle catacombe cristiane di Roma: Censimento, confronti ed ipotesi interpretative* (Oxford: BAR Publishing, 2019), 20-55, 160-228.

⁸ Неки датују ове мозаике и у (рани) V век; Dale Kinney, "The Evidence for the Dating of S. Lorenzo in Milan", *Journal of the Society of Architectural Historians* 31, 2 (1972): 92-107, нарочито нап. 21.

⁹ Maciej Szymaszek, "The Distribution of Textiles with 'Greek Letter' Signs in the Roman World: The Case of the so-called gammadia", у *Textile Trade and Distribution in Antiquity*, ed. Kerstin Droß-Krüpe (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014), 194, сл. 4.

¹⁰ Svetlana Zaigaykina, "The Early Christian Martyr Chapel of San Vittore in Ciel d'oro in Milan and its Vth century mosaic decoration", *Ниш и Византија* 10 (2012): 135-147, сл. 3-4.



Сл.6. Христос са апостолима Петром и Павлом и светитељима, Катакомба Амијана и Марцелина, Рим, почетак V века. Извор илустрације: *Fiocchi Nicolai, Bisconti, and Mazzoleni, The Christian Catacombs of Rome, 131.*



Сл.7. Traditio Legis, Капела Сан Аквилино – Црква Сан Лоренцо Мајоре, Милано, IV век. Извор илустрације: [dvdbramhall / flickr.com / \(cc\) license: CC BY-NC-ND 2.0](https://www.flickr.com/photos/dvdbramhall/)

те и међу ретким остацима преиконоборачке монументалне уметности на Истоку, као што су мозаици цркве Панагиа Ангелоктисти, на Кипру (VI век).¹¹ Најзад, оваква слова проналазимо у готово свим равенским црквама чија мозаичка декорација припада сфери византијског културног утицаја, почев од Маузолеја Гала Плацидије (V век), на овамо (сл. 14, 15).¹² Међу овим мистериозним ознакама најчешће ће се појављивати капитално I или Г, али ћемо моћи да наиђемо и на слова попут Н, Р, L... као и на неке неразазнатљиве графичке знакове који само подсећају на слова. Даљи повратак у прошлост ће нас довести до закључка да су у (рано)хришћанском сликарству слова на одеждама светитеља почела да се појављују нешто раније него натписи са њиховим именима.

Безбројни текстуални садржаји и слике су на зидовима хришћанских катакомби током III века сапостојали готово потпуно независно.¹³ Није необично што експлицитне натписе уз чију би помоћ (гониоци тада, или ми данас) могли разлучити идентитет ликова/сцена насликаних у периоду прогона хришћана нема ни потребе тражити у раној катакомбној уметности. Иако не можемо бити сигурни да ли је оваква пракса била заиста узрокована (превасходно) гоњењем, или пак (донекле) анимозитетом ране црквене јерархије према портретским сликама (које би асоцирале на идолопоклоничке праксе),¹⁴ чињеница да натписе који би јасно именovali личности представљене на сликама нећемо моћи да сретнемо пре Константинових реформи је савршено очекивана у уметности која се принципијелно заснивала на флуидној логици алегорија и пренесених значења.¹⁵ У истом овом периоду, међутим, проналазимо сцене на којима ће неки од учесника носити одежду на чијем

¹¹ Andreas Foulis, *The Church of Our Lady Angeloktisti at Kiti, Larnaka* (Nicosia, 2004), 22-28, сл. 15, 17.

¹² Jutta Dresken-Weiland, *Mosaics of Ravenna: Image and Meaning* (Milano: Jaca Book, 2016), 33-53, 78-83, 104-107, 120-197, 228-241, 288-289.

¹³ Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, and Danilo Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions* (Regensburg: Schnell & Steiner, 2002), 147-155.

¹⁴ Ова два тумачења се по свему судећи не могу ни апсолутизовати нити међусобно искључити; упореди у: Robin M. Jensen, *Understanding Early Christian Art* (London: Routledge, 2000), 21-24; Paul Corby Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art* (New York: Oxford University Press, 1994), 69-86, 286-293.

¹⁵ Fridrih Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo* (Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1973), 24-49; Fiocchi Nicolai, Bisconti, and Mazzoleni, *The Christian Catacombs of Rome*, 100-130.

ће се једном крају често појављивати слово које највише наликује (латинском?) капиталном I са наглашеним серифима (сл. 6). 'Серифи' су понекад толико упадљиви да слово почиње да личи на изокренуто H (Ɐ), али се овде још увек чини да можемо говорити о истом знаку (сл. 7).¹⁶ У неким случајевима, међутим, капитално H неће бити изокренуто, те се асоцијација на прва слова Христовог имена (у латинском говорном подручју) напосто не може избећи.¹⁷ С обзиром на крајње ограничене изворе сазнања, даља потрага за могућим значењима ових слова, излази из задатих оквира расправе; са друге стране, овако рана појава их истиче као једну од најизворнијих хришћанских мултимедијалних пракси кроз које је писмо пронашло своје упадљиво место на сликама. Напореда са овим пак, једном другачијем утицају писма на слике – комплементарном како по форми тако и по древности – моћи ћемо да приступимо из граматолошке перспективе.

Крст и слово

Најстарији хришћански рукописи су истраживачима открили једну особеност која се може сврстати међу најизворније (и најдуготрајније) инвенције специфично хришћанске културе. Обичај скраћивања имена и титула није био непознат ни Јеврејима ни Римљанима, али су Хришћани врло рано развили сопствени, дистинктивни систем, који се од осталих издвајао и по питању форме и по питању доследности примене – која је досегла до тада неслућене размере и невиђену истрајност.¹⁸ Око тумачења свих

¹⁶ Ibid., сл. I, 95, 121, 144; Cumbo, *Le c.d. gammadiae nelle catacombe cristiane di Roma*, 20-21, сл 1.

¹⁷ Oakeshott, *Mozaici Rima*, 361. Као објашњење настанка ове групе графичких ознака Гудинаф предлаже формално решење, према коме би «изокренуто H» настало изобличавањем некадашњег поједностављеног гамациона (без угла) какав се среће, на пример, на фрескама из Дуре Еуропос (Erwin R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Vol. 9 (New York: Pantheon Books, 1964), 164. Прихватање оваквог формалног објашњења ипак не искључује претпоставку да су облици деформисани са циљем да почну да указују на иницијале I H, или да је, пак, у спонтано преобликоване форме (накнадно) учитавана управо ова врста симболичког садржаја.

¹⁸ До данашњег дана формуле IC XC и MP ΘY исписују се поред портрета на иконама Христа и Богородице. Од увођења ове праксе, петнаестак речи, имена и титула, добило је ову врсту привилегије, почев од оних које су означавале Христа, Бога Оца и Светога Духа, преко Богородице, до Крста, Израиља, Јерусалима, Давида... Larry W. Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins* (Grand Rapids, MI: Eerdmans, 2006), 96-98.

детаља везаних за настанак ових формула, које се у савременој теорији означавају термином *nomina sacra*, наука није дошла до консензуса,¹⁹ али се чини јасним да су биле засноване на мистици имена са посебним статусом (у животу Цркве), те да је најстарија међу њима ИН – настала класичном латинском суспензијом имена *ИНСОУС* – која се појављује у неким рукописима из II и III века. Иако ће постепено бити замењена скраћеницом ИС (која настаје контракцијом имена Исус),²⁰ ова формула је очигледно била довољно препознатљива у животу ране Цркве да би је коментарисали (дајући јој значење засновано на мистици бројева) врло утицајни списи као што су Варнавина посланица и Стромати Светог Климента Александријског.²¹

Ако су, дакле, чак и у књигама најважније личности хришћанске вере означаване мистичним/криптограмским формулама, онда нас напоредно криптограмско присуство знакова алфабета на фигурама светитеља неизбежно окреће ка специфично библијској мистици односа тела и слова. А потичући из Светог писма – од натписа са Божијим именом који су старозаветни првосвештеници носили на челу [Исл 28, 36-38], преко означавања чела праведника у Језекиљевој визији [Јез 9, 1-4] словом *тав*, у коме ће хришћани лако препознати знак крста,²² па до *Апокалипсе* у којој праведници „имаху Име његово и Име Оца његовог написано на челима својим” [Откр 14, 1] – овај изузетно интиман однос људског *тела* и *слова* је до те мере одредио хришћанску културу,²³ да се исписивање (тајновитих) знакова алфабета на одеждама никако не би могло доживети као изненађење. Са друге стране, прадревна потреба хришћана да ритуално обележавају сопствено тело знаком крста, у богослужењу или свакодневици, на челу или на торзу,²⁴ чини се у

¹⁹ Ibid., 95-96; упореди и у: Colin H. Roberts, *Manuscript, Society and Belief in Early Christian Egypt* (Oxford: Oxford University Press, 1979), 26-48.

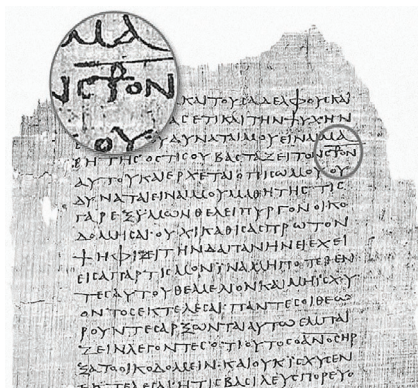
²⁰ Суспензија подразумева задржавање прва два, или више, слова имена; контракција – којој се не може наћи порекло у дохришћанским културним оквирима – задржавање првог и последњег слова; Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts*, 99-101.

²¹ Ibid., 111-120.

²² Larry W. Hurtado, "The Staurogram in Early Christian Manuscripts: The Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus?", у *New Testament Manuscripts: Their Texts and Their World*, eds. Thomas J. Kraus and Tobias Nicklas (Leiden: Brill, 2006), 219-221.

²³ Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности* (Београд: Српска књижевна задруга, 1982), 204-232.

²⁴ Robin M. Jensen, *The Cross: History, Art, and Controversy* (Cambridge, MA: Har-



Сл.8. Ставрограм у тексту Светог писма [Лк 14, 27], Папирус Бодмер XIV, P75, II век

Извор илустрације: Larry W. Hurtado, "The Staurogram: Earliest Depiction of Jesus' Crucifixion", Biblical Archaeology Review 39, 2 (2013): 49-52.



Сл.9. Ставрограм у своду куполе – Баптистеријум Сан Ђовани ин Фонте, Напуљ, крај IV почетак V века

Извор илустрације: Sailko / commons.wikimedia.org / (cc) license: CC BY 3.0

најмању руку савршено компатибилном са овим библијским телесно-граматолошким традицијама. За наставак расправе се, у оваквом контексту, нарочито важном чини чињеница да се чак ни сам „знак Христа” – како свети Кипријан назива *крст* – није отворено појављивао у ранохришћанској уметности, задобијајући различите криптограмске преформулације које су се ослањале управо на слова алфабета.²⁵ Чувени Константинов хи-ро монограм, који је ушао у употребу нешто пре класичне миметичке представе крста,²⁶ састојао се од комбинације слова из Христовог имена (у којој се крстолики визуелни образац могао препознати само посредно). Уколико се узме у обзир да је од њега још старији тау-ро монограм (Ϡ), такозвани ставрограм – који већ у II веку настаје као замена за речи крст и распеће у оквирима писарске културе раних хришћанских манускрипата – онда постаје јасно да најизворније графичке ознаке везане за Христово страдање воде порекло из граматолошких а не из миметичких оквира. Једноставније речено, *прве представе крста се не појављују на сликама већ у текстовима, и настају од*

vard University Press, 2017), 32-40.

²⁵ Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 137-141.

²⁶ Ibid., 148-150.

слова алфабета.²⁷ Следствено, у времену у коме за експлицитне представе крста није било места, означавање фигуре светитеља знаком алфабета је било у најмању руку значењски комплементарно са његовим/њеним означавањем знаком крста.

Уколико, најзад, слова за хришћане јесу носила овако висок (мистички) сазнајни потенцијал, те уколико они себе заиста јесу доживљавали као „царско свештенство” [1Пет 2, 9], онда је постојало доста разлога да на своје најеминентније представнике запишу – на онај (мистични) начин на који је то конкретан културни контекст допуштао – „Име његово и Име Оца његовог” [Откр 14, 1]. За оне који су користили хришћанску литературу, слова на светитељским фигурама су могла бити директна симболичка и визуелна спона са овим текстовима; али чак и независно од интелектуалног статуса посматрача, те независно од могућности директног евоцирања библијских ознака на телу/одећи, или пак деликатних богословских мотива попут „царског свештенства”, обележавање Христових светитеља иницијалом његовог (личног) имена се може схватити као сасвим природна одлука у сликарском свету који ће дуго функционисати у подручјима криптограмске симболичке размене. Уколико, напослетку, чињеницу да знаменовање тела знаком крста несумњиво спада међу најстарије праксе хришћанске побожности,²⁸ те (у претходном поглављу представљену) чињеницу да обележавање одеће светитеља знаковима алфабета несумњиво спада међу најстарије навике хришћанске уметности, укрстимо са претходно изнесеном чињеницом да и сам знак крста настаје у граматолошким а не у ликовним оквирима, онда се за наставак расправе чини важним упамтити да су графички знакови алфабета и знак крста били међусобно повезани још у најдубљим археолошким слојевима хришћанске (визуелне) културе, на начине за које се чини да нису могли бити лако заборављени у столећима која су долазила.

²⁷ Иако археолошки материјал којим наука данас располаже готово недвосмислено показује да је ово најстарији хришћански монограм (Hurtado, *The Earliest Christian Artifacts*, 135-146), око тумачења његовог порекла не постоји јасан консензус. Најубедљивијом се чини претпоставка да тау-ро монограм представља сведени облик миметичке представе Распећа, која је сачињена од слова, а наликује на стилизовани крст на коме се види полукруг који подсећа на главу Распетог; упореди: *ibid.*, 146-154; Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 138; Hurtado, "The Staurogram in Early Christian Manuscripts", 207-226; Bruce W. Longenecker, *The Cross before Constantine: The Early Life of a Christian Symbol* (Minneapolis: Fortress Press, 2015), 106-110.

²⁸ Види нап. 24.

Мистерија 'гамациона'

Узимајући речено у обзир, најзад можемо упловити у област византијског сликарства, настављајући са истраживањем у данашњој престоници рановизантијске мозаичке уметности. Период у коме настају најчувенији равенски зидни ансамбли обележен је једном особеношћу која ће се – иако на први поглед сасвим неупадљива – показати као пресудна за даљи развој сликарске тематике која нас овде интересује. Мада ће се, дакле, на одежама равенских светитеља појављивати сва она слова која смо могли видети и на римским фрескама/мозаицима, један знак ће постати проминентнији од осталих: грчка гама (сл. 14, 15). Тачније, ова ознака само наликује на грчко капитално Г, пошто се у сликарству појављује изокренута на различите начине. Њено врло систематично представљање на светитељским фигурама у Равени ће бити само једна од позиција на којима је можемо срести, те ћемо се – како у датом сликарском контексту тако и шире – ускоро уверити да је у овом специфичном случају историја/археологија издашнија налазима на основу којих би се о мистериозним 'словима' на одећи могло нешто конкретније рећи. Наиме, за симбол сачињен од четири (изокренута) слова Г – који је формом могао наликовати помињаном крсту са потоње епископске полиставрије (✙) или пак свастици – сматра се да има изузетно дубоке корене у индоевропској традицији, те да је Грцима био познат још од Питагоре и називао се гамата (γάματα; или гаматиа, гамадиа, гамацион²⁹), управо на основу сличности са овом врстом слова.³⁰ Ређе се сусрећући са гамационима у форми крста или свастике, пак, археологија је пронашла доста представа одеће са гама-украсима – сачињеним од појединачног Г изокренутог на различите начине – у египатској фунерарној уметности из првих векова после Христа,³¹ док су конкретни комади овакве одеће (већ)

²⁹ У савременој литератури се можемо срести са различитим варијацијама изворног термина, који се пак по свему судећи не појављује пре IX века, када га *Понтификалне књиге* користе при описивању тканина које су римским црквама даривали папе из VIII и IX века; Maciej Szymaszek, "The Textile Term *gammadia*", у *Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*, eds. Salvatore Gaspa, Cécile Michel, and Marie-Louise Nosch (Lincoln, NE: Zea Books, 2017), 483-487.

³⁰ Tim Healey, "The Symbolism of the Cross in Sacred and Secular Art", *Leonardo* 10, 4 (1977): 293-294.

³¹ Christina Riggs, *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 147, 157, 164, 227-242 (пример свастике види у: *ibid.*, 242, сл. 121).



Сл.10. Покојник са Озирисом и Анубисом, у барци на Нилу (покрив за мумију), Египат, средина I века

Извор илустрације: Riggs, The Beautiful Burial in Roman Egypt, 171.

из првог века пронађени на блиском истоку.³² Мада би им порекло могло бити и сасвим банално, као што то претпоставља Јигаел Ја-

³² Yigael Yadin, *The Finds from the Bar Kokhba Period in the Cave of Letters* (Jerusalem: The Israel Exploration Society, 1963), 219-232, сл. 74-78. У Египту је пронађено више комада текстила са овом врстом украса, из нешто каснијег времена (сл. 16, 17); A. F. Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt*, Vol. 1 (London: Victoria and Albert Museum, 1920), 32-47. Преглед и систематизацију досадашњих археолошких налаза ове врсте, види у: Szymaszek, "The Distribution of Textiles with 'Greek Letter' Signs in the Roman World", 189-194.



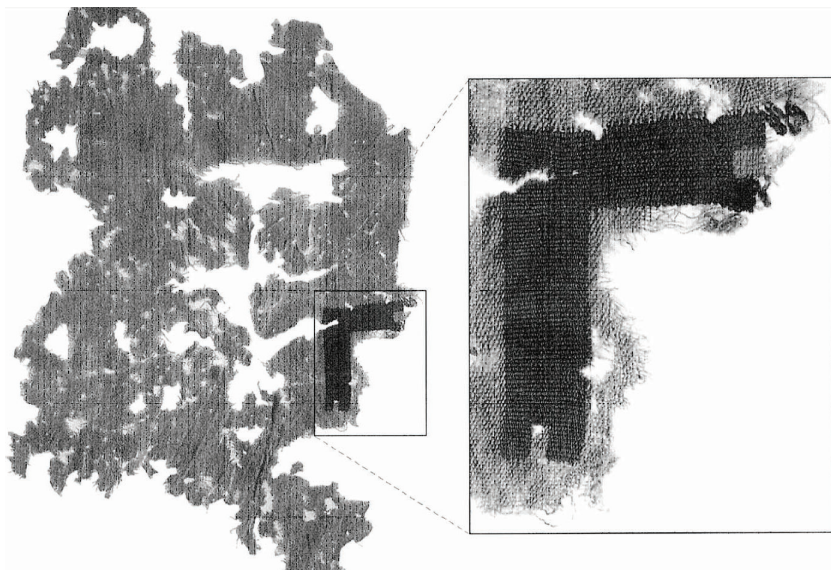
Сл.11. Покров за мумију, Египат, крај II почетак III века

Извор илустрације: Riggs, *The Beautiful Burial in Roman Egypt*, 228.



Сл.12. Покров за мумију, Египат, касни II век

Извор илустрације: Riggs, *The Beautiful Burial in Roman Egypt*, 229.



Сл.13. Гама-украш на комаду одеће пронађеном на Масади, Палестина, I век

Извор илустрације: John W. Welch and Claire Foley, "Gammadia on Early Jewish and Christian Garments", *BYU Studies* 36, 3 (1996/97), 252-258.

дин на основу налаза одеће из палестинске Масаде, на пример у ознакама еснафа који су производили платно,³³ то никако не значи да им временом није додељена нека врста значења или макар (мистификованог) значаја – што пак јасно сугерише врло упадљив начин појављивања (тамна ознака на белој одећи покојника) у синхроној египатској уметности (сл. 10-12). Са друге стране, оскудна литература која се проблемом бавила препознала је несумњиву везу између ових украса/ознака на одећи и слова која су представљана на фигурма у ранохришћанској и рановизантијској уметности.³⁴ Штавише, на равенским мозаицима је управо одећа пророка, апостола, па и самог Христа, врло често украшена словима која недвосмислено наликују поменути (Г) ознакама са блискоисточних одевних предмета и из египатског фунерарног сликарства (сл. 14, 15). Питање да ли су у рановизантијској уметности – као најмонументалнијем примеру употребе – ови знаци заиста носили неко значење, или су напосто преузети као (тајанствена) навика из прошлости још увек није добило свој јасан одговор у теорији, али је јасно да се асоцијација на семитско слово *gîmel*, као и на грчко *gamma* – која и сама воде порекло из египатског хијератског писма³⁵ – тада, као и данас, тешко могла избећи. Следствено се намеће претпоставка да су Г-украси, као значајно старији од осталих слова на одеждама светитеља у Равени (и шире), могли послужити као извор инспирације за њихово увођење.³⁶

Тумачење које би ову уопштену и помало неодређену слику могло поставити прецизније у контекст наше расправе, предлаже да су мистериозне ознаке – попут оних које се могу видети већ на фрескама из синагоге у Дура Еуропосу – заправо преузете из јудејске костимографије тога времена. Ако не узимамо у обзир обавезу покривања главе, наиме, једини дистинктивни украсни одевни елемент који Свето писмо Старог завета прописује сваком припаднику изабраног народа описан је стихом: „Начини себи ресе на четири краја од хаљине коју облачиш” [Понз 22, 12].³⁷ Како су ‘ресе’

³³ Yadin, *The Finds from the Bar Kokhba Period*, 231.

³⁴ Ibid., 230; Hugh W. Nibley, “Sacred Vestments“, у *Temple and Cosmos: Beyond this Ignorant Present*, ed. Don E. Norton (Salt Lake City: Deseret Book, 1992), 105-111; упореди, најдетаљније (са најширим прегледом литературе) у: Cumbo, *Le c.d. gammadiae nelle catacombe cristiane di Roma*, 3-11.

³⁵ Gordon J. Hamilton, *The origins of the West Semitic alphabet in Egyptian scripts* (Washington, DC: The Catholic Biblical Quarterly, 2006), 53-57.

³⁶ Види у библиографији из нап. 34.

³⁷ Elisabeth Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art* (Oxford: Pergamon

(*ziziot*) на 'хаљини' (*tallit*) у време писања ових прописа могле изгледати немогуће је знати, али не може се искључити могућност да су 'гаме' на комадима текстила из првог века, пронађеним код Масаде (сл. 13), могле бити доведене у везу са испуњавањем датих одевних правила из Светог писма.³⁸ Овим се, наравно, не искључује ни могућност њиховог (древнијег) египатског порекла, пошто су, као и многи други културни обрасци (међу којима се свакако најважнијим чине сама слова семитског алфабета), украси у Јудеју лако могли стићи из Египта, и успут променити изворно значење.³⁹ Иако, дакле, није у потпуности јасно да ли су за Јевреје касне антике ове ознаке на одећи заиста биле намењене испуњавању библијских одевних прописа, оне су по свему судећи – у тренутку транспозиције у рановизантијско сликарство – „за хришћанског уметника, без обзира на разлике у форми и пореклу, представљале специфичност одевања целе заједнице јудејског света од Старог завета до Исусовог времена”.⁴⁰ Ову ћемо претпоставку моћи додатно да осветлимо једном групом визуелних података која се спрам потреба даље расправе чини нарочито речитом.

Иако се мистериозна слова, као наслеђе горе описаних ранохришћанских пракси, појављују у готово свим равенским црквама, чини се да их највише има у базилици Сан Аполинаре Нуово.⁴¹ Готово свака значајнија фигура овде је обележена својим словом. Међутим, међу овим ознакама постоје и неке контекстуалне разлике. Док су мученици из чувене поворке са јужног зида обележени различитим словима (углавном из латинског и грчког писма), све библијске фигуре – од пророка, преко Христа до апостола – обележене су управо гамама. По једном ситном детаљу, ове гаме се, међутим, разликују од осталих слова – довољно да би се могло посумњати да расправљамо о словима у искључивом значењу речи. На њиховим слободним крајевима налазе се орнаментални детаљи, који нису нарочито упадљиви али се чине превише компликованим и истрајно понављаним да би били препознати напросто као калиграфски украс на слову алфабета. Пошто заиста беспрекорно наликују ономе што можемо видети на комадима текстила који су про-

Press, 1992), 51-52.

³⁸ Ibid., 52-54.

³⁹ Упореди: Nibley, "Sacred Vestments", 111; Hamilton, *The origins of the West Semitic alphabet*, 5-11.

⁴⁰ Revel-Neher, *The Image of the Jew in Byzantine Art*, 54.

⁴¹ О зидном сликарству ове цркве, види детаљно у: Dresken-Weiland, *Mosaics of Ravenna*, 117-210.



Сл.14. Пророци, апостоли и мученици, Сан Аполинаре Нуово (јужни зид), Равена, VI век

Извор илустрације: Steven Zucker / flickr.com / (cc) license: CC BY-NC-SA 2.0



Сл.15. Умножавање хлебова и риба, Сан Аполинаре Нуово, Равена, VI век

Извор илустрације: Dresken-Weiland, *Mosaics of Ravenna*, 128.

нађени у Египту и Палестини (сл. 13, 16, 17), јасно је да су сликари добро познавали ову древну костимографску традицију – макар на формалном нивоу. Следствено, чини се корисним разграничити два различита типа међу овим украсима, који се као такви напоредо појављују и на стварним тканинама и у сликарству. Први тип, који би могли означити као скраћени, препознајемо на комадима одеће ископаним на Масади, на египатским фунерарним портретима и на поменутој одећи библијских фигура у Равени. Он се разликује од капиталне гаме само по плитким 'усецима' на слободним крајевима линије 'слова' (сл. 10).⁴² Као што се пак може видети на остацима тканине из Египта – нешто млађим од налаза из Масаде али старијим од равенских мозаика – други, продужени тип настаје надовезивањем полукружног украса (са линијом) на форму која одговара скраћеном типу гаме. Ову врсту украса готово никада не проналазимо на одећи већ на другим комадима тканине представљеним на равенским мозаицима, на којима по правилу срећемо по четири гаме у угловима правоугаоника. Трпеза на композицији *Тајне вечере* у цркви Сан Аполинаре Нуово, као и олтари на којима је



Сл.16. Ланено платно са гамационима, Египат, IV-V век

Извор илустрације: Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt*, Vol. 1, 83.



Сл.17. Ланено платно са гамационима, Египат, III-IV век

Извор илустрације: Kendrick, *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt*, Vol. 1, 6.

⁴² Szymaszek, "The Distribution of Textiles with 'Greek Letter' Signs in the Roman World", 193-194.

представљено старозаветно жртвоприношење (као префигурација евхаристије) у Сан Витале-у и Сан Аполинаре ин Класе-у, прекривени су платном са оваквим украсима (сл.20).⁴³ Исте ознаке се налазе и на завеси која закриљује улаз у 'PALATIVM', мистериозну грађевину из које креће чувена мученичка поворка у млађој цркви Светог Аполинарија, као и на завесама представљеним на мозаицима са бочних олтарских зидова цркве посвећене истом светитељу, у Класеу.⁴⁴ Нарочито је занимљива сцена са јужног зида ове цркве на којој Мелхиседек стоји иза олтара украшеног гамама, док му са леве и десне стране приступају Авељ са јагњетом у рукама и Аврам са Исаком у рукама.⁴⁵ На олтару су путир и две погаче које у овој сцени са вишеслојно организованом жртвеном симболиком указују на старозаветно прапорекло хришћанске евхаристије, док је сцена фланкирана завесама украшеним гамама, као припадајућом



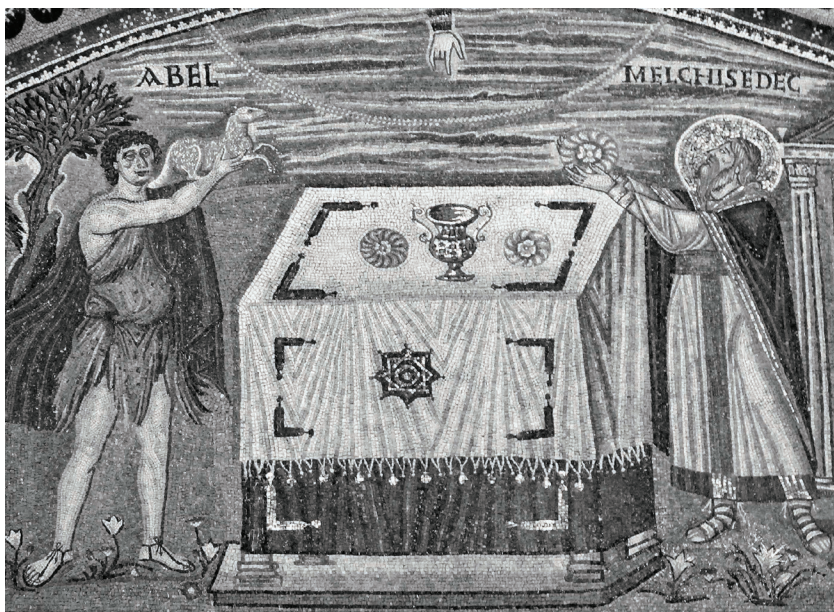
Сл.18. Тајна вечера, Сан Аполинаре Нуово, Равена, VI век

Извор илустрације: Dresken-Weiland, Mosaics of Ravenna, 138.

⁴³ Dresken-Weiland, *Mosaics of Ravenna*, 137-140, 227-228, 269, 273; Maciej Szymaszek, "Termin gammadia w Liber Pontificalis", *U schyłku starożytności* 12 (2013): 132-133, сл. 2-4.

⁴⁴ Ibid., 133-134, сл. 4-5; детаљније види у: Dresken-Weiland, *Mosaics of Ravenna*, 180-183, 272-275.

⁴⁵ Ibid., 269, 273. Још примера употребе гама украса у оваквом контексту види у: Szymaszek, "The Textile Term gammadia", 487-489.



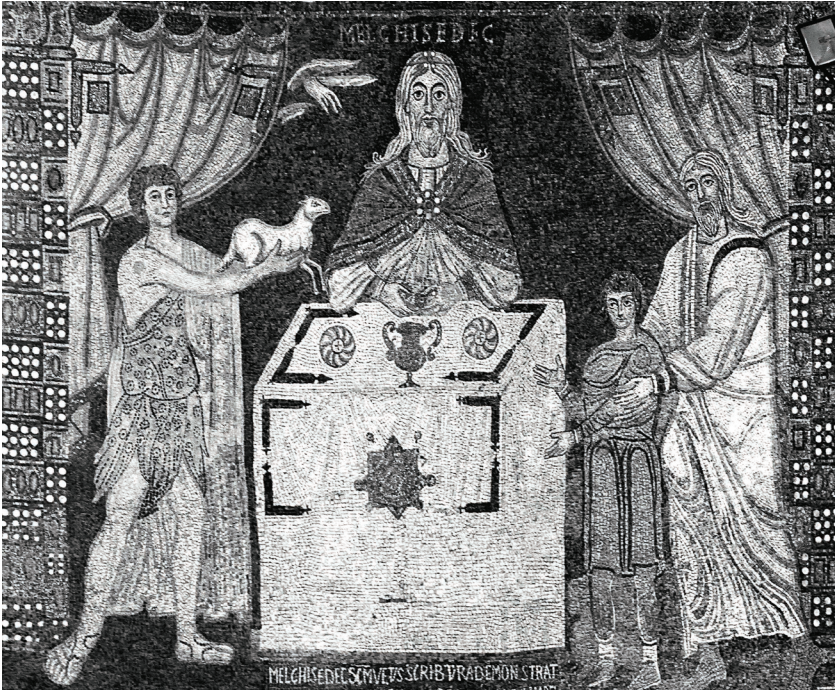
Сл.19. Старозаветне жртве, Сан Витале, Равена, VI век

Извор илустрације: Sailko / commons.wikimedia.org / (cc) license: CC BY-SA 3.0

асоцијацијом на храмовну завесу светиње-над-светињама.⁴⁶ За наставак расправе је, најзад, врло важно запазити да су на свим равенским представама олтарске трпезе геме распоређене тако да уоквирују површ у чије су средиште постављени сами евхаристијски сасуди/симболи или пак декорација која би могла имати симболичку тежину (звезда).

Тешко да ћемо икада допрети до јасно диференцираног значења ових украса, али њихово пажљиво дистанцирање од слова алфабета, засновано на познавању конкретних историјских орнаменталних форми, као и доста прецизно разликовање два типа украса, говоре у прилог томе да им је нека врста значаја – макар на нивоу п(реп)ознавања употребне традиције – у тренутку постављања мозаичких коцкица на зидове равенских цркава свакако припадала. У сваком случају, чињеница да су трпеза/олтар и улаз у свештени простор (завеса), као и све библијске фигуре, прекривени тканином која је обележена древним украсом, у потпуности подржава

⁴⁶ О нарочито важној улози мотива завесе у старозаветном и хришћанском богослужењу, види (са библиографијом) у: Тодор Митровић, *Икона и тело: о утицају визуелних уметности на понашање и на однос према телесности у средњем веку* (Београд: Истина, 2022), 179-206.



Сл.20. Старозаветне жртве, Сан Аполинаре ин Класе, Равена, VI век

Извор илустрације: José Luiz Bernardes Ribeiro / commons.wikimedia.org / (cc) license: CC BY-SA 4.0

претпоставку да ове ознаке у дотичном контексту јесу постале својеврсна ознака јудејског/старозаветног темеља хришћанске вере и богослужења. На овај закључак би се, најзад, могла надовезати и инспиративна хипотеза Кристине Кумбо, која сматра да су палијуми библијских фигура заправо били замишљани као правоугаоне површи обележене, попут трпеза или завеса, гамама на сва четири угла, али је начин њиховог обавијања око тела подразумевао да је само једна (ретко две) од ових ознака остајала видљивом на портретској представи.⁴⁷ Уколико бисмо пристали на ово тумачење, које и археолошки налази солидно подржавају,⁴⁸ један важан значењски слој би могао бити препознат у гамама: оне постају нека врста (симболичког) оквира, у чијем се средишту налази свештени ентитет коме припада нарочита пажња: [1] фигура светитеља (обавијена палијумом), [2] литургијски сасуди/симболи

⁴⁷ Cumbo, *Le c.d. gammadiae nelle catacombe cristiane di Roma*, 21.

⁴⁸ Yadin, *The Finds from the Bar Kokhba Period*, 223, 238, сл. 78.



Сл.21. Свети Првомученик Стефан, Катакомба Комодиле, Рим, VI век

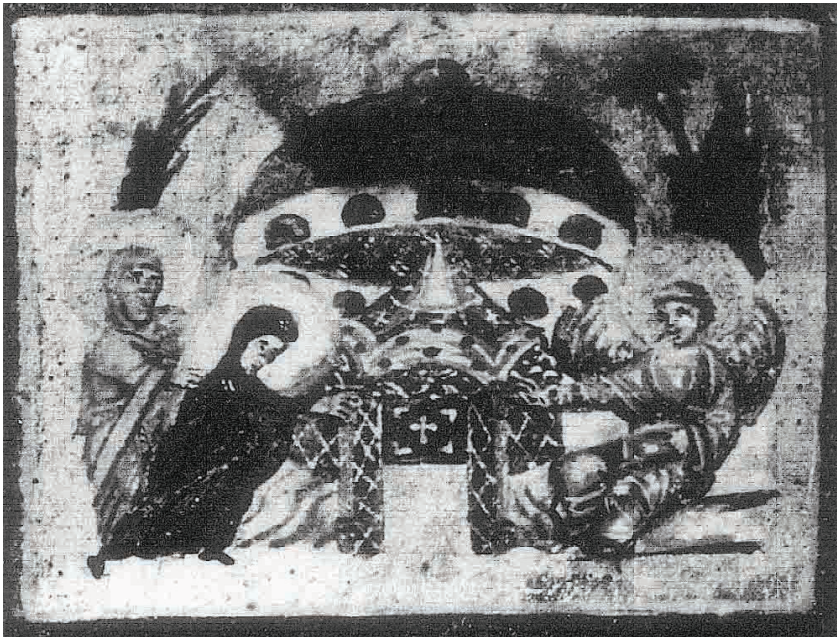
Извор илустрације: Johannes Georg Deckers, Gabriele Mietke, Albrecht Weiland, Carlo Carletti, La Catacomba di Commodilla; Repertorio delle pitture (Citta del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1994), fig. 6.

(постављени на олтарски покров), или [3] богослужбени простор (ограничен завесом).

Гамадион са крстом: настанак матрице за полиставрију

Недуго по постављању равенских мозаика, најзад, догодиће се иновација захваљујући којој ће из управо описане логике моћи да се породи полиставрија. Ниме, на унутрашњој страни поклопца реликвијара који се чува у Ватиканском музеју, а чији се настанак датује у VII век, осим реликвија, проналазимо сликани ансамбл од

пет минијатуристички решених јеванђељских композиција, чији је распоред директно повезан са распоредом реликвија из Свете земље које су биле похрањене испод поклопца.⁴⁹ У оквиру овог необичног ансамбла за нашу расправу је од пресудног значаја композиција Мироносице на гробу Христовом, пошто је, уместо пећине, на икони представљен сложени архитектонски комплекс који је у то време постојао на месту Христовог гроба. У средини ове композиције су врата чија је горња половина прекривена тамно црвеном бојом и украшена знаком који у једном (важном) детаљу ревидира формуле какве смо могли пронаћи на равенским мозаичким представама олтара или завеса: између четири гаме постављен је знак крста. Курт Вајцман је у овој пурпурној површи препознао олтар (трпезу), поредећи га са истим таквим олтаром који је у истом



Сл.22. Мироносице на гробу Христовом, Реликвијар из Свете земље (деталј осликаног поклопца), VII век, Ватикански музеј

Извор илустрације: Weitzmann, "Loca Sancta' and the Representational Arts of Palestine", fig. 23.

⁴⁹ Различите теоријске приступе овом необичном артефакту упореди у: Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm* (Princeton: Princeton University Press, 2002), 15-17; Gary Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art* (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982), 18-20; Kurt Weitzmann, "Loca Sancta' and the Representational Arts of Palestine", *DOP* 28 (1974): 35-45.



Сл.23. Жртва Аврамова, пиластар уз олтарску апсиду католикона манастира Свете Катарине на Синају (енкаустика на камену), VII или VIII век

Извор илустрације: Weitzmann, "The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai", fig. 3 [обрада фотографије: Тодор Митровић].

коноборачкој уметности, фреквентно и истрајно се појављујући у свакој од потоњих фаза њеног стилског развоја: од Менолога Василија II (крај X века), преко цркве Свете Софије у Охриду (XI век; сл. 29), Мирожског манастира (XII век), Цркве Светих Апостола, у Пећи (XIII век), па до охридске Богородице Перивлепте (XIII век) и Дечана (XIV век) – чини се довољним представити само неке међу репрезентативним примерима.

Напореда са овом иновацијом је, са друге стране, византијска уметност после иконоборства почела да мења и начин представљања светих епископа. Уколико је епоха мучеништва била де-

периоду представљен на енкаустичкој композицији Аврамове жртве насликаној на пиластру уз олтарску апсиду католикона синајског манастира. Управо је ознака коју овај аутор означава као крст и гамадиа препозната као јасна визуелна паралела између две представе олтара на овим иновативним сликама припадајућим рановизантијским стилским оквирима.⁵⁰ А будући од самог свог настанка везана (у стварности или на сликама) за најважнији олтар хришћанске васељене, не изненађује што је графичка формула *крста-између-четири-гаме* не само лако преживела иконоборачку кризу, већ постала неком врстом заштитног знака богослужбених олтара представљаних у пости-

⁵⁰ Ibid., 41-42; датовање синајске енкаустичке композиције у VII век је немогуће сасвим поуздано потврдити, али Вајцман убедљиво показује да је VIII век горња граница: Kurt Weitzmann, "The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai", *DOP* 18 (1964): 341-346.

финитивно завршена, те харизма светости почела да се преноси на најистакнутије међу аскетама, онда „није случајно што су већина светитеља цркве у периоду након што је хришћанство постало званична религија римског царства били монаси”.⁵¹ На овај се пак природни историјски развој надовезује онај у коме се (нарочито после иконоборства) монашки призив и епископска служба нераскидиво повезују.⁵² Следствено, међу светитељима који су нашли своје место у живопису, после иконоборства су се могли значајније проширивати само хорови светих монаха и епископа.⁵³ Стога не изненађује што су некадашњи тамни епископски фелони постепено замењени блиставим белим одежама, на којима су се истицала два или три црна крста који су традиционално украшавали омофор као основно обележје епископске службе. Блистава есхатолошка одећа којом су некада истицани пророци, апостоли и мученици, припала је сада (готово ексклузивно) свештеном staleжу,⁵⁴ те је могућност да дође до неке врсте интерференције између некадашњих слова Г и крстова са омофора напосто 'висила у ваздуху'. Све и да нису имали прилику да виде гамадионе из предиконоборачке уметности, византијски су сликари (као што смо управо видели) у пракси представљања олтарских покрива пажљиво очували формулу *крста-између-четири-гаме*. А тамо где су представљани олтари, најчешће је било и фигура светих епископа у блиставим белим фелонима, који су готово 'позивали' да и на њима буду уписани знакови какви су одвајкада постојали на белим омофорима (сл. 29). Инвазивна 'логика' оријенталног орнамента, који је увек имао потребу да се површински шири, дала је завршни 'одговор' овој потреби (сл. 30, 1): простим умножавањем графичког обрасца сачињеног од крста-између-четири-гаме добијена је једна од нејспецифичнијих и најпрепознатљивијих естетских иновација које је византијска црк-

⁵¹ Rosemary Morris, *Monks and laymen in Byzantium, 843-1118* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1; упореди и: Peter Brown, "The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity", *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 80-101.

⁵² Andrea Sterk, *Renouncing the World Yet Leading the Church: The Monk-Bishop in Late Antiquity* (Cambridge, MA: Harvard University Press 2004), 219-244.

⁵³ О начину представљања светих мученика, монаха и епископа у византијском сликарству, види (са библиографијом) у: Тодор Митровић, *Основе живописања: приручник* (Београд: Висока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2012), 157-172.

⁵⁴ О белој боји у овом контексту, види у: Ibid., 154-157; о постиконоборачкој замени беле одеће апостола и мученика одежама различитих боја, види у: Todor Mitrović, *The Blueness of Divine Humanism: Colors of Christ's Garments and Their Meaning in the History of Byzantine Art* (Bucharest: Editura Bizantina, 2024), 92-108.



Сл.24. Часне вериге апостола Петра, Менолог Василија II (Vat. gr. 1613), fol. 324, крај X века, Ватиканска библиотека

Извор илустрације: Anna Zacharova, "Los ocho artistas del 'Menologio de Basilio II'", y El 'Menologio de Basilio II': Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Gr. 1613: libro de estudios con ocasión de la edición facsimil, ed. Francesco D'Aiuto, Inmaculada Pérez Martín (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008), 131-195 (fig. II.4.13).



Сл.25. Срећење, Црква Светог Георгија, Мировски манастир, Псков, XII век

Извор илустрације: Владимир Д. Сарабьянов, Спасо-Преображенский собор Мировского монастыря (Москва: Северный паломник, 2010), сл. 86.



Сл.26. Причешће апостола, Црква Светих апостола, Пећка патријаршија, XIII век

Извор илустрације: Blago Fund / blagofund.org / (cc) license: CC BY-NC 4.0



Сл.27. Причешће апостола (детал), Црква Богородице Перивлепте, Охрид, крај XIII века

Извор илустрације: [public domain / commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/)
/ (cc) license: CC0 1.0



Сл.28. Причешће апостола, Црква Христа Пантократора, Дечани, XIV век

Извор илустрације: [Blago Fund / blagofund.org](https://blagofund.org/) / (cc) license: CC BY-NC 4.0



Сл.29. Служба Светог Василија, Црква Свете Софије, Охрид, XI век

Извор илустрације: [public domain / commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/) / (cc) license: CC0 1.0



вена уметност произвела – крстасти епископски орнат звани полиставрион. До прецизних разлога због којих су се сликари одлучили да уместо простог умножавања крстова умноже управо ову графичку формулу вероватно никада нећемо доћи, али је јасно да је на овај начин традиција представљања 'оде-

Сл.30. Служба архијереја (јужни зид), Костурница Бачковског манастира, XII век

Извор илустрације: [Richard Mortel / flickr.com](https://www.flickr.com/photos/rmortal/) / (cc) license: CC BY-NC-SA 2.0



Сл.31. Служба архијереја (северни зид), Црква Светог Ахилија,
Ариље, крај XIII века

Извор илустрације: Blago Fund / blagofund.org / (cc) license: CC BY-NC 4.0

жди' олтарске трпезе повезана са традицијом представљања одеће (светих) првосвештеника, те да су на овај начин у самом средишту хришћанске представљачке традиције сачуване визуелне формуле које сежу све до предхришћанске културне древности.

Литература

- Barber, Charles. *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- Brown, Peter. "The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity". *The Journal of Roman Studies* 61 (1971): 80-101.
- Cumbo, Cristina. *Le c.d. gammadiae nelle catacombe cristiane di Roma: Censimento, confronti ed ipotesi interpretative*. Oxford: BAR Publishing, 2019.
- Dresken-Weiland, Jutta. *Mosaics of Ravenna: Image and Meaning*. Milano: Jaca Book, 2016.
- Finney, Paul Corby. *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*. New York: Oxford University Press, 1994.

Fiocchi Nicolai, Vincenzo, Fabrizio Bisconti, and Danilo Mazzoleni. *The Christian Catacombs of Rome: History, Decoration, Inscriptions*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2002.

Foulias, Andreas. *The Church of Our Lady Angeloktisti at Kiti, Larnaka*. Nicosia, 2004.

Gerke, Fridrih. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1973.

Gerstel, Sharon E. J. *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle: College Art Association, 1999.

Goodenough, Erwin R. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Vol. 9. New York: Pantheon Books, 1964.

Hamilton, Gordon J. *The origins of the West Semitic alphabet in Egyptian scripts*. Washington, DC: The Catholic Biblical Quarterly, 2006.

Healey, Tim. "The Symbolism of the Cross in Sacred and Secular Art", *Leonardo* 10, 4 (1977): 289-294.

Hurtado, Larry W. "The Staurogram in Early Christian Manuscripts: The Earliest Visual Reference to the Crucified Jesus?". *Y New Testament Manuscripts: Their Texts and Their World*. Eds. Thomas J. Kraus and Tobias Nicklas, 207-226. Leiden: Brill, 2006.

Hurtado, Larry W. *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 2006.

Jensen, Robin M. *The Cross: History, Art, and Controversy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017.

Jensen, Robin M. *Understanding Early Christian Art*. London: Routledge, 2000.

Kendrick, A. F. *Catalogue of Textiles from Burying Grounds in Egypt*, Vol. 1. London: Victoria and Albert Museum, 1920.

Kinney, Dale. "The Evidence for the Dating of S. Lorenzo in Milan". *Journal of the Society of Architectural Historians* 31, 2 (1972): 92-107.

Longenecker, Bruce W. *The Cross before Constantine: The Early Life of a Christian Symbol*. Minneapolis: Fortress Press, 2015.

Mitrović, Todor. *The Blueness of Divine Humanism: Colors of Christ's Garments and Their Meaning in the History of Byzantine Art*. Bucharest: Editura Bizantina, 2024.

Morris, Rosemary. *Monks and laymen in Byzantium, 843—1118*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Nibley, Hugh W. "Sacred Vestments", *y Temple and Cosmos: Beyond*

this Ignorant Present. Ed. Don E. Norton, 91-138. Salt Lake City: Deseret Book, 1992.

Oakeshott, Walter. *Mozaici Rima; Od trećeg do četrnaestog veka*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1977.

Revel-Neher, Elisabeth. *The Image of the Jew in Byzantine Art*. Oxford: Pergamon Press, 1992.

Riggs, Christina. *The Beautiful Burial in Roman Egypt: Art, Identity, and Funerary Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Roberts, Colin H. *Manuscript, Society and Belief in Early Christian Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Sterk, Andrea. *Renouncing the World Yet Leading the Church: The Monk-Bishop in Late Antiquity*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2004.

Szymaszek, Maciej. "Termin gammadia w Liber Pontificalis". *U schyłku starożytności* 12 (2013): 119-147.

Szymaszek, Maciej. "The Distribution of Textiles with 'Greek Letter' Signs in the Roman World: The Case of the so-called gammadia". *Y Textile Trade and Distribution in Antiquity*. Ed. Kerstin Droß-Krüpe, 189-197. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2014.

Szymaszek, Maciej. "The Textile Term gammadia". *Y Textile Terminologies from the Orient to the Mediterranean and Europe, 1000 BC to 1000 AD*. Eds. Salvatore Gaspa, Cécile Michel, and Marie-Louise Nosch (Lincoln, NE: Zea Books, 2017), 483-491.

Thunø, Erik. "Inscription and Divine Presence: Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic", *Word & Image* 27, 3 (2011): 279-291.

Vikan, Gary. *Byzantine Pilgrimage Art*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1982.

Walter, Christopher. *Art and ritual of the Byzantine Church*. London: Variorum, 1982.

Weitzmann, Kurt. "'Loca Sancta' and the Representational Arts of Palestine". *DOP* 28 (1974): 31-55.

Weitzmann, Kurt. "The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai". *DOP* 18 (1964): 341-352.

Woodfin, Warren T. *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Yadin, Yigael. *The Finds from the Bar Kokhba Period in the Cave of Letters*. Jerusalem: The Israel Exploration Society, 1963.

Zaigraykina, Svetlana. "The Early Christian Martyr Chapel of San Vittore in Ciel d'oro in Milan and its Vth century mosaic decoration". Ниш и Византија 10 (2012): 135-147.

Аверинцев, Сергеј Сергејевич. Поетика рановизантијске књижевности. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

Марковић, Миодраг. „Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима”. Зограф 35 (2011): 119–143.

Митровић, Тодор. *Икона и тело: о утицају визуелних уметности на понашање и на однос према телесности у средњем веку*. Београд: Истина, 2022.

Митровић, Тодор. *Основе живописања: приручник*. Београд: Ви-сока школа – Академија СПЦ за уметности и конзервацију, 2012.

MULTITUDE OF CROSSES AND LETTERS: THE (EARLY) ORIGINS OF BYZANTINE POLYSTAVRIA

Todor Mitrović

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

e-mail: todormitrovich@gmail.com

Summary: The simple graphic ornament in the form of crosses on the vestments of the holy bishops in Byzantine art is certainly one of its most striking and recognizable formal features. This paper shows that there is a very long and dynamic history of the formation of this ornament, dating back to the first centuries of Christianity and even to the pre-Christian cultural heritage. From earliest appearance in Egyptian funerary art and on actual clothing from first-century Palestine, via early Christian and early Byzantine art, the peculiar graphic formulas in the form of the Greek capital letter gamma (Γ) found their way through a gradual development to (re)appear on the vestments of holy bishops in post-iconoclastic art, and participate in the formation of the so-called *polystavria* ornament. The most important invention in this development took place when the center of the four-gamma pattern, which belonged to ancient (Egyptian and Palestinian) costume and art, was marked by the sign of the *cross*. This gave rise to the novel pattern of the *cross-between-four-gammas*, which was first used on the depictions of altar cloths in Byzantine art, while its repetitive application on the white vestments of the holy bishops eventually led to the invention of *polystavria* itself.

Keywords: Byzantine art, Early-Christian Art, polystavria, garments, cross, letter, gammadion