

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Факултет ликовних Уметности
Сликарски одсек
Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат:

ЖИТИЈА НЕСВЕТИХ
амбијентална инсталација

кандидат:
Срђан Арсић

ментор:
мр Душан Петровић, редовни професор

Београд, 2018.

Ментор:
мр Душан Петровић, редовни професор

Коментор:
др Милета Продановић, редовни професор

Чланови комисије:
мр Душан Петровић, редовни професор
др Милета Продановић, редовни професор
мр Добрица Бисенић, редовни професор
мр Горан Чпајак, редовни професор Факултета примењених уметности у Београду
др Светлана Волиц, доцент

Датум одбране:

САДРЖАЈ

Сажетак	5
УВОД	7
ОД ЖИТИЈА СВЕТИХ	11
Житија	11
Исток	14
Запад	24
Илуминације	29
Текст	38
Слика + текст = стрип	41
Злато	47
... ДО ЖИТИЈА НЕСВЕТИХ	51
Џек Трбосек	53
Елвис	64
Боби Фишер	76
Курт Кобејн	85
ЗАКЉУЧАК	91
ЛИТЕРАТУРА	97
БИОГРАФИЈА	100
ИЗЈАВЕ	104

Сажетак

Докторски уметнички пројекат *Житија несветих* представља синтезу мог досадашњег рада, који уједно укључује и свеобухватнији истраживачки приступ традиционалном визуелном изражавању практикованом у оквиру хришћанске религије. Пројекат се надовезује на моју досадашњу уметничку праксу, која укључује бављење графиком (у оквиру традиционалних и дигиталних техника), сликарством и скулптуром, али у значајној мери се надовезује и на тему мог дипломског рада под називом „Стрип, Лихтенштајн, фреска: сличности и разлике визуелног дејства“.

Пројекат се састоји из два дела – ликовног и текстуалног.

Ликовни део рада обухвата четири житија у техници уље на платну. Димензије сваког платна су 160 x 200 цм. Саме слике, смештене у оквиру за њих посебно израђених дрвених олтара (по узору на средњовековне), према постмодернистичким дефиницијама могли бисмо да сврстамо у категорију објеката (инсталација).

Ликовни радови као главни део пројекта своје упориште налазе пре свега у уметности илуминације коју налазимо у средњовековним рукописаним књигама и у пракси визуелног представљања људског живота (житија) као носиоца порука. Уметност илуминације и њена симболика примењена у савременом уметничком делу и са ликовима који су све само не свети, свакако доприноси уметничкој поруци ових слика. Овако конципиран, са јасним асоцијацијама на хришћанску културу, пројекат *Житија несветих* би требало да наведе посматрача да себи постави разна питања и на њих потражи одговоре. Може ли уметничко дело представљањем славних личности модерног доба у форми средњовековне илуминације да, у време потрошачког друштва, терора слике (и оне покретне) и масовне културе, посматрача подстакне на размишљање о смислу човековог постојања и да га наведе на преиспитивање основних вредности модерног друштва? Уметнички пројекат је управо због тога и конципиран са претпоставком да ће комуникацију са публиком усмерити неуобичајен спој већ познате ликовне форме, с једне стране, и исто тако познатих „профаних“ личности, с друге стране. Људи чији су животи изображени на овим сликама јесу: Џек Трбосек, Елвис Присли, Боби Фишер и Курт

Кобејн. Њихови животи као и последице њиховог деловања по неким феноменолошким карактеристикама подсећају на оне везане за животе светих људи.

Текстуални део уметничког пројекта има два дела. У првом се бавим средњовековним илуминацијама и црквеним сликарством (фрескосликарством и иконописом), њиховим развојем у Византији и утицајем на хришћанску уметност у западној Европи, као и њиховим визуелним изразом, устаљеним изражајно-знаковним особеностима, канонима и симболиком. У овом делу обрадио сам и настанак и развој житија, као књижевног појма, у хришћанској цркви, као и међусобно прожимање текстуалног и ликовног, толико често практикованог у оквиру средњовековних визуелних дисциплина.

У другом делу, поред животописа главних ликова изобразених у сликама-житијима, објашњавам уметнички поступак тог изображавања, значење појединих сцена и симбола, као и њихов „дијалог“, са симболиком илуминација и црквеног сликарства.

Кључне речи: житија, илуминације, средњовековна хришћанска уметност, свети људи, глобална цивилизација, Џек Трбосек, Елвис Присли, Боби Фишер, Курт Кобејн.

УВОД

Основно полазиште за овај уметнички пројекат, односно концепцију визуелно-естетског изражавања, форме и семантичких конструкција, пронашао сам у илуминацијама рукописних књига (манускрипти, кодекси...). Поље мог интересовања посебно је усмерено на илуминације настале у периоду од 9. до 15. века, што, наравно, не искључује дела која су им претходила и која су настајала након овог периода, све до појаве Гутенбергове штампарске машине, када је овај облик ликовне уметности готово замро. Сфере мог интересовања су илуминације које налазимо на тлу Западног римског царства, као и оне настале на тлу Византије, затим фреске и иконописи који су у нераскидивој вези са поменутом уметношћу. Фузија утицаја Византије, романике, а потом и готике, као и утицаја варварских култура, чине да ова уметност са својим симболичким конотацијама одише мистиком и оригиналношћу. Разлог за фокусирање на одређени период лежи како у чисто визуелним разлозима тако и у чињеници да се са 11. веком завршава период наглашеног утицаја источне уметности на западну уметност (након раскола хришћанске цркве на источну и западну 1054. године). Ако прихватимо једну од подела уметности, у овом случају на западну и источну (и у тој подели граница је на Балкану), морамо да истакнемо да је већ неколико векова правац тог утицаја обрнут: западна уметност врши утицај на уметност истока и његову културу уопште. Формално посматрано, овај уметнички пројекат јесте својеврсно подсећање на раздобље у којем је окончан утицај источне уметности, која своју традицију црпи из античких времена, на западну. Управо је уметност минијатуре можда и последња у којој се овај утицај задржао.

Уметност минијатуре прати и надахњује писана реч (дословно), а таква концепција готово савршено одговара концепцији овог пројекта, који се састоји од ликовног и текстуалног дела. Уметност илуминације и израде манускрипта (рукописа) коју налазимо у западној Европи, иако она не мора да буде место њеног настанка, углавном је у служби религије (хришћанске). Преузимајући ову визуелну матрицу, нисам у овом пројекту имао претензију да изображене ликове представим као свете, нити да користим семантичке одреднице које у ту сврху користи хришћанство. Преузео сам ову ликовну форму из разлога што је она укореењена у хришћанску традицију и културу и што на сажет и симболичан начин приказује живот одређених људи (углавном светих). Овако конципиран, са јасним асоцијацијама на хришћанску културу, овај рад би требало да наведе посматрача да себи постави разна питања и на њих потражи одговоре. И да

поразмисли о поуци, што и јесте један од задатака и циљева житија светитеља, без обзира што величају овоземаљски живот и смрт светих особа.

Чинило ми се прикладним да ову серију слика назовем житијима,¹ радије него синонимом хагиографија (грч. ἅγιος – свети, γραφή – писање), с обзиром на то да ликови којима су житија посвећена нису канонизовани сведи, већ смртници, вероватно и грешници, чије су животне приче, као и саме карактеристике њихових личности, најблаже речено несвакидашњи. Оно што повезује ове особене људе различитих интересовања, који су проживели живот земаљски у различитим срединама и епохама (поред чињенице да су својим делима оставили трага у историји и да су за живота били предмет интересовања шире јавности), јесте чињеница да су уистину били усамљеници и да су свој животни пут крчили сами, на јединствен и специфичан начин, упркос свему.² Свакако треба узети у обзир просторно-временске као и политичко-друштвене чиниоце који су се испреплетали у својеврсну сценографију која је само чекала да се појаве главни глумци.

Сва четири житија, која чине овај пројекат, директно су инспирисани илуминацијама сликаним на страницама ручно писаних књига у Европи од 11. до 14 века. Чини се да минијатурна уметност, склоњена од погледа маса, неретко наручивана у другим друштвеним (религијским) срединама и културама, обилује много већим слободама визуелног изражавања него сакрална и монументална уметност тог времена. С обзиром на то да су у питању књиге углавном везане за римокатоличку црквену употребу, интересантан је уплив и мешање византијског ликовног приступа. Ликовни израз везан за западну хришћанску заједницу развијао се у правцу реализма, употребе светлости у служби естетике као и зарад психолошког ефекта и дочаравања дубине простора. Простор на сликама западноевропских сликара протеже се од ока посматрача и сажима до представе хоризонта на слици. Уметник се труди да прикаже објективни простор. Насупрот принципима западнохришћанске уметности, код византијског сликара ликовни простор прави покрет из дубине слике према посматрачу. Оваква ситуација значајно утиче на приказивање драперије и пејзажа, као и чињеница да Византијци граде слику од тамног (проплазме) ка светлом. Светло у византијској ликовној традицији је ослобођено неумитних физичких закона, долази изван представе и има више теолошко значење. Сусрет византијске уметности „двају нивоа“ и западноевропске, још увек „неспретне“, тежње ка приказивању објективног простора, пружа занимљива ликовна решења. У уметности минијатуре можемо наићи на кубистичке моменте много векова пре рођења Пикаса. У житијима светих људи, великодостојника и властеле, чије су биографије описане у овим књигама, често сусрећемо замршено клупко у коме се преплићу историјско-бироградске чињенице, сведочанства, легенде и митови. С обзиром на овако комплексан склоп текстуалног предлошка, ликовна уметност која га је допуњавала имала је услове да се размахне у разним правцима. Наравно да се вековима све дешавало под будним оком црквених отаца, под чијим окриљем су и радиле многобројне манастирске радионице све до појаве уметничких радионица специјализованих за израду писаних књига.

¹ Житија поред живота светаца, апостола и мученика приказују и животе световних владара и црквених великодостојника.

² Можда би ову заједничку црту приказаних ликова најбоље илустровала песма Пола Енке "My way", у извођењу Елвиса Прислија, човека чији је живот такође завредео да буде осликан.

Практични део рада обухвата четири житија у техници уље на платну. Димензије сваког платна су 160 x 200 цм. Саме слике смештене у оквиру за њих посебно израђених дрвених олтара (по узору на средњовековне), према постмодернистичким дефиницијама могли бисмо да сврстамо у категорију објеката (инсталација). Узимајући у обзир чињеницу да главни актери самих житија нису више међу нама у материјалном облику, чинило ми се прикладним да за израду слика користим боје произведене у државама које такође више не постоје у материјалном облику, а чији се утицај и даље осећа (ДДР, СССР, Југославија и Чехословачка), као што су и ликови приказани на сликама извршили глобалан утицај на потоње генерације. Употреба уљаних боја произведених у државама и фабрикама за производњу боја које више не постоје требало би додатно да укаже на пролазност свих овоземаљских ствари. При изради ових слика користио сам и 23,75-каратне³ златне листиће, а злато се сматра вечним и симболизује вечност. Поруци треба да допринесе и сама грандиозност радова у односу на димензије узора. Уметнички пројекат као целина треба да скрене пажњу на уметност илуминације као особен ликовни израз, који је можда управо због својих димензија непопуларан код савремених кустоса, бар кад је реч о сталним музејским поставкама, иако у уметности илуминације често можемо наићи на ликовно изражавање које вековима унапред најављује поједине ликовне правце.

Предмет овог рада јесу житија појединих мени занимљивих и пробраних, истакнутих припадника људске врсте који су обележили једно раздобље људске цивилизације и својом делатношћу утицали на потоње генерације широм планете. Утицај њиховог рада, који често изазива контроверзе, осећа се и данас и највероватније ће се осећати и у наредним вековима. Ови ликови познати у целом свету, суверени владари у својој области, већи него што су за живота били, причају причу већу од њих самих. Њихове надасве интересантне животне приче постављају више питања него што дају одговора, ако одговори универзалног карактера уопште и постоје. Свакако да и у ужем друштвеном окружењу можемо наићи људе са невероватним животним причама, али баш феномен глобалног временско-просторног деловања чини их погодним за тему универзалне природе. Уметнички пројекат је управо због тога и конципиран са претпоставком да ће комуникацију са публиком привући неуобичајен спој већ познате ликовне форме, с једне стране, и исто тако познатих „профаних“ личности, с друге стране. Као и у житијима светих, и у овим житијима један од основних услова јесте да је приказани лик напустио овоземаљски свет у мукама. Дакле, један од циљева овог пројекта, боље рећи његова уметничка порука, јесте слављење феноменолошког аспекта живота ових људи (ограђујем се од било каквих фетишистичких намера или тумачења), живота чија порука, у својој суштини, не мора битно да се разликује од оне коју носе житија светих. Људи чији су животи изображени на овим сликама јесу: Џек Трбосек, Елвис Присли, Боби Фишер и Курт Кобејн. Истраживање је захтевало да доступну документацију из различитих извора анализирам и профилтрирам и тако селектоване догађаје из њихових живота концентрисане прикажем на једном платну.

Ова житија причају причу која је уједно интимна, лична, али и јавна, животна прича представљених ликова. То је животопис људи који су свој живот ставили у друштвени контекст, а да притом нису успоставили однос са самим собом, као ни са најближима из своје околине. Тако сажет приказ чудноватих живота ових људи, који се

³ Ознака чистоће злата у каратима иде до 24 карата (999/1000 односно 99,9%), при чему се такво злато сматра инвестиционим и лије се у полуге и кованице.

може обухватити погледом, требало би посматрача да наведе на размишљање о сврси људског живота и сопственим потенцијалма. П. Успенски каже да човек не може ни знати смисао свог постојања без дубоког самоистрживања, пре свега због тога што не постоји један, већ више циљева постојања. Покушаји да се одговори на то питање применом уобичајенх филозофско-религиозних метода сасвим су безнадежни и бескорисни. Иако представљени ликови припадају новијем историјском раздобљу, њихове животе, као и животе светих људи, склони смо да доживљавамо као животе литерарних јунака. Ретко се заиста запитамо какви су они били људи, где су и како одрасли, шта је изазивало бол у њиховој души, а шта истинску радост. Може ли уметничко дело представљањем славних личности модерног доба у форми средњовековне илуминације да, у време потрошачког друштва, терора слике (и оне покретне) и масовне културе, посматрача подстакне на размишљање о смислу човековог постојања и да га наведе на преиспитивање основних вредности модерног друштва? Хришћански минијатуристи то су постизали приказивањем хришћанских мученика. Од посматрача се притом очекује да себи постави иста питања. Да ли су њихови животи само сплет различитих околности или су они својом вољом и трудом заправо генерисали (привлачили) и обликовали околности као што су обликовали један део историје човечанства. Свакако да овако конципиран рад поставља пред публику питања о канонизацији, појму светог као и о религиозним институцијама.

ОД ЖИТИЈА СВЕТИХ ...

ЖИТИЈА

Житија су књижевни појам.

Најкраће речео, житије (старословенски *житѣѣ* – живот) су литерарни жанр који описује живот светих људи.

То су биографије у којима се историјски, реални догађаји везани за живот одређене личности, преплићу са нестварним збивањима, чудима заснованим на религиозној подлози и црквеном догматиком, у циљу идеализовања „јунака“ житија. Нагласак је на овом другом, а историјски и биографски подаци треба да учине житија уверљивијим и веродостојнијим. Житија на неки начин дају генезу како једна световна личност постаје сакрална и света. Сва дела те личности су у служби тог узвишеног циља.

Претеча су им документарни записи о смрти мученика, краће приче и анегдоте о подвигу светих пустињака-испосника, као и хеленски животописи (биографије). Од биографија се разликују по својој сакралној подлози, и по циљу због кога се пишу: стварање култа одређеног свеца, као и пропагирање идеалног обрасца светог живота. И биографски подаци су подређени том циљу. Они чине веродостојнијим свечеве подвиге, мучеништво и натприродна дела. Зато је у њима, поред предања, и религиозних и црквених тумачења и прича, много стварних података.

Отац Јустин Поповић, који је сачинио „антологију“ житија светих људи, *Житија светих*, у 12 томова (за сваки месец по једна књига), у Уводу овом грандиозном делу пише:

„Светитељи су људи који на земљи живе светим, вечним, божанским истинама. Зато су *Житија светих* у ствари примењена Догматика: јер су у њима све свете вечне истине догматске, доживљене у свима својим животворним и стваралачким силама.

Како се пак од грешника постаје праведник, – ето безброј потресних примера у *Житијама светих*. Како се од разбојника, од блудника, од пијанице, од развратника, од

убице, од прелјубочинца постаје свети човек, – ето много и много примера у *Житијама светих*. Како се од себичног, од саможивог, од неверног, од безбожног, од гордог, од среброљубивога, од похотљивога, од злог, од рђавог, од поквареног, од гневљивога, од пакосног, од свадљивога, од злобног, од завидљивога, од злоћудног, од хвалисавога, од славољубивога, од немилостивога, од лакомога постаје Божји човек, – ето такође много и много примера у *Житијама светих*.

Но исто тако у *Житијама светих* има врло много дивних примера како младић постаје свети младић, како девојка постаје света девојка, како старац постаје свети старац, како старица постаје света старица, како дете постаје свето дете, како родитељи постају свети родитељи, како син постаје свети син, како кћер постаје света кћер, како породица постаје света породица, како заједница постаје света заједница, како свештеник постаје свети свештеник, како владика постаје свети владика, како чобанин постаје свети чобанин, како земљоделац постаје свети земљоделац, како цар постаје свети цар, како говедар постаје свети говедар, како радник постаје свети радник, како судија постаје свети судија, како учитељ постаје свети учитељ, како наставник постаје свети наставник, како војник постаје свети војник, како официр постаје свети официр, како владар постаје свети владар, како писар постаје свети писар, како трговац постаје свети трговац, како монах постаје свети монах, како неимар постаје свети неимар, како лекар постаје свети лекар, како цариник постаје свети цариник, како ученик постаје свети ученик, како занатлија постаје свети занатлија, како философ постаје свети философ, како научник постаје свети научник, како државник постаје свети државник, како министар постаје свети министар, како сиромах постаје свети сиромах, како богаташ постаје свети богаташ, како роб постаје свети роб, како господар постаје свети господар, како супрузи постају свети супрузи, како књижевник постаје свети књижевник, како уметник постаје свети уметник...“

То је суштина житија.

Отац Јустин даје и кратку историју овог књижевног жанра, чије прапочетке налази у *Светом писму* (Делима апостолским и Јеванђељима):

„Повести и записи о животу и делима светих подвижника и исповедника, који су разним подвизима угодили Богу, постоје у хришћанској Цркви од најстаријих времена њеног постојања. Почетак томе положио је свети еванђелист Лука⁴, који је у књизи Дела светих Апостола описао подвиге и страдања првоврховних ученика Спаситеља нашег и других следбеника Његових. Мало раније пре тога свети апостол Павле у једној од својих посланица (ср. Јевр. 13, 7) наређује хришћанима да се опомињу својих наставника, који су веру своју у Христа посведочили својим животом и мученичком смрћу. Следећи примеру богонадахнутог историчара и држећи се наређења првоврховног апостола, хришћани су увек ревносно чували сведочанства о животу и делима светих.

Први по времену беху записи и повести о светим мученицима. У ширењу и учвршћивању хришћанства мучеништво је имало врло велики значај. Чврстина и непоколебљивост страдалаца који су јуначки ишли на смрт за своју веру, тако су моћно деловали на срца незнабожаца, да су се често и сами мучитељи, видећи кротост својих жртава, обраћали у хришћанство.

У том циљу постојали су у хришћанској Цркви нарочити писари који су записивали све што се са хришћанима дешавало по тамницама и судиштима. Такве писаре, као што је познато, у време првих гођења поставио је у разним крајевима Рима свети Климент.

⁴ За њега се везују и почеци хришћанског ликовног израза. Према предању, он је аутор првих икона на којима су приказани Исус Христ, Богородица и апостоли Петар и Павле.

Када су престала гоњења на хришћане и Црква Христова постала слободна, у њој су се јавили марљиви и благоразумни људи, који су себи ставили у задатак да покупе уједно све записе и повести о мученицима.“

У српској књижевности средњег века житија (хагиографије) заузимају значајно место, иако су им многи ауторитети, попут Илариона Руварца и, нарочито, Јована Скерлића, оспоравали литерарну вредност (она се убрајају у књижевност само зато што друге књижевности није било, пише Скерлић у уводу своје *Историје нове српске књижевности*). У новије време, књижевни историчари не доводе у сумњу књижевну, уметничку, вредност житија и управо истичу ту њихову димензију (Светислав Вуловић, Ђорђе Сп. Радојчић, Милан Кашанин, Димитрије Богдановић, Радмила Маринковић...).

Код Срба, најпознатија су и уметнички најјача Доментијаново *Житије светог Саве* и Теодосијево истог наслова. Стефан Немања је имао чак три животописца: два рођена сина, Стефана Првовенчаног и светог Саву, и Савиног ученика Доментијана.

Иако су Дела апостолска, па и сама Јеванђеља, нека врста житија, међу стручњацима се до данас воде полемике шта је чему претходило када су у питању биографије светих људи и мученика – писана реч слици, или слика писаној речи.

До појаве иконоборства, на зидовима цркава представљан је читав живот Исусов, а неки аутори тврде да су те слике на зидовима старије и од јеванђеоских текстова.⁵ Понекад је лик Исуса или свеца био овенчан, окружен, малим, квадратним, правоугаоним или округлим сликама, које су приказивале сцене из његовог живота.

У посланици источних патријаршија из 836. године чак се тврди да су зидне слике у црквама које илуструју догађаје из Христовог живота старије и од самих јеванђеоских текстова, а потом се набрајају – Благовести, Рођење с поклоњењем мудраца, Сретење, Крштење, Христова чуда и његово страдање, Силазак у Ад, Јављање мирносоцима и апостолима, Неверовање Томино, Вознесење и Силазак Светог Духа.

По узору на житија светих, у средњем веку настале су световне приче о „животу и прикљученију“ познатих владара и великодостојника. Њихови аутори били су световни људи, а рукописи су писани (и илустровани) у световним, најчешће универзитетским, а не у манастирским или црквеним, центрима (на том пољу нарочито је познат Париски универзитет).

Световна уметност рађа се у западној Европи раније него у Византији. На Западу су нарочито били популарни животописи франачког краља и цара Карла Великог (који је у 9. веку написао царев учени дворјанин, световњак Ајнхард), романи о витезовима Округлог стола, љубавна песма од 18 хиљада стихова *Роман о ружји*, пуна алегорија, и многи други. *Александрида*, роман о Александру Македонском, била је популарна како на западу тако и у Византији. Настао у Александрији још у 3. веку, роман је почетком 14. века са грчког преведен на српски (српскословенски). Од 16 данас сачуваних српских рукописа, два су илустрована минијатурама.

Илустрације рукописних књига много су чешће и раскошније у западној Европи него у Византији, с обзиром на развијеност рукописних радионица и број читалачке публике.

⁵ Наведено према: Бојан Миљковић, *Чудотворна икона у Византији*, САНУ, Београд 2017, стр. 83.

ИСТОК

Источно римско царство, односно Византија, неговало је у оквиру свог утицаја специфичан начин религијског сликарства, јединствен по својим ликовно-знаковним решењима. Своју универзалност и оригиналност византијска уметност дугује свом двоструком наслеђу. С једне стране, своја оптичка искуства и специфичан начин изражавања са својеврсном дозом реалистичности она дугује својим античким узорима на којима је поникла. С друге стране, своје знаковносимболичко богатство, прецизан цртеж, сталоженост приказа и непостојање перспективе (илузије дубине простора) византијско сликарство вуче из својих оријенталних корена. Византијски сликар као да буди у нама подсвесну блискост са античком уметношћу (у појединим временским периодима приметно је враћање овом утицају).⁶ Ова амалгамска карактеристика византијске уметности подарила јој је универзални карактер, неопходан у процесу просвећења и обједињавања различитих култура. Уметници и црква источног царства уобличавали су овај визуелно-теолошки концепт све до Јустинијанове владавине (6. век), а свој крајњи облик црквена уметност Византије добија тек након иконоборачких сабора. Икона позната под називом „Богородица са анђелима и светитељима” из манастира свете Катарине на Синају вероватно најбоље илуструје претходне тврдње. Ернст Кицингер (Ernst Kicinger)⁷ и Ханс Белтинг (Hans Belting)⁸ наводе овај пример. Иако су сачувани артефакти из преиконаборачког периода недовољни да би се могле износити овакве тврдње, Белтинг нам на основу неколико примера износи претпоставку о истовременој равноправној егзистенцији различитих сликарских конвенција. Он сматра да су различите конвенције и

⁶ Хеленистичко наслеђе огледа се у пропорцијама и складу фугура, моделовању, цртежу лица, као и у складно обрађеним драперијама. Најинтересантније је, после толико векова, поновно приказивање алегоричких фигура карактеристичних за античку уметност. На пример, у манастиру Градац (13. век), у сцени Рођења Богородице, поред колевке приказана је жена која преде, а која нас неодољиво подсећа на античку Моиру (богињу судбине). У Милешеви налазимо приказе риба, хоботница и морских немани, попут оних на античким мозаицима. У Студеници, у сцени распећа, сусрећемо персонификацију старе и нове цркве, затим загонетне приказе сунца и месеца. Сопоћани нам нуде приказ персонификације земље са стеном и мора са бродом у руци. Сличне приказе налазимо и у манускриптима. У *Париском псалтиру* из 10. века, у сцени у којој је приказан Исаија у молитви, налазимо на античку женску фигуру која персонификује ноћ и на малог Диониса који персонификује дан. Прва *Библија* Карла Ћелавог (*Вивијанова Библија*, 9. век) садржи минијатуре које, насликане у античком маниру, приказују готово наог цара Давида са харфом, који неодољиво подсећа на Орфеја.

⁷ Ханс Белтинг, *Слика и култ: историја слике до епохе уметности*, Академска књига, Нови Сад 2014.

⁸ Ернст Кицингер, *Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од 3. до 7. века*, Двери, Београд 2009.

шеме на основу којих су фигуре уклапане у слику заправо средства њиховог дефинисања и препознавања. Светитељи и небеска бића на овој икони јасно се могу разликовати као сликарски приступи. Анђели на истој икони сликани су у покрету, експресивније, у хеленистичком маниру илузионизма, док су Богородица, а поготово светитељи у првом плану, приказани готово сведених, укочених фигура, шематских црта лица и фронтално свечаног става. У наредним вековима отворена импресија позноантичког сликарства узмиче пред прецизним описом, коме је одговарао линеарни цртеж, који касније одликује прецизна елеганција доведена до калиграфске истанчаности. Икона Христа Пантократора из истог манастира и приближно истог временског раздобља потврђује теорије по којима икона и функционално и формално вуче корене из античке култне праксе, која у себи обједињује три сфере: портрет покојника (фајумски портрети), портрет цара, и слику Бога.⁹

После иконоборачке кризе црква успоставља дефинитиван распоред фресака у храмовима, типске сцене (топосе), а богословски текстови се раскошно развијају. Зидно сликарство доживљава процват, који се касније само усложњава, а који Ото Демус (Otto Demus)¹⁰ описује као специфичну реалност “икона у простору” које су толико везане за њега да он постаје “простор слике”.

⁹ Белтинг у својој књизи *Слика и култ* наводи спис из 4. века у коме се чувени говорник Либаније двоуми да ли пред собом види портрет књижевника Аристида или, због дуге косе, култну слику Асклепија (бога лекарства). Портрет Асклепија на “слици великог формата”, који Либаније описује, могао се видети у антиохијском храму посвећеном Аполону. Овај навод нам показује да је у античко доба постојала пракса приказивања ликова божанстава на дасци. Нешто касније, у истом веку, Константина (ћерка цара Константина) моли епископа Еузебија да јој набави Христов портрет, на шта јој он одговара питањем: да ли је Константина икада видела тако нешто у цркви? Аналогијом изведеном из ова два писана извора, као и на основу сачуваних артефаката, развој иконе као култне слике можемо датирати у 5 – 6. век.

¹⁰ Otto Demus, *Byzantine art and the West*, Littlehampton Book Services Ltd, Worthing 1970.



Девица Марија и дете, 6.век, енкаустика,
Манастир Свете Катарине, Синај, Египат

Не бих могао да се сложим са савременим теоретичарима уметности да је раздобље 20. века као ни једно претходно било испуњено многобројним и интензивним збивањима како у глобалу тако и у појединим културним срединама. Раздобље иконоборства нам такође сведочи о „френичном интензитету промена и сталном ширењу (сужавању) дијапазона и репертоара изражајних језика, обликовних поступака, техника, медија, тематика, дисциплина и категорија у уметности. А све то овисно о једнако интензивним, напетим, конфликтним, контроверзним културним, социјалним, политичким, једном речју историјским приликама у којима је та уметност настајала“. Наиме, став о уметницима тог раздобља, који су стварали у оквиру хришћанства, варирао је у готово истом оном спектру који важи и за 20. век. Изјава Иполита Римског (2. век) „ако је неко скулптор или сликар, нека зна да не сме правити идоле, а ако себе не поправи, биће изгнан“, била је и те како актуелна на прелазу из 8. у 9. век. Многи уметници били су принуђени да емигрирају у западне делове царства (где је владао умеренији став по том питању) или у суседне краљевине. С друге стране, став који су заступали иконодули могао

би да илуструје цитат из светог Василија Великог (Василије из Цезареје)¹¹, који у 4. веку пише: „...цветовима своје мудрости нејасан образ којим сам ја представио венцоносце. Нека будем побеђен вашим живописањем херојских дела мученика, радо ћу и сада признати над собом победу ваше врлине...“. Управо у овом стогодишњем раздобљу најинтензивније се расправљало шта су то идоли, а та расправа, која је вођена у теолошко-филозофским сферама, свакако се пре свега одражавала на визуелне уметности. Уметничка теорија током овог периода постала је ствар цркве. Расправа која је имала своје успоне и падове, са конкретним консеквенцама, резултирала је у овом периоду изгнанством уметника, монаха и свештеника, као и притварањима (342 монаха мање или више осакаћено је само у константинопољским затворима 761. године) и извршењем смртних казни. Пре свега морамо имати у виду да је невелик број уметника био управо из монашких редова. Манастири су током средњег века били како стецишта за изучавање религије (теорије) тако и образовни центри за, условно речено, сродне дисциплине попут књижевности, визуелних уметности и музике. Што се тиче разноликости у оквиру културолошког аспекта уметности, хришћанска уметност која је настајала на територији Еритреје и Мисира вероватно је хришћанима из централне Европе била подједнако егзотична, мистична и страна као и данашњим житељима ова два поднебља. Утицај ислама и јудаизма и њихових уметничких схватања и домета и те како се осећао и мешао са уметношћу Источног и Западног царства. Са друге стране, хришћанска уметност на тлу Западног царства била је изложена утицају „варварских“ култура са севера и прожимала се са њима. Политичка дешавања у оквиру царства, као и ван њега, непосредно су утицала на уметност у периоду иконоборачких сабора у Цариграду 754. године (који је трајао непуних шест месеци) па све до сабора у Цариграду под окриљем царице Теодоре 842. године, који је установио „Празник православља“ (11. марта 842. године) и тиме мање-више привео ову расправу крају.

Овај турбулентни стогодишњи период оставио је неизбрисив утицај на религију, уметност и историју уметности. Практично, забрана приказивања људских фигура и портрета отворила је место за приказивање орнамената (апстрактна уметност), затим биљака, животиња и сцена из лова. Овакве промене не да се не могу сматрати за небитне, него чак можемо повући паралелу са преокретима који су се дешавали током 20 века.¹² У суровим обрачунима између иконокласта и иконодула уништена су многа дела која би и те како обогатила историју уметности. Такође треба да имамо у виду да је хришћанска уметност током средњег века била доминантно подручје уметничког изражавања у свим врстама медија, при чему појам хришћанска треба узимати веома уопштено. Уз ову констатацију треба имати у виду да су прехришћанске уметничке тековине биле и даље веома живе и да су се бориле за своје место унутар различитих друштвених целина обухваћених некадашњим римским царством. Цркви у овом раздобљу (као и у потоњим вековима) можемо приписати улогу коју у 20. и 21. веку имају институције културе које су у тесној спрези са уметничком праксом (дају јој валидност, финансирају је, интерпретирају, омогућавају излагање и уживају њене тековине).

¹¹ Свети Василије Велики, *Догматски списи*, Беседа, Нови Сад 2016.

¹² Оваква дешавања можемо упоредити са културолошким резovima који су се дешавали са појавом комунизма (или националфашизма) као државног устројства. Ти резovi су водили ка новој културној и естетско-симболичкој политици, што је резултирало прогоном уметника, свештенства и интелектуалаца. Као и током периода иконоборства, ови прогони су обогатили културу на подручју западне Европе.

Након периода иконоборства рађа се и богумилски покрет (званично у 10. веку), који негира коришћење било које врсте уметности у религијске сврхе (укључујући и архитектуру), иако су богумили важили за веште занатлије.¹³ Поједини аутори чак сматрају да би се богумилски покрет са становишта модерне уметности могао окарактерисати као авангардни и због својих снажних слободарских идеја у самој својој суштини.¹⁴

Излазећи као победник из ове расправе, а са намером да предупреди нове сукобе, православна црква је била принуђена да, поред богословског становишта, јасно дефинише и поље визуелног изражавања. Као једна од ретких константи у источноцрквеној уметности свакако је изванредно обједињавање теолошког приступа, естетског метода и ликовне праксе познато под називом – византијска светлост. За разлику од приступа у осталим културно-религијским срединама, византијски уметник волуминозност приказаних ликова и облика постиже системом “сакралног” осветљавања. Слика подсликава површине које ће представљати корпоралне елементе слике тамном гамом која носи назив проплазма, док остале делове слике подсликава тамнијим валерима боје коју планира да уврсти у свој сликарски приказ. Волуминозност тела, лица, драперије, пејзажа и осталих предмета на слици он постиже накнадним етапним осветљавањем, користећи светлији спектар валерске скале одабраних боја. У источноцрквеном сликарству нема приказа светлосних тела, те сходно томе ни падајућих сенки. Све облике (осим ђавола и демона) обасјава божанска светлост (чак и негативне актере на слици, попут мучитеља земаљског порекла). Оваква изражајна техника којом се постиже есхатолошка димензија¹⁵ приказаног, уз сложени знаковно-симболички систем, чини да византијска уметност зрачи пре свега својом богословском конотацијом, али и да плени чисто ликовном инвентивношћу. Иконе и живопис јесу прикази слике будућег века, где је све обасјано божанском светлошћу.

Иако се византијско сликарство може сматрати фигуративним, теолошки акценат је на души, те је стога тело као пропадљиво скривено различитим типовима одежди (семантички прецизно дефинисаних). Најчешће одећу чине (антички) хитони и химатиони, који богатством набора под овим свеprisутним светлом чине опчињавајућу арабеску. Готово геометријски облици (који неретко заузимају знатан део сликане површине) дају слици особену врсту ритмичности. Тако драперија посматрачу дочарава покрет фигуре, који је такође условљен симболиком, у зависности од сцена које се приказују. У епохама када се у приказане сцене уводи већи број актера, они својим телима чине посебне ентитете-форме, који учествују у целокупној ритмичности слике. Овакве форме сачињене од збијених људских фигура, где се у целости најчешће виде само фигуре које су у првом реду (плану), уводе нас у проблематику византијске перспективе.

¹³ Сличне ставове према уметности у оквиру религијске праксе можемо пратити од настанка хришћанства. Богумили чак ни (часни) крст нису доживљавали као свети симбол, већ само као справу са мучење на којој је пострадао Христос.

¹⁴ Због таквих својих ставова (о уметности), као и немилосрдних прогона богумила, није остало много историјског материјала који би сведочио о њиховом деловању. Познато нам је да нису признавали ни источну (православну) ни западну (римокатоличку) цркву и њихову улогу у посредовању између појединца и Бога. Такође нису признавали ни државну власт, противили су се плаћању пореза, војној служби и робовласништву, презирали су трговину и стицање материјалног богатства.

¹⁵ Есхатолошкој димензији православног живописа у оквиру теорије црквене уметности посебан допринос дали су Стаматис Склирис и Павле Флоренски.

Изокефалија не представља ликове (односно њихове портрете) који су у другом или трећем плану пропорционално мањим. Оваквим приказивањем добија се ефекат подједнаке важности свих светих актера у оквиру постављене сцене. Проблематику везану за перспективу и људску фигуру такође уочавамо у честим приказима седећих фигура у косој пројекцији, у којој је удаљенија нога, односно колена, издигнуто. Овако вешто изведена игра са перспективом уопште не умањује утисак природности. Сликарска традиција овог поднебља не познаје сенку (бачена сенка) нити класичну представу дубине простора (перспективе према ренесансном поимању). На византијским представама не постоји конвергентна перспектива, већ је она нелинеарна, сачињена од мноштва микроперспектива које распоредом својих плоха попримају кубистички карактер. Архитектонски облици, који су увек у позадини, на мање богатим пратећим приказима могу да се сведу под не баш толико исправан, мада често употребљаван, појам инверзне перспективе. На зидном сликарству монументалног карактера, са мноштвом геометријских плоха, тако дефинисана перспектива би се свакако стицала у једној тачки (посматрач) ван сликане површине, али то често није случај. Термин нелинеарна перспектива боље описује ликовно решење у коме се простор отвара ка посматрачу, уместо да га вуче ка замишљеном хоризонту, покушавајући да дочара дубину простора. Посматрајући источнохришћанску уметност, расчлањивање геометријских елемената на плохе не дешава се по неком установљеном обрасцу. Пре бисмо могли да говоримо о ритмичној конгруенцији ренесансне перспективе и кубистичком перципирању објекта. Византијски сликар као да се трудио да осујети сваки покушај тумачења објекта са еуклидовско-рационалистичког становишта.¹⁶ Византија важи за једну од најзначајнијих градитељских цивилизација, што повлачи за собом одлично познавање геометрије и математике, али византијски сликар одбацује такве аспирације за разлику од свог колеге у западном делу царства.¹⁷ Он као да жели да нам поручи да свет баш и није онакав каквим

¹⁶ Микелис (Panayotis A. Michelis) нам нуди објашњење у коме разликује “осећајни простор” и “осећај простора”. Први термин се односи на физичко искуство, које формирају координате X, Z, Y (висина, ширина и дубина), док другом приписује појам узвишеног, односно личног доживљаја, који не припада рационалном систему, али који помаже уметнику да оно што је битно буде у првом плану, што јесте основна богословска сврха иконе. Раушенбах (B. V. Rauschenbach) потврђује ове Микелисове тврдње, док микроперспективе објашњава ефектом бинокуларног гледања и прилази проблему са оптичке стране. Он је чак ишао дотле да је своју теорију изразио и помоћу диференцијалних једначина. Ове ставове потврђује и изјава Хофштатера (Albert Hofstadter), који, анализирајући венецијанско сликарство под утицајем Византије (Паоло Венецијано, „Маријино крунисање“, 14. век), каже: “Једино подножје престола одаје нов осећај за простор, којег се то сликарство, иначе, како се чини, свесно одриче”.

¹⁷ На тлу западне Европе, која предњачи по теоријама из области уметности и историје уметности, источнохришћанско сликарство посматрано је као древно, па су се стога његовим уметницима приписивале одлике наивног сликарства (најчешће се то управо односило на непознавање правила перспективе, односно геометрије). Стога треба имати у виду да су источнохришћански уметници (и њихови наследници) често користили геометријску конструкцију композиција како на иконама тако и на фрескама. Попрсне иконе рађене су најчешће у пропорцијама 3:4 и 4:5 уз коришћење својстава златног пресека (божанског пресека, светог троугла), познатог још од Еуклида. Захваљујући својим унапред задатим димензијама и плошности површине даске (што у храмовима често није био случај због архитектонско-конструктивних елемената), чини се да су се при конструисању композиције на икони уметници чешће служили компликованим геометријским конструкцијама. Облици којима барата византијски уметник углавном су били троугао, крст, квадрат, решетка и круг. Византијски уметник морао је најпре да познаје установљене сценске приказе, као и Свето писмо, да би их могао разрадити у оквиру сопствених конструкцијских решења.

га видимо. Егон Сендлер (Egon Sendler)¹⁸ у излагању Онашове (Konrad Onasch) теорије сажето формулише ову проблематику: „Циљ иконе није стварање простора у коме се дешава „неки догађај, већ њено отварање према гледаоцу да би била схваћена”. Док у закључку поставља питање које нуди и одговор: “Зар промена стила и идеала није израз промене идеја?” Монахиња Јулијана (М. Н. Соколова)¹⁹ нам такође нуди својеврстан одговор на ову тему у једном питању постављеном у њеној беседи о иконама. “Може ли уопште да се говори о илузији тамо где се основни задатак састоји у томе да се у највећој могућој мери приближимо највишој Истини?” Иако о разлозима оваквог ликовног решења не налазимо ништа у (за сада познатим) иконописачким приручницима, нити у одлукама васељенских и других сабора, овакав вид приказивања простора практикује се вековима. С обзиром на то да животопис приказује есхатолошки свет, овај феномен можемо читати као још један знаковни систем непризнавања пролазних закона овог света. Овакво, често, мноштво микроперспектива, односно плоха, стреми истом циљу само у богословском погледу.

Да ли управо овакав начин приказивања простора условљава то да се ентеријер у византијској уметности готово никада не појављује, чак ни у уметности илуминације (у ретким примерима пре можемо говорити о доживљају ентеријера). И овакву одлуку можемо приписати есхатолошкој димензији црквене уметности, према којој, у визији Раја, људски род чини једну велику породицу у Богу, где не постоји потреба за раздвајањем приватног од јавног. Када се византијски уметник нађе у ситуацији да приказује догађаје из прошлости који су се одиграли у затвореном простору, он наново посеже за знаковним системом. У овом случају ентеријер симболизује црвена драперија (велум), коју вешти уметници смештају на најразличитије начине у оквиру сцене, углавном на њеној горњој површини.

Пејзаж је у овој уметности у почетку имао знаковни карактер, док се касније, кроз историју, његова појавност изражава на најразличитије начине (у зависности од медија, ликовно-естетског приступа, поднебља и стремљења појединих епоха, а чијем значају је свакако допринела иконоборачка криза). Можда је у овом сегменту композиционих могућности сликару остављено највише слободе, условљене само у оној мери коју одређени догађај захтева у свом писаном облику (водене површине, пустиња,²⁰ насељено место). На византијским сликама најчешће срећемо пејзаже чији главни елеменат чине витичасте стене, које неретко пркосе претпостављеним законима гравитације, чијем моделовању су сликари дали обиље варијетета. Подједнако је заступљен и архитектонични пејзаж, приказан најчешће као појас који некада само знаковно наговештава архитектуру, док се у другим случајевима претвара у очаравајуће богатство архитектонских облика, којима владају готово кубистичка логика и импресивни одабир боја. Иконоборачке претензије и античко наслеђе обогатили су ове представе пејзажа приказима биљака²¹ и животиња, који нису мотиви писаних предлогака, већ омогућавају

¹⁸ Егон Сендлер, *Икона, слика невидљивог: елементи богословља, естетике и технике иконописа*, НК Јасен, Београд, 2009 стр. 115.

¹⁹ Монахиња Јулијана (М. Н. Соколова), *Труд иконописца*, Манастир Жича, Духовни центар св. Владике Николаја, Краљево 2005, стр. 49.

²⁰ Мотив пустиње је често симболичан, у писаном облику он изражава удаљавање од света, иако може означавати и биом, узимајући у обзир поднебље у коме је хришћанство поникло.

²¹ Биљке у црквеним текстовима такође носе одређену симболику. Свакако најпознатије је рајско воће, које углавном представља јабука, иако наилазимо на примере у којима је приказана смоква, која иначе симболише обиље у врту (ова воћка може имати и друга значења, у зависности од

уметнику да допуни слику наративним елементима и тако додатно употпуни писано предање. Позадина на слици и њено значење је у својој основној структури у строгој зависности од симболичког система у коме настаје. Наведени елементи, као и сама слика, у суштини испуњавају празнине које постоје у представи о неком догађају или светитељу. Миметизам унутар византијске уметности креће се у овом кодном систему, он по самој својој природи везаној за чувствени свет може асоцијативно деловати ван своје првобитне намене али тако да при том не расплињава посматрачеву пажњу. Пејзаж на зидној слици који чине условно речено два до три просторна плана уоквирује позадински фон најчешће (византијско) плаве боје. Без сумње, можемо да се сложимо са тврдњом Тодора Митровића²² да би се сваки Византин, када би му то допустиле економске могућности, одлучио да позадину слике изведене у било којој техници прекрије златом.²³

На крају овог уопштеног прегледа основних карактеристика ове уметности и њеног координатног знаковног система, позабавићемо се проблематиком и семиотиком приказа људских фигура.²⁴ Људске фигуре у овој уметности конструисане су по модуларном принципу, за разлику од античке уметности, чији су уметници трагали за математичком формулом човековог тела. Антика је телу придавала посебан значај, како у практичном животу (у виду практиковања гимнастике, олимпијских игара) тако и у филозофији (Платон), па сходно томе и у уметности, у којој су божанства приказивана у свој својој лепоти и телесној снази. Хришћанство у овом погледу прави радикалан рез, те пропадљиво тело покрива драперијама,²⁵ док се у религиозној пракси тело унижава и подвргава разним врстама изнуривања зарад јачања духа. Иако је глава важила за основни модул при конструисању фигуре, број модула од којих је она сачињена варирао је кроз епохе. При конструисању лица, за модуларну јединицу се узимају нос и око, који уз

догађаја у оквиру којих се помиње или приказује). Грожђе, односно винова лоза, симболише живот у Христу. Нар је веома заступљен у разним хришћанским представама од најранијих дана и симбол је јединства у цркви, док палмино дрво означава праведника.

²² Тодор Митровић, *Основе живописања*, Академија СПЦ, Задужбина Св. Манастира Хиландара, Београд 2012, стр. 55.

²³ Овакво решење такође има своју есхатолошку вредност. Претпоставља се да овај елемент живопис дугује својим египатским узорима. Египатски портрети покојника на дасци, који су се стављали на бандажирану мумију на место лица, имали су златни позадински фон. У појединим случајевима на овим портретима сусрећемо и позлаћена уста, мотив који такође сусрећемо у хришћанској уметности.

²⁴ Овај заправо најважнији мотив ликовног и теолошког аспекта византијске уметности, од кога све почиње, оставио сам за крај, из разлога што уметнички радови које прати овај писани предлогак не „кокетирају“ са овим аспектом достигнућа византијске уметности у великој мери.

²⁵ Само у посебним приказима, као што је распеће, крштење, или у сценама страдања мученика, излечења лепрозних, те у сценама пакла или првобитног греха, приказује се донекле наго тело. У црквеној пракси, осим током обреда крштења, било је осуђивано свако излагање тела погледима (до 5. века хришћанска црква је крштала само одрасле особе). Ово је чињено пре свега не би ли умови верника били ускраћени за онај чувствени импулс који би у њима пробудио грешне мисли и тако њиховом уму и души отежао пут ка усрдној молитви. Шести васељенски сабор (који укључује и одлуке петог Сабора), поред даље забране приказивања Јагањца Божијег (Agnus Dei) и истицања важности приказивања крста, у свом стотом канону изражава јасан став о овом питању, највероватније из разлога што су ласцивне сцене налазиле своје место у храмовима. У овом канону пише: „Очи твоје нека гледају право,“ и „сврх свега што се чува чувај срце своје“. Канон саветује Премудрост, „јер телесна чувства лако преносе утиске своје у душу. Зато забрањујемо да се ма на који начин унапред цртају слике, било на даскама или на чему другом, које замањују очи и ум развраћају, и које узбуђују пламен нечисте похоти. А који се усуди то учинити, нека буде одлучен.“

конструкцијски принцип три круга помажу уметнику у довољној мери да дође до складног портрета. Овакви планиметријски принципи нису били обавезујући, али су свакако уметнику били од помоћи да дође до складне фигуре (овакви градивни принципи су развијени у епохама након иконоборачких спорова). Третман браде и косе у црквеном сликарству има посебну улогу и брижљиво је осмишљен. С обзиром на то да византијски сликар портрету не придаје посебну пажњу што се карактерних црта лица тиче, брада и коса преузимају ову улогу у препознавању лица светитеља и представљају означитељ који нам помаже да их међусобно разликујемо. Наше лице као задатост на коју не можемо много да утичемо византијског уметника уопште не интересује у смислу у којем му ми данас придајемо значај. Изображени ликови не претендују да својим карактерним цртама подсећају на историјске личности. Приказивање установљеног конвенционалног портрета светитеља за византијског уметника је приоритет у односу на натурализам или портретну сличност, који се сматрају неправославним утицајима. Груба подела портрета у оквиру источнохришћанске црквене уметности могла би да се сведе на дечије, младалачко и старачко лице. Разлику између женских и мушких лица у великој већини случајева дефинишу коса, односно брада (које су прецизно теолошки дефинисане у визуелном погледу). Ова портретска диференцијација у виду косматих делова тела представља оличење личног статуса, који, сем што нам помаже да идентификујемо конкретну личност, смештају лик у његов богословски контекст.²⁶ Овакав портретно-семиотички елемент указује нам на чињеницу да као што можемо да утичемо на сопствену косу (односно браву), можемо да утичемо и на сопствену душу. Јасно дефинисан портрет Христа у његовој зрелој доби јавља се већ у 4. веку. Христос се изображава са дугом смеђом косом, брадом и тамним очима.²⁷²⁸ Саме карактерне црте његовог портрета варирају и управо ту можемо да видимо генијалност византијског, наизглед крутог, визуелно-симболичког система. Познати феномен да сликар често када слика портрет (који није конкретан у смислу портретног сликарства) у њега уноси и део себе, односно својих карактерних црта, у овом случају поприма теолошки карактер, у смислу да је Господ у нама и ми у Господу.²⁹ Поред портретских означитеља при идентификацији светих личности (које карактерише ореол), након иконоборачких криза уводи се обавезна инскрипција у близини фигуре. Творци оваквог ликовно-теолошког концепта изгледа да су предвидели увећање броја светих личности у наредним вековима. Стога нам при њиховој идентификацији у групним приказима (најекстремнији пример у овом погледу

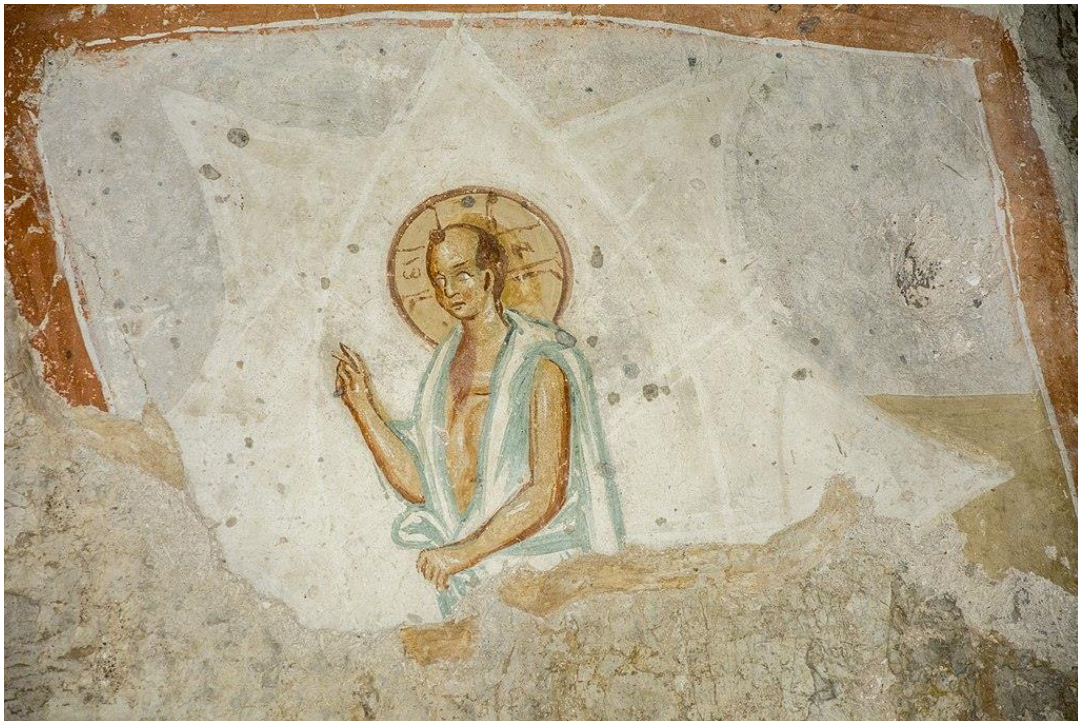
²⁶ Иако можемо наићи на записе у којима су сликари у процесу изображавања светитеља тражили помоћ од особа које су га за живота познавале. Црквени уметници су се при представљању портрета светитеља помагали ликовним приручницима. Овакви приручници су садржавали правила за изображавања светитеља и цртеже са карактеристичним особинама сваког свеца понаособ. Византијски ликовни приручник из 5. века је по наредби цара Василија Бугароубице умножен и допуњен а потом раширен широм царства у 10. веку, што нам довољно говори о значају оваквих књига.

²⁷ Разбарушена и нехајна коса и брада преподобних (пустиножитеља) говоре нам довољно о њиховом ванинституционалном карактеру и изолованости од друштва.

²⁸ Да је и овде могло бити одступања, најбоље нам илуструје пример фигуре Христа приказане у пећинској цркви светих Петра и Павла надомак села Рсовци на Старој планини из 13. века. Овде је Исус приказан у осмоугаоној мандорли, проћелав, голобрад и плавоок, у одежди која подсећа на будистичку.

²⁹ Овај феномен најбоље можемо приметити у иконописачким радионицама, где сликари који имају испред себе исти предложак (попрсну икону Христа) добијају различит завршни резултат. Тешко да се могу наћи два идентична лика Господа, иако узрок томе није техничко неискуство сликара.

су календарске иконе) помаже и одећа у коју су одевени. Она такође има прецизно установљен знаковни код. Поред већ поменутих хитона и химатиона, она може бити из спектра црквене хијерархије (епископ, ђакон, монах итд.), затим царска³⁰ и војна одежа, и, насупрот њој, животињско крзно, карактеристично за пустиножитеље, или световна одећа у приказу мученика. Овакав персонализовани означитељ (вид социјалног статуса) у довољној мери нас упућује и на начин којим је дотични лик успео да усмери свој живот ка Царству Небеском. Тако су истовремено и друштвени идеали (епископ, монах, девица, ратник) стекли своју позицију на небесима и служили као узор верницима. Овај скуп општезнаковних елемената помаже посматрачу у реконструисању приче, односно житија везаног за приказану особу. Светим мученицима и мученицама придодати су и знаковни елементи који имплицирају њихово страдалништво, као и самом Христу у оквиру сцене васкрсења.



Пећинска црква св.Петра и св.Павла, 13.век, Стара Планина, Калик

³⁰ Царска одећа је приказивана у духу времена и културе у којој је живопис настао, те стога има особену историјско-визуелну вредност.

ЗАПАД

Моје интересовање и истраживање у оквиру средњовековне западноевропске хришћанске уметности фокусирано је на раздобље романике, као и на прелазни период из позне романике у готику.³¹ Основна карактеристика тог времена је јачање утицаја цркве у свим сферама живота, а нарочито у области културе и политике. Оваква њена позиција доводи до покретања крсташких ратова, који представљају политичко-религиозни промашај, чије се последице осећају и данас. Они остављају неизбрисиве трагове у културолошко-социјалном³² домену и директно су повезани са феноменом ходочашћа, толико актуелног у средњем веку. Нека од препознатљивих уметничких достигнућа романике, која су предмет мог интересовања, јесу фрескосликарство и уметност минијатуре у рукописним књигама. Посматрајући зидно сликарство романичког периода, можемо закључити да су уметници преферирали *фреско секо* технику. Зидно украшавање унутрашњости храмова у техници мозаика ипак првенствено остаје одлика византијске уметности. Романика као правац који наслеђује римску уметност напушта праксу украшавања сакралних објеката мозаиком (толико својственом старом Риму), али заузврат развија уметност витража, која у готици доживљава експанзију. Оно по чему се романичке фреске на први поглед разликују од византијских јесте одступање од богословско-уметничког концепта осветљења. Неприхватање или непознавање теолошки битног аспекта источноцрквене уметности умногоме утиче на сам визуелни доживљај, односно сликарски приступ.

У концептуалном погледу, унутрашњост храмова у западној Европи умногоме подсећа на источне узоре. Сцене су подељене у правоугаона поља (где то архитектура дозвољава), често су јасно оивичене црвено бојеним рамовима. Текст који се појављује на фрескама задржава углавном иста решења као и у источноевропској уметности, дефинитивно установљена након иконоборачких криза. Фронтално постављене фигуре светитеља, Христос у мандорли и прикази еванђелиста умногоме су исти. Одежде и њихово третирање јасно евоцирају византијске моделе. Драперије одликује живљи колорит и углавном таласаста линија цртежа, који је приказује у слободном паду, за разлику од доминантно заступљеног цртежа изломљених геометријских линија византијског уметника (који такође преузимају и средњовековни уметници на тлу данашње Немачке). Сходно неразумевању есхатолошког концепта осветљења, драперија трпи другачији вид моделовања, који, додуше, често подсећа на византијски. Ореоли

³¹ Оквирни историјски период који се веже уз појам романике обухвата раздобље од 9. до 13. века.

³² Као пример наводимо цркву светог Ђорђа у Рајхенауу, једну од ретких на територији Немачке у којој је сачувано фрескосликарство. Она је саграђена по узору на цркву светог Ђорђа у Ортакои у Кападокији.

светитеља се и даље приказују као на Истоку и директно су условљени фронталним приказима фигура,³³ док мандорла која окружује Христа често изненађује колористичким решењима.³⁴ Сликани орнаменти које срећемо у романичким црквама (као и они у рељефу) углавном су идентични онима у византијским црквама, како по колориту тако и по стилским и конструкцијским решењима.

Уколико посматрамо фреске из виле Фарнезина у Риму (1. век п.н.е.) или Ливијине виле, такође у Риму, затим зидне слике из Помпеја (1. век н.е.) и Херкуланума, тешко да можемо извући било какве паралеле са романичким сликарством (осим у погледу живе палете боја). За фрескосликарство које налазимо у ранохришћанским катакомбама можемо рећи да га одликује тродимензионалност, односно јак утицај античке уметности у највећем броју случајева (у начину моделовања тела и одеће, приказу сенки и линеарне перспективе). Обрада портрета више је експресивна него стилизована, док у позадини често можемо наићи на пејзаж. Поред једноставних дебелих линија које раздвајају сцене, орнаменти приказују стилизоване биљке, цвеће или животиње, што је карактеристично за античко сликарство.

Закључак изведен на основу претходно наведених чињеница говори у прилог томе да би се романичко сликарство пре могло окарактерисати као провинцијски стил царске уметности Константинопоља, него као сликарство које се надовезује на уметност Римског царства пре његове пропасти, а које нам сугерише сам назив романика. Као потврду оваквог закључка можемо навести и Белтингово запажање: „... на основу открића византијских икона и римских реплика Карла Бертелија, може се са сигурношћу рећи да је Рим, са становишта неговања култа иконе у позној антици и раном средњем веку, био византијска провинција”.

У вековима након признавања хришћанства за званичну религију, главна одлика хришћанског сликарства је плошност (која са развија и добија свој облик у строгој зависности од знаковног система коме је подређена). Цар Константин, градећи Други Рим, овим грандиозним пројектом јасно алудира (својим савременицима, па и нама) на раскид са пређашњим културним и религиозним праксама (тај раскид подразумева и сликарство као један од видова уметности који у оно доба има јак пропагандни карактер). У немогућности проналажења еуклидовског одговора на проблем византијске перспективе, Микелис³⁵ нуди одговор: То је жеља за јасним раскидом са натуралистичком и рационалистичком уметношћу античког света. Давање предности категоријама трансценденталног и узвишеног у односу на категорију лепог. Он епитет „провинцијална“ приписује романичкој уметности, која у раздобљу турбулентних историјских дешавања (упади варвара на тле бившег Западног римског царства, васељенски сабори) није успела у потпуности да испрати теолошко-визуелно-знаковне карактеристике царске уметности Константинопоља. За разлику од Византијског царства, сликари западне Европе стварају

³³ У готици, а поготово у раздобљу ренесансе, када се напушта овакав фронтални приказ светитеља, уметник се суочава са озбиљним изазовом представљања ореола у таквом ликовно-знаковном решењу (најбољи пример за ову тврдњу вероватно је Ђотова “Тајна вечера”, настала 1306. године).

³⁴ Док се мандорла на Истоку приказује у валерским вредностима (најчешће плаве боје), у романичком сликарству сферичне прстенове краси најразличитији колорит (понекад и орнамент). Недефинисан распоред прстенова често даје посебну живост, али уме и да парира насликаној фигури.

³⁵ Panayotis A. Michelis, *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, Dufour Editions, Chester Springs, 1955, str. 135.

своја дела у донекле релативној слободи, која се манифестује у различитим приступима решавању сличних ликовних целина. Чини се да су уметници (а и наручиоци) били у могућности да сами бирају и комбинују узор из тада савремене и старије уметности у коју су имали непосредан увид, у недостатку довољно јаког и утицајног уметничког центра.

Хришћанско сликарство, са својим јасним и специфичним изражајно-знаковним особеностима, развија се на тлу западне Европе тек на прелазу из касне романике у готику. Тек уметност из овог периода (дакле 12. и 13. век) нуди свежа и нова решења, која обухватају све елементе сликарства тог доба. Поновно увођење пејзажа у слику бојажљиво се развија на византијским темељима (илуминација са сценом стварања Еве из 11. века, *Бамбершка Библија*). Флорални елементи полагано напуштају своје место и, још увек у суштински истој ликовној форми, преузимају значајнију наративну улогу (какову не срећемо у византијској уметности), наговештавајући будући пејзаж. Детаљи из свакодневног живота улазе на сликане сцене у све већем броју. Ове иновације се односе и на приказ одеће како код споредних ликова, који су све чешће приказани у одећи референтној за време у коме слике (илуминације) настају, тако и на одећи световних и црквених великодостојника, која прати моду времена (што, додуше, срећемо и у византијској уметности у потоњим временима). Златна, односно једнобојна позадина у готичкој уметности подлеже све већем упливу оригиналних орнамената што флоралног, што геометријског карактера. Оваква заиста иновативна решења позадине дају посебну драж и живост готичким представама, мада са тешко схватљивом богословском конотацијом. Уопштено посматрајући, готичка орнаментална решења се развијају у великој мери и често фасцинирају својом разноликошћу. У њима можемо препознати утицај култура са севера Европе, Византије, јудаизма и ислама. Каснијим увођењем људских фигура, архитектуре, животиња и митолошких бића испреплетених са флоралним елементима, постају слика која уоквирује слику, поготово у уметности минијатуре. Архитектура у оквиру слике временом раскида са означитељско-наративним карактером, специфичним за византијску уметност, и добија дескриптивни карактер. „Отворени“ ентеријер, који у почетку има споредну улогу, у потоњем периоду постаје све заступљенији и добија визуру унутрашњости коцке, са својим оптичким законитостима. Сходно томе, а у циљу наративности, у њега се уноси све више детаља. Од означитељских и неопходних за потребе нарације, елементи приказани у оквиру ентеријера се умножавају. Коришћени миметички третман данас их чини неизоставним материјалом за историчаре који желе да реконструишу животне навике средњовековног друштва. Фигуре у овом средњовековном раздобљу добијају на тродимензионалности како у погледу третирања делова тела тако и у погледу размештања у оквиру сцене. Односи тела јасно раздвајају планове чак и када нема референци у виду линеарне перспективе. Самом портрету се поклања изузетна пажња приликом сликања и води се рачуна о перспективним скраћењима унутар портрета, те се оваквим поступцима напушта шематизован приступ. Сходно претходно наведеним чињеницама, готски сликар мекше третира драперију и у наредним вековима поклања све више пажње миметичким приступом, који диференцира врсте материјала. У описно-историјском погледу, приказане одежде добијају на значају као и ентеријер. Општа стремљења у западноевропском сликарству омогућила су да моделовање и наративност постану два основна чиниоца богословске екфразе.

Оно што на први поглед диференцира романичко и готичко сликарство у односу на византијско, јесте третирање позадине у приказаним сценама. Сцена је понекад

византијско плава, црвена, бела или жута, али најчешће издељена на широке хоризонталне површине исликане готово читавим спектром боја које су уметници имали на располагању.³⁶ Попут византијског сликарства, позадина се у почетку појављује као бојена површина, док се касније уводи пејзаж који подражава источноевропско сликарство, како у погледу представљања стена и биљака тако и у погледу приказа архитектонских облика. Овде можемо пратити развој њиховог представљања у режиму нелинеарне перспективе, који убрзо почиње да подражава оптичке законе, док у периоду готике већ јасно најављује пут западног уметника ка веристичком сликарству ренесансе. Оваква стремљења убрзо доводе до смештања сцена у ентеријер. На почетку ентеријер је сведен у византијском маниру знаковне презентације архитектуре, али касније долази до дивергенције у односу на православну уметност услед све чешћег и богатијег увођења оваквог окружења. Наредна, одмах уочљива карактеристика романичких представа јесте јасан црни (готово стрипски) цртеж. Он романичким представама даје посебну драж и изражајност како у фрескосликарству тако и на сликама на дасци. Опчињеност златом као материјалом и изражајним средством јавља се у позној романици, док у периоду готике доживљава процват и пуну афирмацију. Нажалост, о уметности зидног сликарства романике утисак добијамо на основу малобројних очуваних целина. Највећи број примерака ове уметности налазимо на тлу Каталоније, а сачувани фрагменти из Швајцарске (црква светог Ђорђа у Резинсу), Немачке (цркве светог Ђорђа у Рајхенауу, светих Петра и Павла у Нидецелу, 12. век), Енглеске (Кентербери – 12. век, Винчестер – 13. век), Француске (опатијска црква у Сен Савену на реци Гартан) и Италије јасно нам сведоче о утицају уметности Источног римског царства.

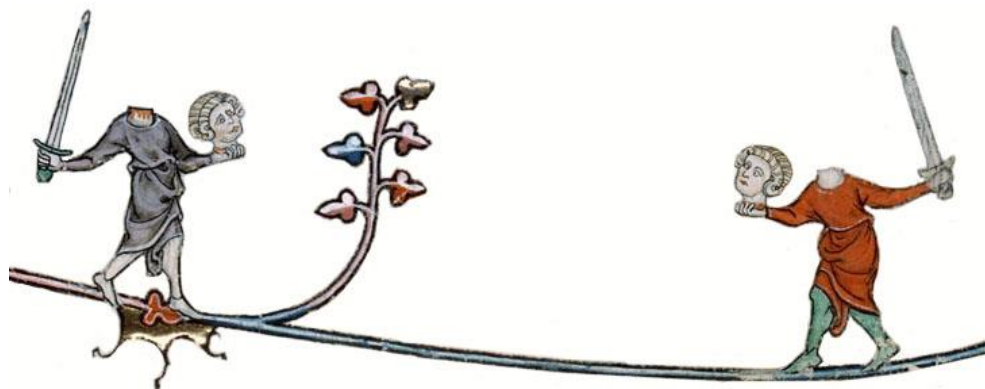
Крајем 12. века, средњовековну уметност западне Европе заплуснуо је нови талас уметничког утицаја из Византије, која је своју уметничку сцену развијала и даље под патронатом моћних царева у оном смислу у коме се то чинило у доба римског царства. Ширењу византијских утицаја свакако је допринело и покрштавање словенских народа и њихово прихватање религијско-културног утицаја Византије.³⁷ Венеција је свакако вековима представљала капију за уплив слика са истока. Црква и властела су овакве утицаје дочекали раширених руку, објашњавајући то жељом за јачањем односа са Византијом у време крсташких ратова. Рафинирана уметност Цариграда пленила је својом орнаментиком и раскоши. Посебно изражен утицај Константинопољ је вршио на остатак Иберијског полуострва, као и Каталонију, преко својих територија на Сицилији и југу данашње Италије. Иконе су све време са истока стизале на запад, мада њихов утицај на иконопис налазимо пре свега у Италији, који никада није био тако снажан као током 13. века. Овај утицај се и током 14. века ширио преко Италије на остатак западне Европе (посебно жива трговина се одвијала између Фиренце и Авињона). Реплике које су настајале на западу током овог времена, а које су се сходно томе разликовале од постојећих уметничких тековина, пре свега су задовољавале религиозне потребе за аутентичном сликом. (Реплике су често алудирале на оригинал из старих времена). Иконе су западни свет фасцинирале легендама везаним за њих, захваљујући чињеници да потичу са Истока, односно из „библијских“ земаља. Таква ситуација парадоксално доводи до тога да су западни уметници били заинтересованији за продукцију верних копија (“оригинала”,

³⁶ Оваква ликовна решења, која сусрећемо у сакралној уметности на тлу Каталоније, по свом колориту али и цртежу најсличнија су коптској хришћанској уметности.

³⁷ Као пример оваквог утицаја можемо навести специфичну икону светих Петра и Павла, коју српска краљица Јелена Анжујска у 13. веку шаље у Рим папи Николи Четвртм.

најчешће приписиваних светом Луки) од уметника на Истоку. Овакве иконе су на Западу својим власницима (најчешће манастирима, односно црквеним редовима) обезбеђивале заштиту, престиж и углед, а самим тим и материјална средства од ходочасника и властеле. Поред присуства византијске уметности у овој форми, она на запад долази пре свега и у форми рукописних илуминираних књига још од времена апостола Петра. Познат нам је и типолошки приручник из области северне Рајне (7. век), који садржи 75 цртежа у форми икона. Само неки од примера које наводи Белтинг као изразит показатељ утицаја источне уметности илуминације јесте *Псалтир* из Донаушингена, у зидном сликарству то су фреске из манастира у области Атезини у Италији, а у рељефу у камену прави примери је крстионица у цркви San Michele degli Scalzi у Пизи. У сакралној уметности остатка Европе људске фигуре су и даље изразито стилизоване и одликује их пре свега теолошко-нарративни карактер. Иако се у позној романици наслућује наговештај просторног и телесног илузионизма, и даље је то уметност подређена строгој симболици. Портретска диференцијација готово да не постоји, док је сама обрада портрета у периоду ране романике веома скромна. Знаковна селекција и комбинација је и даље веома слична оној у византијској уметности.

Раскол међу црквама условљава нова решења, која се даље развијају и усложњавају након велике шизме. Усред бурних историјских дешавања на тлу западне Европе, честих упада и пустошења од стране варварских племена, као и потискивања зидног сликарства као изражајног средства у периоду готике, најсвеобухватнији утисак о разноликости средњовековног ликовног израза налазимо у уметности илуминације. Развој сликарства на дасци на западу надовезује се на источно сликарство у времену када се и оно само развија у погледу наративности и оживљавања изображних ликова. Теоријско-богословска основа, која се на западу развија доста уопштено, не спутава ову врсту сликарства да се убрзано развија. Западна форма наставља да развија атрактиван концепт наративне слике, док се источно сликарство у овом погледу није даље битно развијало, остајући доследно својој установљеној сакралноликовној форми до данашњих дана. Ово ће бити последњи свеобухватнији културолошки утицај Истока на уметност западне Европе. Од тада па до данашњих дана овај процес се константно одвија у супротном смеру.



ИЛУМИНАЦИЈЕ

Као концептуално-визуелно-знаковни прототип послужила ми је уметност илуминације, коју налазимо у средњовековним рукописним књигама. Илуминацијама (лат. *illuminare* – осветлити) су допуњавани пре свега религиозни текстови, повеље и непропорционално мањи број списа световног карактера. Сам Данте каже да илуминације “осветљавају странице”, а изворно значење овог појма не може а да нас не асоцира и на технику (односно принцип) осветљавања у византијском религиозном сликарству.

Већина историчара сматра да раздобље средњег века на тлу Европе обухвата период од 476. (пад Рима) до 1453. године (пад Цариграда). Хибридна грана ликовне уметности, која је предмет мог интересовања, управо је у овом раздобљу доживљавала највећи процват. Историчари се углавном слажу да је крај средњег века обележило неколико догађаја: пад Цариграда, откриће новог континента (Америке) и појава ренесансе. Најаву краја уметности илуминације у историјском контексту означио би Гутенбергов “проналазак”³⁸ технике штампања књига покретним словима око 1455. године³⁹ (што се такође поклапа са временом које се сматра свршетком средњег века). Иако су рукописне књиге рађене упоредо са инкунабулама (првим штампаним књигама) све негде до 1600. године, проналазак штампе означио је почетак краја руком писаних књига и уметности илуминације везаних за њих.

Појава књиге, односно кодекса који су заменили употребу свитка, везује се за почетак средњег века (4. век нове ере). Кодекси су преузели примат пре свега због своје практичности. Њихове потенцијале увидели су и црква (која је управо у то време била у успону) и уметници (и то не само илуминатори него и уметници задужени за израду

³⁸ Да је утицај средњовековног размишљања и даље жив, показује нам евроцентрично посматрање света, које је у великој мери још увек актуелно. Из те и такве перспективе опште је познато да “проналазак” штампе покретним словима дугујемо Гутенбергу, док нам историјске чињенице говоре да су књиге у Кини штампане овом техником око 1041. године, дакле четири века раније. Ово откриће би се у том случају приписало ковачу Пи Ђенгу. Корејски примерак овако штампаног текста из 1327 године налази се у Британском музеју.

³⁹ Иако је у типографским књигама штампаним Гутенберговом техником остављан простор за ручно исписивање иницијала или извођење илуминација, баш из разлога да би ове књиге подсећале на своје узор, уметност илуминације губи на својој виртуозности, мајсторству и значају. Упоредо се развија и техника ксилографског штампања књига (табуларне књиге), у којем су визуелни предлошци штампани истом техником, па касније ручно бојени. Овакви типови староштампаних књига, насталих у великој мери под утицајем немачке ренесансе, називају се инкунабуле. До 1500. године одштампано их је више од 30 хиљада примерака. Око 35 копија Гутенбергове библије било је штампано на пергаменту, баш из разлога што су илуминације, сходно техници извођења, биле ефективније на овом материјалу. Око 150 примерака било је штампано на папиру, па потом украшено тушем.

корица књига, које су углавном израђиване од најексклузивнијих материјала). Илуминације нису нужно морале да прате или објашњавају текст на начин својствен илустрацијама. Сликари ових минијатура били су први сликари чије нам је име познато. Неретко то су били путујући уметници или монаси и важили су за најписменије међу уметницима средњег века.

Сликане минијатуре свакако су у уској вези са монументалним сликарством хришћанских храмова, али и са уметношћу израде икона, како у форми приручника тако и у смислу непосредне визуелне интерпретације и ликовних решења. Манускрипти који су настајали у манастирима, а од 12. века и у специјализованим радионицама, имали су велику теолошку, уметничку, али и материјалну вредност.⁴⁰ Њихови наручиоци и власници припадали су самом врху ондашње црквено- световне хијerarхије. Израђивана за имућне или писмене појединце, ова уметничка дела (за разлику од оних монументалних) била су недоступна погледима широких народних маса (што и данас представља њихову одлику). Ова карактеристика, као и чињеница да су често настајала у другачијим културним срединама, и под блажом контролом институција, омогућавала је илуминаторима да изнедре оригинална, напредна, често и чудновата решења.

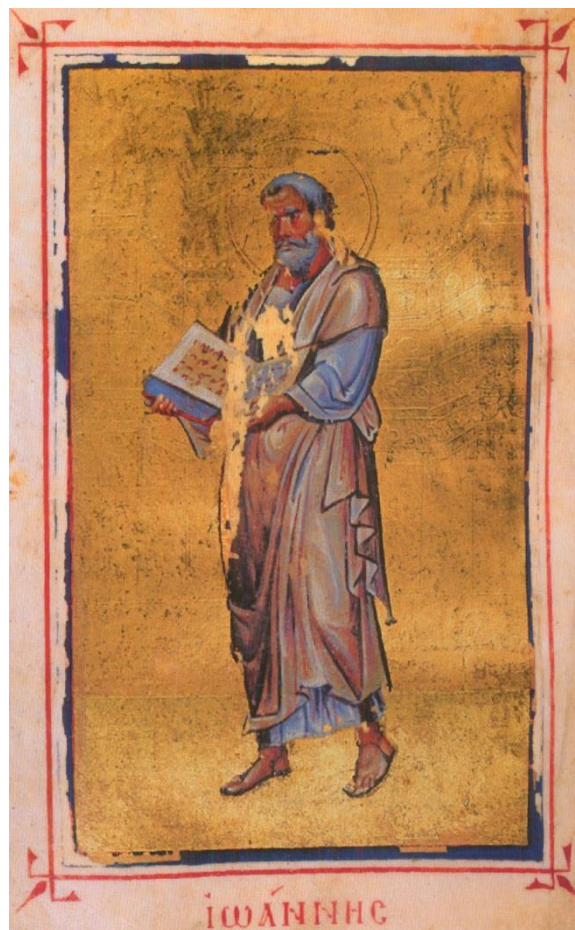
Најстарије илуминације у форми сликане (бојене) сцене која својим наративним карактером допуњује писану реч сачуване су данас само у фрагментима (Амброзијева *Илијада*, 3. век, Vergilius Vaticanus, рани 4. век, Vergilius Romanus, Cotton Genesis, 5-6. век). Најранији сачувани хришћански кодекси које красе минијатуре (лат. *minium* – оловно црвена боја),⁴¹ као хронолошки низ сцена, потичу из 6. века. Развој оваквог вида уметности чини се да је био неумитан, имајући у виду вишеструке разлоге који чине срж његовог настанка. Моделовање и наративност су нераздвојни чиниоци овакве богословске екфразе. Кодекс познат под називом *Бечка Књига постања* (налази се у Бечкој библиотеци), писан на грчком језику, за који се претпоставља да је настао на подручју данашње Антиохије, сачуван нам је у једној четвртини оригиналног обима. Наративне илуминације рађене у античком маниру прате текст, а претпоставља се да их је у оригиналу било око две стотине (око пет стотина сцена) и да их је изводило десетак илуминатора. Ове чињенице, као и уметнички домет наративних илуминација из најстаријих сачуваних кодекса (сви, приближно, потичу из 6. века), говоре нам да је уметност илуминације у оквиру рукописних књига већ тада била развијена у великој мери. Уметнички стил је експресиван, што сведочи о већ уходаном сликарском приступу. Сами актери, као и сцена и окружење у које су смештени, у служби су нарације, без претаране употребе детаља и јасно установљених семиотичких елемената. Током читавог периода

⁴⁰ Само податак да је за израду целокупне монументалне рукописне *Библије* било неопходно жртвовати и до 500 животиња од чије се коже правио пергамент, довољно говори. Скупочени пигменти, златни листићи и израда корица од злата, сребра, драгог камења или слоноваче, само су неки од трошкова израде једне овакве књиге. Та израда је трајала годинама.

⁴¹ Оригинално коришћена боја за цртање пером, прототип данашњег туша. Услед овакве своје намене и латинског префикса *мин*, који је погрешно сугерисао да је реч о нечем малом, већ почетком 12. века усталио се назив минијатура за све видове уметности малог формата. Из овог разлога назив илуминација прецизније описује слику рађену у оквиру рукописних књига. Уметници који стоје иза ових дела називају се илуминатори (односно, веома често, минијатуристи) да би се њихов рад јасно дефинисао у односу на посао текстописаца. Ово треба имати у виду с обзиром на то да на латинском језику *срахаре* значи писати и сликати (цртати). Слична је ситуација и са немачким глаголом *malen* (сликати) и глаголом *maljan* (на средњенемачком дијалекту), што значи писати. У нашем језику се користи израз *писати икону* (иконописати), односно *живописати*. Исте значењске одреднице односе се и на грчку реч **γράφω** (*gráphō*).

развоја рукописних књига, текстописци и сликари су се удруживали у оквиру скрипторија. Понекад су вештине писања текстова и сликања красиле једну личност, коју су одликовали писменост, познавање теологије и сликарски дар. Блиски исток, као колевка хришћанства, уједно је био и колевка рукописних књига. Стога не треба да се чудимо потоњем развоју византијске илуминације, која у својим почецима јасно показује утицаје античке и оријенталне уметности. Пример који на најбољи начин илуструје те утицаје јесу илуминације из такозваног *Грчког јеванђеља* (израђеног око 10. века у Константинопољу), које се данас такође чува у Бечкој библиотеци. У њему сусрећемо стојеће фигуре јеванђелиста (који су касније углавном приказивани у седећој пози, како пишу јеванђеља), које одликује експресиван израз, док саме фигуре задржавају скулптуралну позу античких реторичара који у рукама држе затворену књигу. Њихова драперија јасно оцртава анатомију људског тела, коју у великој мери још увек карактерише тродимензионални волумен. У сликарском приступу још увек се не назире трагови касније установљеног принципа византијског осветљавања. Фигуре јеванђелиста смештене су у оквиру златног фона, који пажљивим посматрањем открива ореол и архитектуру урезане оштрим предметом у подлогу на коју су аплицирани златни листићи. Чемпреси које уочавамо изведени су истим поступком, а затим благо наглашени гребањем златне површине. “Просторност” на слици добијена је различитим начином аплицирања златних листића, односно самог светлосно-валерског ефекта злата, који једва приметно раздваја површине које представљају небо и тло.

Илуминације које се касније развијају у оквиру византијских радионица углавном усвајају принципе осветљења карактеристичне за зидно сликарство и иконопис. Јеванђелисти из поменутог *Грчког јеванђеља* сликани су на посебним листовима пергамент, који су касније залепљени на странице кодекса. Овај принцип, касније напуштен, говори нам у довољној мери о карактеру византијске илуминације, која је веома блиска уметности иконописања. У највећем броју случајева, византијске манускрипте (четворојеванђеља) красе прикази јеванђелиста на почетку сваког јеванђеља, углавном у седећој пози, са отвореним књигама, на којима можемо прочитати почетак текста који се односи на њихова јеванђеља. Илустративне, наративно богате илуминације су знатно ређе у односу на кодексе настале у западној Европи. Када на њих наиђемо, видимо да су изведене у духу разрађене и прецизиране византијске визуелно-семиотичке матрице, својствене монументалном сликарству у погледу форми и колорита.



Свети Јован Богослов, Грчко Јеванђаље, 10.век



Жене на гробу, Василиус, Псалтир краљице Мелисенде, крсташка краљевина Јерусалем, 12. век и Манастир Милешева, фреска, Краљевина Србија, 13.век

Са ове, вишевековне дистанце прилично је незахвално бавити се интерферирањем и међусобним утицајима уметности илуминације и уметности зидног сликарства. Оно што карактерише византијску илуминацију јесу углавном симетричне орнаменталне конструкције, које у својим раскошнијим издањима добијају на волуминозности. Орнаменте срећемо као обавезни декоративни елеменат како у оним раскошнијим тако и у скромнијим кодексима насталим у различитим раздобљима. Њих чине геометријски, скоро апстрактни и веома често фитоморфни мотиви. Овакве орнаменте В. Мошин⁴² разврстава у следеће категорије: кругови који се уплићу један у други (балкански стил), бесконачне осмице, коса решетка и чворови (уже, односно плетена орнаментика). Оваква решења несумњиво евоцирају на утицај келтских преплета.⁴³ Композиције настале оваквим линеарним заплетом (најчешће у виду заставица) чине у својим фрагментима поља, која су често бојена црвеном, зеленом, жутом и плавом бојом. Овакви орнаменти су често слични онима које у фрескосликарству налазимо у функцији дезена тканине. Веома су чести и флорално-зооморфни неовизантијски орнаменти богате полихромије (најчешће у виду биљака, односно рога изобиља и птица), који симболишу рајски врт. Наведени елементи су заступљени и у иницијалима и у форми издужених гирланди. У овом погледу на територији Источног и Западног римског царства очигледан је утицај ислама, у оквиру кога је орнаментика као основна изражајна форма доведена до савршенства. У нашим крајевима примери оваквих утицаја у уметности минијатуре јасно су видљиви у *Законима о рудницима* деспота Стефана Лазаревића, *Каранском четворојеванђељу*, кодексу *Antiphonarium ordinis* и многим другим рукописним књигама.

Међу онима чија су имена утврђена, поп Јован из Кретова је најистакнутији калиграф и илуминатор из круга аутора који су стварали под утицајем исламске културе. У свом есеју на тему интерферирања међу хришћанском, јеврејском и исламском културом, Елиезер Папо и Ненад Макуљевић⁴⁴ овај стил објашњавају као уметничку креативност свог времена која обједињује достигнућа византијске минијатуре и исламске уметности у виду биљне орнаментике (каранфили, зумбули, дивље руже...) и руми-орнаментике. Утицај исламске уметности огледа се и у спољашњем изгледу књига, њиховом јасно издуженом формату, као и у повезом својственом исламским књигама.

Први мисионари који су ширили хришћанство ка северу, све до британских острва, са собом су носили књиге највероватније настале на блиском истоку, па стога својеврстан утицај Византије, која је најдиректнији наследник уметничке праксе истока, не представља изненађење. Скрипторијуми који делују у доба каролиншке ренесансе у оквиру манастира у Туру, Корбију, Ремију доводе до процвата израде кодекса и илуминација након пада Рима. Иако је Карло Велики себе прогласио за цара и значајно утицао на развој културе у доба каролиншке ренесансе, уметност и минијатура далеко су од раскоши и домета остварених у време византијских царева. Преписивачка активност је у великом успону, док илуминације тог периода карактерише променљивост у стилском изражавању, што је условљено културолошким разликама, упркос све снажнијем утицају (и даље јединствене) цркве на све сфере живота. Иако су одлуке васељенских сабора биле

⁴² Владимир Мошин и др., *Минијатура*, Издавачки завод Југославија, Београд 1983, стр 39.

⁴³ Њих у најизворнијем издању и неизрецивом богатству проналазимо у манускрипту из 7. века *Линдсфарнска јеванђеља* и чувеном кодексу *Књига из Келса* из 9. века, који има 678 страница.

⁴⁴ Eliezer Papo, Nenad Makuljević, „Joint issue of El Prezente“, *Studies in Sephardic Culture* (vol. 7) & *Menorah: Collection of Papers* (vol. 3), Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva 2013.

(формално) важеће и за овај део хришћанског света, чини се да се папство бавило преваходно световним стварима (поготово Лав Трећи). Управо у уметности илуминације недостаје довољно јак уметничко-теолошки центар. До сликара овог периода, са погледима упртим ка Византији, стизали су утицаји са севера, пре свега англо-саксонски, док је са Иберијског полуострва стизао мирис оријенталне орнаменталне уметности. Уметнички експерименти крећу се у дијапазону од плошних представа, које карактерише специфичан линеарни цртеж, до евоцирања античке уметности са њеним сколоностима ка тродимензионалности. Овакви експерименти често нуде стилски недефинисана али оригинална и занимљива решења, попут готово стрипских сцена из приче о Адаму и Еви у *Библији* из Мутјеа (840. година). Попрсна фигура Бога излази из условно речено трећег плана (крајњег хоризонта) у први план (ако је у питању богословска порука о свеприсутности Бога, онда та порука ово решење чини још занимљивијим). Скроз наге фигуре Адама и Еве (у складу са античком естетиком, а супротно одлукама васељенских сабора) уопште нам не помажу да јасно, без удубљивања, установимо ко је Адам, а ко Ева. Један од највеличанственијих кодекса ове епохе, Бечко *Крунидбено јеванђеље*, кресе илуминације чији сликари су доведени из Византије, а који су школовани у античком маниру у пуном смислу тог значења. Њихов ликовни израз можемо довести у директну везу са ранохришћанским сликарством које налазимо у римским катакомбама. Са друге стране, плошно сликарство, које краси *Етелстанов Псалтир* (настао највероватније у оквиру Винчестерске школе), затим Харлејево *Златно јеванђеље* и многе друге рукописе, утрло је пут за уметност отонске ренесансе.⁴⁵



Прича о Адаму и Еви, Мутје-Грандвал Библија, Каролиншко царство, 9. век

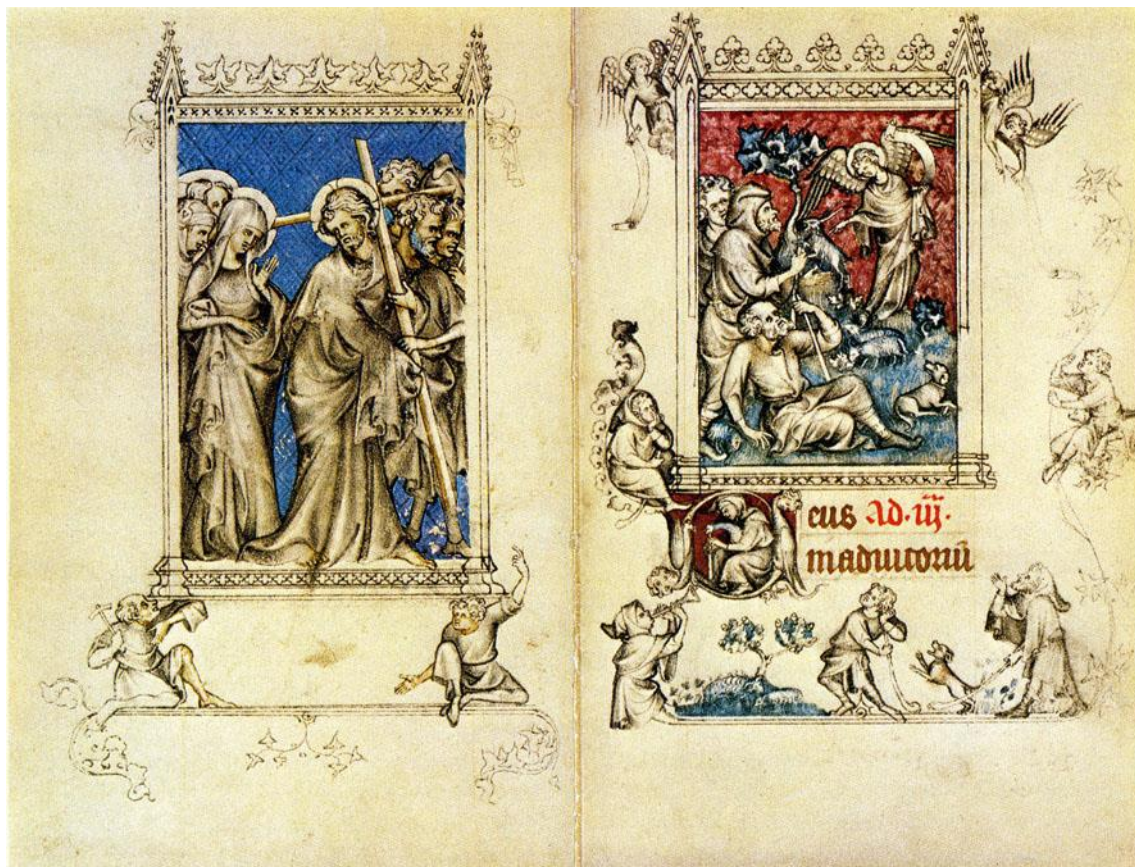
⁴⁵ Називе каролиншка и отонска ренесанса (karolingische und ottonische Renaissance) увео је 1927. немачки историчар Ханс Науман (Hans Naumann).

Људске фугуре сликане у наредним деценијама и даље задржавају дводимензионални карактер, суздржаних су покрета, безизражајних портрета, са широм отвореним очима. Једна од карактеристика сликарства овог периода јесу шаке са чудно издуженим прстима. Орнаментална решења у првим вековима који припадају периоду романике јесу копије оних већ усвојених и разрађених у уметности Византије. Као и у делима која настају на подручју Византијског царства, и на тлу западне Европе приметан је уплив исламске орнаментике. Период развијене романике на прелазу у готику нуди заиста нова решења као јединствен и распрострањенији ликовни израз. Нове врсте орнаменталних конструкција углавном карактерише симетричност. Готски уметници користе и систем Трусеових⁴⁶ елемената и његових тополошких еквивалената, као и простих модуларних структура које смештају у оквиру саме сцене (најчешће ентеријера). Омиљено средство којим се користи романички, а пре свега готски сликар, јесте концепт основног асиметричног или симетричног облика, односно асиметричне фундаменталне области која се умножава дејством симетрија, те као таква може и не мора имати симболичко значење. Овакав модуларни принцип сликари готике развијају и у оквиру шематско-ликовног дескриптивног система који подражава мозаик, односно ткање, а срећемо га у једноставнијим формама већ у 13. веку, док током 14. века и надаље можемо пратити његово усложњавање. Поред поменутог система којим решава позадину сцене, западноевропски уметник развија и асиметрични флорални орнаментални систем, који користи у исту сврху. Примере оваквих решења можемо наћи већ у 12. веку, док своју пуну експанзију она доживљавају током 14. века. Овакво решавање позадине можда је и најкарактеристичнија стилска одлика овог периода, која минијатурама даје посебну драж. Таква позадинска решења најчешће су извођена у двобојним комбинацијама, односно хроматским тоновима, или су вегетабилни елементи били исликани златом. Двобојна орнаментална позадина у комбинацији са гризај (grisaille) монохроматском техником једна је од особености овог периода. Слична позадинска решења извођена су и у скроз златном фону, флорални елементи исцртавани су иглом на болусној подлози, што је уметнику омогућавало да оствари специфичан утисак дубине простора. Поменути орнаменти и њихове варијације, конструкцијски прилагођени тракастим површинама, коришћени су да уоквири сцене, односно да их међусобно раздвоје у вишесценским илуминацијама. У ову сврху готички уметници развијају архитектонске оквири, који својом миметиком опонашају архитектонска достигнућа као један од најважнијих носилаца готског стила уопште. Оваква решења срећемо у византијској и романичкој уметности (углавном у виду циборијума), али без претензија да верно дочаравају архитектонске елементе. Она, сходно знаковном систему, имају више симболичку улогу. Поред своје основне улоге да уоквири сцену, иако нису њен интегрални део, они могу да допринесу утиску да се радња сцене одиграва у затвореном простору. Овакви мотиви могу да имају и непосредну улогу у подсећању посматрача на моћ цркве и новог стила, који се пре свега огледао у изградњи грандиозних и велелепних катедрала.

Посебан вид флоралне асиметричне орнаментике развија се на ивицама пергаментна. Још је рана готика изнедрила дролерије, које уоквирују текст и саму илуминацију. У њима се појављују свеци, људске профане фигуре, животиње и најразличитија фантастична бића. Ови орнаменти, који имају периферну и чисто декоративну улогу, неретко носе са собом читаве сцене, често са мотивима и симболиком готово невероватним имајући у виду да красе сакралне књиге. Стиче се утисак да је овде средњовековни илуминатор имао

⁴⁶ Отац Sebastien Truchet, доминикански свештеник, математичар и научник.

највише слободе. Алегоричне приче, сцене из свакодневног живота и фантастична бића (претече оних Бошових) испреплетани су са светитељима, монасима, анђелима и властелом у често апсурдним ситуацијама.⁴⁷



Жан Пусел (Jean Pucelle), Часослов Жана од Евреа, Краљевина Француска, 14. век

Развојем готике, у дрлеријама наслућујемо *horror vacui*, што ће на крају уметнике одвести у особени маниризам (*maniera gotica*). Овде бисмо могли да наведемо запажања Анђелка Бадурине⁴⁸, који тумачи сам рукописни текст (услед развоја готичког писма) као текстуру, коју твори мрежа усправних линија, међусобно повезаних дијагонално, те је страница у дословном смислу саткана. Он је у праву кад тврди да тако добијена текстура више не зависи од своје основне форме, слова. Текстура прима слова и међусобно их изједначује, наглашавајући вертикалан правац.⁴⁹

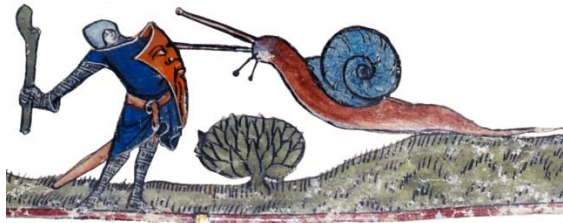
⁴⁷ Још увек нико није понудио довољно убедљив одговор на питање: која је симболика честих сцена борбе витеза и пужа, и често приказивање пужева уопште у средњовековним илуминацијама и рељефима.

⁴⁸ Анђелко Бадурин и др., *Минијатура*, Издавачки завод Југославија, Београд 1983, стр 22.

⁴⁹ Касноготичка минускула важи за најнечитљивије алфabetско писмо. Вертикално стремљење словних знакова и оштри углови подражавају свеукупне стилске промене, поготово тенденције у архитектури.

Илуминације су у периоду готике углавном фигуративног карактера. У почетку једноставна (обогаћена романичка) илуминација временом добија на својој наративности, што подразумева неумитно увођење детаља у сцену, уз све већу тенденцију ка реализму, која најављује наступајући период ренесансе.

У наредном периоду долази до експанзије књига световног,⁵⁰ сазнајног и употребног карактера, као и штафелајног сликарства везаног за приватне наручиоце. Овакве ванинституционалне тенденције, лишене приказивања религијских идеја, уметници користе за експерименте у приказивању природе, архитектуре и свакодневног живота. Експерименти и стремљења уметника ка реализму, како у штафелајном сликарству тако и у уметности илуминације, доводе нас до радова браће Лимбург (вероватно најпознатијих илуминатора). Њихове минијатуре из бревијара војводе од Берија први су прикази пејзажа у оквиру разних годишњих доба које срећемо у историји уметности (150 година пре чувених слика Питера Бројгела Старијег). Детаљни (до танчина) прикази свакодневног живота, пејзажа и архитектуре наговештавају пут којим ће се кретати европско сликарство у наредним вековима.



⁵⁰ У ову групу књига спадају оне чија садржина описује биљке и животиње, затим књиге из медицине, астрономије, књиге о лову и ратним успесима. Знатан део античкиг литерарног наслеђа познајемо данас захваљујући каролиншким скрипторијима. Током средњег века посебно популарне биле су књиге епског карактера, као што су *Еп о Роланду*, *Пад Троје*, епови о краљу Артуру и витезовима округлог стола, *Путовања витеза Џона Мандвила*, које су имале интернационални карактер. У државама на Балканском полуострву нарочито је била популарна *Александрида*, књига о Александру Македонском, која је, између осталог, служила и као литерарни узор за настанак житија српских владара и светитеља. Дантеова *Божанствена комедија* служила је вековима као инспирација уметницима. *Роман о ружи*, а у каснијем периоду и *Књига чуда Марка Пола*, распиривали су машту илуминатора широм средњовековне Европе.

ТЕКСТ

Хришћанство је као религија везано за реч⁵¹, а касније је неумитно постало везано за књигу (грчки βιβλιον – књига, свитак папируса), односно за текст. Стога не треба да се чудимо појави текста у готово свим видовима његовог визуелног изражавања у оквиру свих фракција хришћанства. (Најекстремнији пример предсављао је покушај Лутеранске реформистичке цркве да религиозне слике замени текстуалним у оквиру сакралних храмова. И сам Мартин Лутер је брзо увидео да је такву идеју немогуће спровести у целости.)

Леонардо да Винчи је написао: „Напиши име Божије, а прекопута стави његову слику, убрзо ћеш видети шта ће се више поштовати.” Црква је током свог вишевековног постојања несумњиво дошла до истог закључка као и Да Винчи (поготово у вековима опште неписмености). Прагматичност цркве је, након многобројних расправа, дошла до изражаја и у овом случају. Имајући у виду поменуто Леонардову тврдњу, хибридно решење цркве, којим она жели да се осигура да је порука коју саопштава ваљано пренета, гласило би: „Напиши име Божије на његовој слици“. У хришћанству имамо вербалан извор који је одабран за визуелно (ре)моделовање, које као да из захвалности према свом узрочнику проналази еквиполентно решење и интегрише елементе истог (знаковно-графичког) система у поље своје изражајне сфере. Додатно усложњавање ових односа доноси нам уметност илуминације у рукописним књигама, као и сама калиграфска вештина. У источној цркви након иконоборачке кризе дефинитивно је установљено да изображену свету личност дефинише ореол и инскрипција са именом поред светитељевог лика. Прецизној визуелној означитељској шеми придодат је дефинитивно и словно-знаковни систем као извесна врста верификације. Са теолошког гледишта инскрипција није само знак (име), већ, на овај начин, икона, односно изображени лик везан са својим праликом, што омогућава учешће у небеској литургији. Разлоге оваквој одлуци можемо тражити у културној разноликости поднебља на којима се хришћанство ширило, а вероватно и у неукости и некомпетентности појединих визуелних уметника на које је црква морала да рачуна. Припаднике средњовековног друштва у великој већини чинио је неписмен народ (укључујући и властелу), који је словне симболе могао да запамти и препозна као мистичну арабеску. У оваквој поставци ствари, дакле, имамо неписмени народ с једне стране и, са друге, писмено свештенство (које је углавном довољно упућено у веру и којем оваква текстуална објашњења углавном нису била потребна). Из овога можемо закључити да је црква овим потезом желела да додатно утврди своје позиције у друштву, како у херменеутичко-практичном, тако и у просветитељском погледу. За широке народне масе боравак у храму је био јединствена прилика да се сусретну са

⁵¹ „У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Бог беше Реч“, (Јов. Зач 1; 1-17)

писаном речи. Можемо претпоставити да се овим чином цркви пружила могућност да појединце жељне знања „регрутује“ у своје окриље. Црква је током дугог периода била место на коме су неговани писменост и остала знања и вештине.

Поред основног и обавезног натписа на живопису, текст срећемо и на многим другим местима, најчешће на фрескама, на којима је то омогућено великом површином и многобројним сценама којима је често било потребно додатно објашњење. Натписи често садрже епитете и установљене скраћенице. Срећемо их и на самим фигурама, односно на њиховим одежама и нимбовима. Текстови су чести и у оквиру самих сцена, који као њихови интегрални делови имају улогу да прате, допуњују и обогаћују приказани мотив. Посебан вид давања додатног смисла или упућивања порука на слици представљају натписи на свицима или књигама које држе светитељи.⁵² Црква је развила и прецизан систем скраћеница у случајевима када за цео текст није било довољно простора. На сценама са више фигура, њихова међусобна комуникација (описана у светим књигама) приказује се најчешће гестовима руку. У појединим епохама и културама овакве сцене допуњаване су текстовима исписаним око ореола или је текст исписан у оквиру светлосног зрака који излази из уста светих. Такви текстови често носе сложену поруку. Посебно су интересантни иконографски натписи у виду криптограма, који носе скривену поруку а налазе се на плашту пророка. Посебан вид чине ктиторски (историјски) натписи, најчешће у оквиру порталног живописа, који поред титула могу садржавати хвалоспеве, заслуге, молитве и покајања. Историчарима уметности сами облици коришћеног писма говоре о раздобљу у којем је храм живописан.

⁵² На приказима старозаветних пророка, њихова пророчанства су исписана у кратким цртама на свицима које они држе, те тако откривају или потврђују смисао насликаних представа. Преподобни у својим рукама држе свитке путем којих упућују поруке монасима. (Фреске у црквици посвећеној св. Георгију у пиргу светог Георгија, манастир Хиландар, почетак 13. века, приказују седам светих монаха у стојећем ставу. Сви они су служили за пример живим монасима манастира Хиландара. Њихова имена исписана су на грчком, док су текстови њихових порука исписани на свицима које држе у рукама на српскословенском језику, да би их разумели српски монаси који се нису служили грчким језиком. Пророк Соломон држи свитак на коме пише: „Душе праведних у руци Божијој”. То је алузија на приказану Десницу Божију, у којој ће сви праведни наћи спасење на Страшном суду. Док арханђел Михаило упућује претећу поруку упозорења на улазу у храм: “На оне који нечистим срцем приступају чистом и Божанственом храму, немилостиво пружам мач овај пламени”).



Манастир Воронет, фреска, Румунија, 15.век

СЛИКА + ТЕКСТ: СТРИП

Стрип је енглеска реч која означава пругу, траку, каиш, роман у сликама, роман са посве мало текста, у коме су главне слике које приказују радњу, дакле низ слика који личи на дугачак каиш.

Угледни теоретичар стрипа Дејвид Кунзл (David Kunzle) предлаже дефиницију по којој стрип, из било ког периода, мора да испуњава следеће захтеве:

- мора постојати секвенца засебних слика,
- слике морају бити значајније од текста,
- медујум у коме се стрип појављује и за који је оригинално намењен мора бити репродукован у штампарској техници (уз овај последњи захтев морамо приметити да данас постоје стрипови намењени искључиво за конзумирање путем интернета, без намере да буду штампани).

Швајцарац Рудолф Тепфер (Rudolph Töpffer), сликар и књижевник, четири деценија пре појаве модерних стрипова изванредно је проценио суштину „новог“ медија. „Прича у сликама“, писао је он 1845. године, „којој критичари уметности не поклањају пажњу и којом се учени ретко баве, увек је имала своју публику. Чак и више од саме литературе. Јер сем чињенице да има више људи који гледају од оних који знају да читају, треба истаћи да се она посебно допада деци и широким масама, категорији публике која се може приволети и која стално расте. Са својом двојном предношћу веће концизности и већом релативном јасноћом, прича у сликама, ако је све исто, требало би да истисне ону другу, јер ће себе представити са већом живошћу већем броју умова, и зато што би на било ком такмичењу онај који користи овакав директан метод имао предност над онима који говоре у поглављима.“ Тешко је отргнути се утиску да црква није имала сличне идеје и запажања, поготово када се говори о могућности да се таквим приступом за себе и своју веру могу приволети шире народне масе. О важности узајамног допуњавања речи и слике говори нам натпис на полеђини иконе посвећене светом Ђорђу, која се налази у Струги, а на којој пише: „Дар твог слуге, смерног ђакона Јована, који има част референдара и који је са страхопоштовањем речима описао твој светао лик, а вешти бојом насликали су ову икону...“

У трећем канону антифотијевског синода пише: „Прописујемо да се поштује икона нашег Господа и да јој се одаје иста почаст као и књигама Јеванђеља... Као што сви долазе до спасења изучавајући Јеванђеље, исто тако свима (ученима и неукима) дејство боја насликаних фигура користи у томе и способно је за то...“. Мада на фрескама имамо минималну употребу речи, и у уметности стрипа постоји правац стриповног казивања без текста. Ако погледамо фреске на западном зиду припрате у манастиру Сопоћани, где је

радња приказана континуирано у каишевима, додуше без поделе линијама на квадрате, увидећемо велику сличност са начином стриповног казивања. Овакав тип композиције (менолошки) у виду широких трака, наратију је претпоставио јасном и прегледном излагању теме. Пандан оваквим решењима монументалног карактера можемо наћи и у уметности илуминације. *Цошуин свитак* (војне згоде библијског јунака Цошуе) из десетог века, настао у Константинопољу, садржи сцене које се ређају као приповетка слика, како одвијамо свитак, а текст чини њихов саставни део.

У почетку икона нема наративну функцију, али у каснијем раздобљу (икона новог типа из 11. и 12. века) увиђа се њен наративни дефицит у односу на црквену приповедачку литературу и поезију. О житијним иконама пре 12. века мало се зна, у сваком случају оне су везане за форму текстова легенди о светитељима, стандардизованим у сабраним делима у периоду око десетог века. Уколико је постојала гробница светитеља, онда се независно од литургије ходочасницима могла тумачити њихова биографија, што овом типу икона даје и дидактичку црту. Иконе из Новгородске области у Русији на којима су приказани свети Никола или свети Ђорђе и сцене из њихових живота имају све одлике стрипа. Око централне слике свеца насликано је петнаестак (број зависи од решења иконописца) сличица смештених у квадрате, које се нижу једна за другом на све четири стране иконе. Сваку сличицу у горњем делу прати текст. Овакве иконе са житијем (вишесценске иконе, житијне иконе) у почетку приказују најбитније догађаје из светитељевог живота, док каснији развој ове ликовне форме са собом носи и развој наратије. Сходно карактеристикама овог жанра (у писаној и у ликовној форми), наративни оквир садржи и описе чуда, која могу бити постхумног карактера, те се смрти придаје посебан значај у виду слављења заслуга и страдања. Енгелина Смирнова у свом есеју „Иконографија житија светог Димитрија Солунског“⁵³ износи следеће запажање: „На појединим вишесценским иконама присутан је промењиви циклус сцена. Основна разлика на икони посвећеној светом Димитрију јесте та да прича почиње рођењем Димитрија, затим следе сцене које приказују његово крштење, учење писмености, дакле теме које се не налазе у сачуваним варијантама текста житија светог Димитрија. Сцене из детињства светих и њихове благочестивости у младости јављају се и на представама житијиних циклуса светог Георгија, светог Григорија Чудотворца, светих Бориса и Гљеба...“

⁵³ Евангелина Смирнова, „Иконографија житија светог Димитрија Солунског: њена обнова у руском иконопису с краја 17. и почетка 18. Века“, у: *Зборник радова византолошког института XLIV*, САНУ, београд 2007.



Свети Ђорђе са житијем, икона, Новгород, Русија, 14.век
Свети Петар Мученик, икона, Манастир Свете Марије у Сихени, Шпанија, 14.век

У манастиру Лесново налазимо фреску на којој је приказан арханђел Михаило како спасава Цариград од Сарацена, са пратећим текстом у горњем левом углу. Фрескописац у истом манастиру извео је фреску на којој представља Јефtimiја Великог како држи отворени свитак на којем је исписан текст, који много подсећа на место у Јефtimiјевој житију, у којем је описано како се он након оснивања манастира повлачи у усамљеност, у пећину, и како већ славан и поштован подучава о издржавању искушења. Да је то распрострањена форма вербо-визуелне комуникације, потврђује и фреска на западном зиду припрате манастира Сопоћани, где је приказан Павле Тивејски, а натпис са свитка садржи савет монасима да траву једу, да на трави леже, њоме да се покривају и да имају гвоздено срце.

У западној Европи наилазимо на слична решења у оквиру уметности минијатуре. Француски рукопис из 13. века намењен часним сестрама *Три ступња побожне душе* осмишљен је у виду приручника у коме су смернице за постизање спасења дате у етапама. Први корак представља покајање, други медитацију, односно молитву, трећи контемплацију, која води сједињавању са Богом. Сваку од ових етапа прати илуминација на којој је представљен дијалог женске особе и Христа, у виду свитака-ленти које се пружају између саговорника и носе исписану сажету поруку. Из наведених текстова види се јасна намера да се путем религиозне слике комуницира са посматрачем, у време опште неписмености, када су и у редовима свештенства били ретки они који су знали да пишу и читају. Зато је употреба текста сведена на минимум, а тај проблем превазилажен је тако што су писмени свештеници наглас читали житија и тако допуњавали визуелну представу

прича из Старог и Новог Завета и живота светитеља. Често је текст на икони допуњен гестикулацијом која се односи на текст, те тако скупа посматрани шаљу јасну поруку посматрачу. Такве поруке су најчешће теолошки искази (често веома битни у светлу оновремених теолошких спорова), али оне могу да садрже и поруке политичке природе.

Из ових примера видимо да ни фресковном вербо-визуелном начину приказивања није било страшно исписивање текста са речима којима се насликани ликови обраћају једни другима, а скривеним порукама непосредно и самом посматрачу. Иконе у оквиру иконостаса у манастиру Аракос на Кипру приказују Богородицу у дијалогу са Христом. Поред уобичајених гестикулација сагласних основној иконографској шеми (полуокренута фигура, односно лице, те гестикулација подигнутом руком према саговорнику), овде срећемо приказ Богородице која одмотава писану посланицу. Садржај свитка даје заузимању Богородице (Заступнице) форму званичног документа, али текст нема садржину документа, већ разговора који воде мајка и син. Текст на свитку почиње синовљевим питањем, у чему се састоји мајчинска молба, на шта му она одговара да га моли за спасење смртника. Додуше овде немамо коришћење облачића са текстом који су, по многим, најкарактеристичнија одлика стрипа, али, с друге стране, многи, па и најзначајнији, стрип аутори из естетских разлога избегавају да директан говор ставе у облачиће. У саги о витезу Округлог стола, Принцу Валијанту, једном од легендарних и најзначајнијих остварења стриповног казивања уопште, Хогартовом *Тарзану*, или маестралном делу *Флаш Гордон* Алекса Рејмонда (Alex Raymond), наилазимо на апсолутно изостављање коришћења облачића. Потоњим развојем уметности стрипа овакво решење постаје све заступљеније. Фрескосликар има задатак да са једном или више (каноним утврђених) слика представи кључни моменат у одређеној причи и тако посматрачу наговести о којој је причи реч. Све ове слике (фреске) заједно чине живопис цркве и визуелну представу дешавања битних за хришћанску веру.

Манускрипти са својим илуминацијама имају исту улогу, с том разликом што овде текст добија преимућство у односу на слику. Без обзира на ову чињеницу, и у оквиру кодекса наилазимо на слике које прати текст унутар њихове форме. Оваква решења срећемо већ у најранијој сачуваној илустрованој *Библији* из шестог века, познатој под називом *Бечко постање*, у сценама које представљају Јосипа и његову браћу или Ребеку и Елеазара на извору. *Codex Sinopensis*, који такође потиче из шестог века, садржи илуминације које приказују бочне фигуре пророка који у рукама држе свитке са исписаним текстом. Такво решење чини да илуминација није само илустрација текста испод кога се налази, већ да она тај текст допуњује. У *Леовој Библији* с почетка десетог века, која садржи само тринаест илуминација у оквиру 567 страна манускрипта, текст је нашао своје место унутар самих слика, као и на раму који их уоквирује. Овакве примере текста интегрисаног унутар слике налазимо у многим манускриптиме средњег века.



Псалтир краљице Мери, Енглеска, 14.век

Многобројнији су манускрипти чији текст прате илуминације које хронолошки приказују догађаје (или радњу) смештене у квадратна поља, задржавајући форму стриповног казивања али без инкорпорираниог текста. Овакав начин прегледног визуелног хронолошког приказивања догађаја показао се и као посебно погодан за текстове из области медицине (*Liber medicinalis almansoris* – 14.век), као и за текстове епске садржине (односно поезије) као што су *Liber ad honorem Augusti* (12. век) или *Александрида* (приче о догдодовштинама Александра Македонског), која је представљала омиљено епско штиво у читавој средњовековној Европи. Оваква решења можемо наћи и у манускриптима насталим на подручју средњовековне Србије. Београдска *Александрида*⁵⁴ садржи илуминације груписане по четири у једну квадратну целину, а изнад или испод сваке минијатуре налазе се натписи који објашњавају приказани догађај. *Српски псалтир* (познатији код нас као *Минхенски псалтир*) из четрнаестог века, који се, са својих 148 илуминација, сматра најраскошним кодексом сачуваним на овим просторима, красе слична ликовна решења. Јованка Максимовић у књизи *Српске средњовековне минијатуре* износи запажање које поткрепљује претходне тврдње: „Карактеристичне су, такође, легенде на минијатурама *Минхенског псалтира*, писане црвеним мастилом. Оне се језички често разликују од главног текста, јер садрже елементе народног говора. Натписе на самим сликама могао је да испишује сликар, па они тако одражавају и његово порекло. Поред тога, објашњавање свих насликаних догађаја помоћу дугачких натписа на самој слици примењивано је и на фрескама, на илустрацијама мање познатих догађаја, обично из живота светаца, а и на иконама са житијем, на којима мале сцене анегдотске природе са детаљима из живота уоквирују централну слику свете личности. У ствари, на минијатурама је ретко заступљено овако детаљно описивање насликаног догађаја. Једино се јавља у рукописима са минијатурама историјског или псеудоисторијског карактера, ређаних у посебне тематске циклусе. Најближи примери су илустровани византијски историјски текстови Јована Скерлице, бугарски рукописи, *Манасијева хроника* и *Томићев псалтир*, из шездесетих година, у много чему блиски српском *Минхенском псалтиру*. Концепција илустрованих циклуса раширена је у целом тадашњем источно-православном свету и у касној готици Европе и прилагођена је била за монументалне димензије зида и за

⁵⁴ Београдска *Александрида* уништена је у немачком бомбардовању Народне библиотеке 6.априла 1941. године. Данас су нам илуминације које су стилски подсећале на романичке, а за које се претпоставља да су настале на подручју Византије, познате само на основу сачуваних фотографских плоча.

мали формат књиге. Ток приче низан је у тематске циклусе од слике до слике са писаним објашњењима, као у модерном стрипу. На зидовима су циклуси ређани по регистрима у неколико зона, а у књигама по листовима, па је по завршетку једног тематског циклуса почињао други, зависно од текста. Као на зиду фреска, и илустрација у књизи била је урамљена свака за себе и рађена као затворена целина. *Минхенски псалтир*, једини сачувани српски рукопис илустрован на тај начин, показује, с обзиром на високе квалитете слике и савладану технику причања сликом, да та врста није била страна српским минијатуристима. Уосталом, у целом византијском свету сликало се на такав начин. Српски сликари показали су у монументалном сликарству веома високе домете ове врсте уметности, склоне причи и догађају.“

Овакав начин вербо-визуелног приказивања догађаја остао је популаран и у време штампања првих књига. Инкунабуле шатампане техником дрвореза развиле су сопствени ликовно-наративни израз, који се, сходно техници, одликује јаким црним цртежом одштампаним на белој подлози. Овакав ликовни израз поново срећемо тек више векова касније у оквиру уметности стрипа, за коју се сматра да своје почетке доживљава средином деветнаестог века.



Апокалипса, инкунабула, Италија, 15. век

ЗЛАТО

Злато је у периодном систему елемената обележено симбилом Au (лат. *aurum* – сјај зоре).⁵⁵ Његове основне визуелне особине јесу сјај и блиставост, односно способност да рефлектује светлост, што поетично описује и његов латински назив. Оно што га издваја од осталих метала јесте чињеница да упркос доста високој температури топљења има сразмерно малу тврдоћу (од једног грама злата може да се извуче жица дужине три километра). То га чини погодним за разне видове уметничке примене. Метал који се не мења у контакту са ваздухом, отпоран на утицаје воде, са својом сјајно жутом бојом, био је незаобилазан у свим религијама и културама које су овладале његовом обрадом. Кроз читаву историју човек је злато налазио у слободном елементарном облику.⁵⁶ Алхемија, која је своју велику експанзију доживљавала управо у средњем веку, за свој најважнији елемент и симбол узима злато. За алхемичаре злато је савршен сунчев метал, ослобођен нечистоћа, те је стога његова симболика блиска симболици духа и духовне слободе. У средњовековној западној Европи хришћанство и алхемију (али и астрологију) као својеврстан филозофски приступ можемо срести у чудноватој спреси, поготово након поновног откривања (захваљујући крсташким ратовима) Аристотелове филозофије у 12. веку посредством Арапа.⁵⁷

⁵⁵ Злато овако описују: нити рђа, нити се прља, једини метал који постаје ткање а да притом не престаје бити метал; од грама злата може се направити нит попут власи и опасати цело село; злато је постоље знања, престо мудрости, али ако побркате постоље и знање, оно пада на вас и сатире вас; будите јахач среће а не њезин коњ; езотерични метал без премца због своје чистоће и постојаности.

⁵⁶ У последњем веку злато се хемијским процесом издваја из стена. Интересантна је чињеница да су сва растворна једињења злата изразито отровна (жива и натријум-цијанид).

⁵⁷ Свети Тома Аквински (*Трактат о камену мудрости*), алхемичари Николас Фламел и гроф Сен Жермен. О овој чудноватој спреси најбоље нам сведочи Фулканели у својој књизи *Мистерије катедрала*.

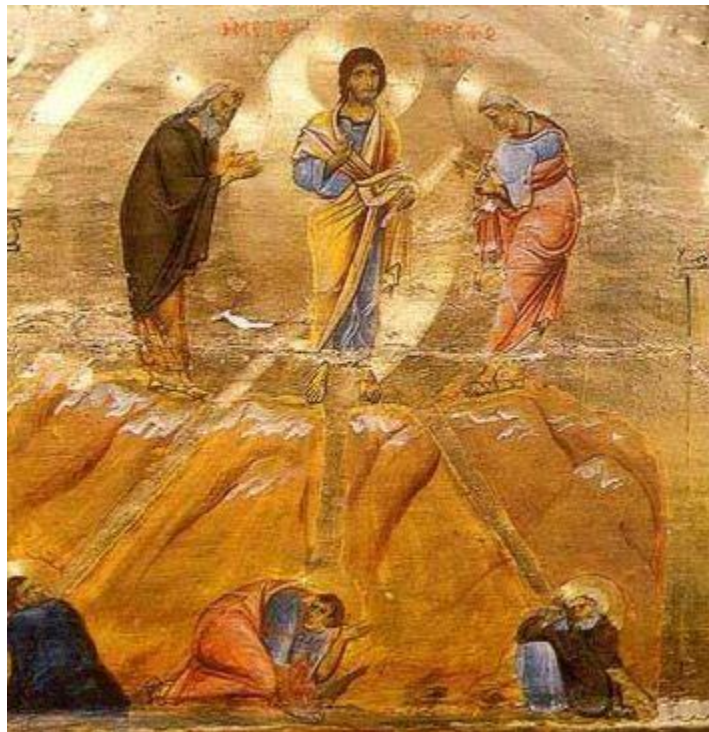


Благовести са светим Ансанусом и светом Маргаретом,
Симоне Мартини и Липо Мемми, темпера и злато на дасци, Италија, 14.век

Имајући у виду основне карактеристике злата, његову непроменљивост (хемијска особина) и несталност (визуелна особина), као и чињеницу да се само у *Старом завету* помиње 391 пут, није чудно што је оно постало неумитан део црквене уметности. Плотин пореди сјај чисте душе, очишћене од прљавштине (тј. телесног), са сјајем злата. Да злато у хришћанству има есхатолошко и симболичко значење, може се наслутити из описа Небеског Јерусалима: „Зид је био сазидан од јасписа, а град је био од чистог злата, сличног чистом стаклу... И главна градска улица била је од чистог злата, као прозирно стакло.”⁵⁸ У наведеним описима злата можемо уочити јасну дивергенцију у односу на његову материјалну природу какву познајемо, која тешко може да се дефинише као прозирност. Ове особине злата на најбољи начин искористио је византијски уметник, аплицирајући га на равну и углачану површину (најчешће на икони). Овако аплицирано злато у пропорционално великој равној површини чини да његово својство рефлектовања светлости добије најефектнији резултат. Слика са оваквим променљиво рефлектујућим позадинским фоном (златно небо) добија на трансценденталности и мистичности. На православној култној слици на којој нема приказа светлосних тела, већ је све осветљено

⁵⁸ Управо у овим описима (“стакласто-кристалне осветљености”) Новог Јерусалима поједини теоретичари византијске уметности налазе објашњење за специфичан начин (кристално-геометријско) осветљавња одежди у византијском сликарству.

Божанском нетвореном светлошћу, злато добија есхатолошки смисао. У сценама на којима сусрећемо пејзаж, односно архитектонске облике, у другом плану, златна позадина на посматрача оставља утисак бесконачног бљештавог неба. У већини случајева, посматрчу је довољно да начини пар корака са десне на леву страну или обратно, уз незнатан извор осветљења, да би започео „плес“ са златном позадином. Чини се да је византијски сликар једноставношћу свог решења на најбољи начин успео да искористи ову особину злата у свој њеној снази.⁵⁹ Као што нам је познато, под одређеним углом златна позадина је у стању да рефлектује светлост готово подједнаког интензитета као и сам светлосни извор. При оваквим констелацијама златна површина у позадини својим сјајем прелази у први план. Сходно томе добијамо ефекат “помрачења” сликаних површина. У оно време не можемо замислити бољи ефекат који би дочарао заслепљујућу Божанску светлост. Ако посматрач промени свој положај (односно угао гледања), добија ефекат као да се свете личности појављују из светлости у свој својој слави. Чак и кад је злато аплицирано на мањим површинама унутар композиције, било да је у питању јача или сасвим слаба осветљеност објекта, контраст између светлоснорефлектујуће и сликане површине даје посебан ефекат вишедимензионалности.



*Преображење, Манастир Свете Катарине,
темпера и злато на дасци, Египат, 12.век*

⁵⁹ Познато је да злато управо због своје рефлектујуће природе има особину да “једе” материју. Довољно добро исполиране површине (тродимензионалног карактера) умеју да се изгубе у његовом бљештавилу и постану нечитке.

У уметности илуминације злато је неизоставан елемент украшавања како у источној тако и у западнохришћанској цркви кад год су то дозвољавале економске прилике (уметници су такође често плаћани златом). Обе културе се у естетском погледу ослањају на такорећи неизмењене античке и рановизантијске идеје о лепоти и вредности злата. Кад је реч о односу према сјају злата, људска природа се није много променила до данашњих дана.

Украшавање рукописних књига златним листићима познато је под „стилским“ називом „царска илуминација грчког типа“. У западноевропској уметности наилазимо на рукописне књиге чији су латински текстови у целости исписани златном бојом (Харлејево *Златно јеванђеље* из 8. века, *Њуминстерска повеља* из 10. века). Илуминатори су у ову сврху користили златне листиће или златну боју. Византијски илуминатори би, када год је то било могуће, употребљавали злато онако како га налазимо на иконама (*Грчко Јеванђеље*, *Српски псалтир*...). Ореоли и позадина су били резервисани за злато, те је његово наношење представљало први корак при изради како икона тако и илуминација. На илуминацијама често срећемо веома чудне моменте, када ореоли и остале златне површине нису оивичени никаквом линијом, што доводи до тога да се позадина стапа са осталим елементима прекривеним златом, чинећи апстрактну форму.

У есеју везаном за ову тему, Светозар Радојчић⁶⁰ каже: „Златом украшена јеванђеља имају одређену симболичну и репрезентативну вредност, нарочито на престолна јеванђеља. Доментијан одређено тумачи и украс корица светих књига: све што је на Васељенским саборима објављено и проповедано основа је вере и на њој треба да изграђујемо 'злато, сребро и драго камење' – то јест добра дела – тачно оно што је сачувано на златним корицама јеванђеља у ризницама или приказано на насликаним јеванђељима на Христовим иконама. Доментијан је теолог и његове мисли о светлости и злату, стално се односе – ма колико се везивало за лепоту – на поређења етичког значења.“ Радојчић даље у свом тексту наводи још једну сличну констатацију везану за живописање задужбине Немањића: „У временима светог Саве злато се цени као израз светлости и блиставости неког спољашњег изгледа који садржи у себи одређене спиритуалне особине”.

⁶⁰ Светозар Радојчић, „Злато у српској уметности XIII века“, *Зограф*, бр. 7, 1977, Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 28-35.

... ДО ЖИТИЈА НЕСВЕТИХ



ЏЕК ТРБОСЕК

Име Џек Трбосек (Jack the Ripper) штампа је дала човеку чије право име ни данас, после многобројних истраживања, са сигурношћу не знамо. До убиства своје треће жртве убица је јавности био познат под надимком Кожна Кецеља (Leather Apron). Када је човек са тим надимком ухапшен и испитан у полицији, испоставило се да је невин.

Цео догађај своју популарност дугује чињеници да индентитет убице никада није утврђен, као и чињеници да су убиства била брутална, брза и да су извођена у ритуалном маниру. Иако се у штампи и полицијским извештајима помиње више очевидаца који су видели Џека Трбосека, сви су они, сем једног или двојице, непоуздани. Заједничке црте убице на основу описа тих сведока могле би бити следеће: мушкарац са брковима, укусно обучен у црно одело, са шеширом на глави. Чак поуздано не знамо да ли је убица из Вајтчепела био леворук или дешњак. Стручњаци се и даље споре око овог питања, мада преовладава мишљење да је ипак био дешњак.

На мојој слици, убица је приказан како држи нож у десној руци, не само из разлога што је постигнут консензус да је убица био дешњак, већ и због тога што су жртвовања у различитим цивилизацијама најчешће обављана десном руком, руком која симболише снагу, ауторитет и агresiју. Свих пет „канонских“ (неспорних) жртава Џека Трбосека убијене су и масакриране ножем. Символ ножа често се повезује са идејом о извршењу осуде, са смрћу, осветом и жртвовањем. У жртвовањима нож је главно оруђе. Онај с кратким сечивом сугерише човекове нагонске подстицаје, док дугачко сечиво евоцира племенитост, а каткад и духовну узвишеност онога ко га носи (нпр. мач). Свакако, нож симболизује активни принцип који обликује пасивну материју. Писмо које се налази у левој руци Џека Трбосека познато је под називом „Из пакла“ („From Hell“)⁶¹ и сматра се јединим аутентичним писмом од преко 1.500 писама која су стизала полицији и локалним новинским редакцијама. Оно што га чини аутентичним јесте половина бубрега која се налазила у пакету који је стигао заједно са писмом. Анализирајући пристиглу пошиљку, доктор Опеншо (Openshaw) је констатовао да део бубрега врло вероватно припада жртви Кетрин Едоуз. На слици је, поред „представе“ са њеним ликом, насликана и половина бубрега. Писмо и пакет је 16. октобра примио Џорџ Ласк (George Lusk), председник Вајтчепелске грађанске самозаштите (Whitechapel vigilance committee), волонтерског удружења грађана основаног ради хватања Џека Трбосека. Господин Ласк, у свакодневном животу грађевински предузимач, приказан је на слици у доњем десном

⁶¹ ⁶¹Истоимени филм је снимљен 2001. године и за сада је последњи од више десетина до сада снимљених филмова који се, посредно или непосредно, баве убиствима у Вајтчепелу.

углу. Само писмо је кратке садржине и непотписано.⁶² Односно, технички гледано, писмо је есте потписано, а у том случају потпис би гласио: „Ухватите ме кад стигнете, господине Ласк“. Ово нам говори да је убица и те како био свестан своје надмоћи у овој игри лова, што значи да је успевао да умакне не само захваљујући пукој срећи.



Развој медија од 1888. до 2018. године

Његова намера и није била да остане потпуно анониман. Он користи и другачији начин „потписивања“. Тај „потпис“ можемо наћи на свих пет жртава. То је свакако пресецање гркљана жртве „од ува до ува“ и вађење унутрашњих органа (изузев у случају Елизабет Страјд, где је убица по свему судећи био ометен у овој намери). Све жртве Џека Трбосека бавиле су се проституцијом, и то оном најниже врсте, уличном. Сва убиства, сем једног, десила су се у сиротињском делу Источног Лондона, препуном дотрајалих кућа и учерица, познатом под називом Вајтчепел. Убиства су се дешавала ноћу, на улици, у хаустору или дворишту, а извршавана су ножем, стравично прецизно и брзо. Убица је жртвама, проституткама-уличаркама, вероватно прилазио као муштерија и намамљивао их на неко мрачно место, заклоњено од погледа случајних намерника. Већини жртава вадио је црева из утробе и потом их „аранжирао“ изнад њиховог десног рамена. Простор изнад левог рамена понекад је „украшавао“ неким другим извађеним органом. У неким случајевима, поједини органи би нестајали у ноћи заједно са убицом.

Таква пракса донела је Џеку Трбосеку светску славу и створила утисак да су у питању ритуална убиства (масонска, јеврејска и сл.). Иако је и пре и после Џека Трбосека било убица које су у серији усмртиле већи број жртава, Трбосеков особени „израз“ и „естетски“ приступ овим чудовишним злочинима начинили су од њега глобалну легенду. Његов случај заинтересовао је како обичан свет, тако и стручњаке, научнике, уметнике. А као извршиоце тих убиства „истражитељи“ (познати као „риперологисти“, тј. „трбосекологисти“) у потоњим временима оптужили су, поред унука краљице Викторије, принца Алберта Виктора, и неколико познатих уметника: сликара импресионисту Волтера Сикерта (да би доказала његову кривицу, најчитанија америчка ауторка „кримића“

⁶² „From hell. Mr. Lusk, sor, I send you half the kidne I took from one women and prasarved it for you tother piece I fried and ate it was very nice. I may send you the bloody knif that took it out if you only wate a whil longer. Catch me when you can mishter Lusk.” (Писмо је написано на деформисаном кокнију, сленгу којим се говорило у Источном Лондону.)

Патриша Корнвел (Patricia Cornwell) потрошила је више милиона долара пре но што је објавила књигу *Портрет убице: Џек Трбосек – закључен случај*; писца Луиса Керола, аутора романа *Алиса у земљи чуда*; песнике Френсиса Томпсона и Џејмса Кенета Стивена, брата од стрица Вирџиније Вулф. Роберт Луис Стивенсон је оптужен да је својим популарним романом (и позоришном представом) *Необичан случај доктора Џекила и господина Хајда* инспирисао Џека Трбосека.

Позадину целе слике чини флорални елемент, који асоцира на средњовековне илуминације, али и на зидне тапете толико популарне у викторијанско доба. Наиме, људи оног времена су ту моду опште помаме за тапетама плаћали и здрављем и животима, с обзиром на то да је цијанид био саставни део боја за тапете. Црвена боја симболизује боју крви којом је обојен цео овај догађај. У таквом окружењу, поред десне руке Џека Трбосека може се приметити силуэта цркве по којој је крај Вајтчепел (Бела капела) добио име.

Да бисмо стекли утисак о Вајтчепелу оног времена, позорници догађаја, послужићу се цитатом из књиге савременог „риперолога“ Пола Бега *Џек Трбосек. Дефинитивна историја* (Paul Begg, *Jack the Ripper, The definitive history*). Бег наводи сликовиту реченицу Артура Морисона (Arthur Morrison), из које се може стећи утисак о каквом крају Лондона је реч: „Злокобни сплет страћара који крију језиве људске створове, места где погани мушкарци и жене живе на јефтином цину, где су крагне и чисте кошуље непознаница, где сваки становник има модре подочњаке и где се нико никада не чешља“.

Оно што случај Џека Трбосека чини интригантним свакако је и то да у педантној бирократској машинерији Краљевине Велике Британије (као што и доликује свим великим империјама), поред података када је који позорник који је био на дужности отишао у пензију и од чега је касније боловао, наилазимо на контрадикторне изјаве и пропусте битне за истрагу или потоњу реконструкцију догађаја. Велик број докумената се данас води као нестало. Додатно збуњује и то што наилазимо на тврдње највиших полицијских службеника који су у оно време били задужени за овај случај да је мистерија Трбосекових убистава решена и да се зна ко је убица, а да ни на једну од тих тврдњи није ударен званични печат. У годинама након убистава, поједини од тих службеника су у својим мемоарима наводили имена људи за које су они са сигурношћу тврдили да су одговорни за злочине. Проблем са овим изјавама јесте да је у готово свакој од њих наведено друго име главноосумњиченог. О самим убиствима, сведоцима и полицијским службеницима имамо готово невероватне податке. Међутим, оно што је највише занимало људе који су били фасцинирани овом серијом убистава заправо нису била сама убиства, већ оно што се дешавало између њих или непосредно после њих. Да ли се убица сутрадан унезверен грозничаво тресао у својој мрачној соби иза тешких завеса, борећи се између узбуђења, кајања, гнушања и екстазе, или је са блаженим осмехом на лицу, науљених бркова и косе, свеже избријан, пун осећања надмоћи закорачио у нови радни дан са новинама испод мишке. Томе вероватно дугујемо чињеницу да међу више десетина главноосумњичених имамо лепезу ликова, од принца, краљевског лекара, сликара, песника, па до имигранта имбецила. У сваком случају, чини ми се да се овде сусрећемо са такорећи генијалним убицом, кога највероватније карактерише подвојена личност.

Непобитна чињеница јесте да обичан свет крајем 19. века, као и почетком 21. века, фасцинирају убиства којих се сви јавно гнушају. Џек Трбосек је свакако „апостол“ овог феномена. Њему дугујемо оно што се код нас дешава последњих тридесетак година, а то је процват такозване жуте штампе, која се данима и месецима (понекад и годинама) бави

кроз које су ови људи свакодневно пролазили. Чак их је сматрала својеврсним непријатељима, иако су радили у њеним фабрикама. Џеку Трбосеку је пошло за руком да овим убиствима пробуди интересовање за Источни Лондон и код саме краљице и успостави комуникацију између највишег и најнижег слоја друштва. Можда по први пут можемо наићи на саосећање више класе са најсиромашнијима због страха које су их задесиле. Вероватно је један од разлога, поред свирепости убице, био и тај што су се убиства дешавала на ободу богатог Западног Лондона. У годинама после убистава интересовање штампе и градских отаца за Источни Лондон је порасло, наложено је рушење многих дотрајалих зграда и учерица које нису биле за становање. А баш на таквим местима су ноћиле и ове несретне жене, жртве убице из Вајтчепела. Шира јавност је упозната са проблемом проституције у престоници краљевине којом је владала краљица. А тамо где се налази проституција, обично се налази и полиција. Џек Трбосек је успео да заинтересује и укључи у заједнички ангажман неколико одељења полицијских снага. Можда се управо због неуходаности свих ових одељења и проблема у комуникацији и командовању истрага трапаво развијала.⁶⁴ У сваком случају, поред енормно увећаног броја униформисаних припадника полиције, на терену су радили детективи, полиција у цивилу (понекад прерушена и у жене) и доушници. Када се већ бавимо истражним органима и органима гоњења, прилика је да представим и два полицијска службеника чији се портрети налазе на слици. Са леве стране приказан је инспектор Скотланд јарда Фредерик Џорџ Аберлајн (Frederick George Abberline),⁶⁵ задужен да на терену води случај Џека Трбосека. Инспектор Аберлајн био је врсни познавалац Источног Лондона и сленга његових житеља. Био је надређен детективима који су радили на терену. Ове особине су га чиниле једним од најважнијих, најобавештенијих и незаобилазних припадника полицијских снага везаних за овај случај. Он се, међутим, у овом случају није најбоље снашао. Много година касније, као пензионер, тврдио је да би убица могао бити Северин Антониович Клозовски (Severin Antoniovich Klosowski), познатији као Џорџ Чепмен (George Chapman), осуђен на смрт због тровања својих супруга. Да би апсурд био потпун, шпански графолог Хозе Луис Абад у књизи *Џек Трбосек: Најинтелигентнији убица у историји* (Jose Luis Abad, *Jack the Ripper: The most intelligent murderer in history*), објављеној 2011. године, оптужује самог детектива Аберлајна за серију убистава.

Портрет на слици са десне стране представља сер Роберта Андерсона (Sir Robert Anderson), помоћника комесара Скотланд јарда и првог човека његовог истражног одељења. Он је у својим мемоарима из 1910. године написао да је убица идентификован, не наводећи његово име. (Раније је у једном тексту написао то исто, идентификујући убицу као психичког болесника, припадника јеврејске нације, после чега је постао мета оштрих напада јеврејске штампе.) Његов блиски пријатељ и колега Доналд Свонсон (Donald Swanson), главни инспектор Скотланд јарда који је руководио свеобухватном истрагом Трбосекових убистава, дописао је у свом примерку књиге како је убица идентификован уз велике напоре и да је његово презиме Козмински (Kosminski). Свонсон је оловком на маргини написао да је идентификација Џека Трбосека извршена суочењем

⁶⁴ С обзиром на то да се убиство Кетрин Едоуз догодило на територији за коју је била надлежна Полиција Ситија (City Police), а остала убиства на територији која је била под ингеренцијом Престоничке полиције (Metropolitan Police), познатије као Скотланд јард, ове две службе су биле принуђене да сарађују. У читаву акцију је укључена и Речна полиција (Thames Police), која је проверавала све бродове који су одлазили или пристајали у луку.

⁶⁵ Гробно место детектива Аберлајна обновљено је и обележено 2007. године након иницијативе групе грађана, што показује да је случај и даље актуелан.

Арона Козминског, који је био смештен у једну душевну болницу после серије убистава приписаних Трбосеку (убиства су престала после његовог смештања у болницу), и сведока, чије име не наводи, али тврди да је он једини добро видео убицу непосредно пре извршења једног од злочина. Тај сведок је вероватно трговачки путник Џозеф Лавенде (Joseph Lawende), који је, бар из виђења, познавао убицу и није хтео да сведочи против њега. Међутим, искусни инспектори попут Андерсона и Свонсона, који су једини присуствовали суочењу, одамах су закључили да су се они препознали. Као разлог због кога је Лавенде порицао да је препознао убицу, Андерсон је навео његову бојазан да би тиме Козминског послао на вешала и да би, поред тога, наишао на осуду јеврејске заједнице у Лондону (и Лавенде и Козмински били су Јевреји).

Све опречне изјаве људи који су радили на случају и били најупућенији у њега, изречене много година касније, значајно доприносе општој мистификацији догађаја. Убицу из Вајтчепела су покушали да ухвате и сами грађани организовани у ноћне патроле. Улице Источног Лондона посећивали су и многобројни новинари у лову на нове приче. Неки од њих, обучени као проститутке, надали су се сусрету са убицом лицем у лице. Проститутке су почеле да носе оружије са собом. Треба имати на уму и то да су целу ноћ улицама Источног Лондона тумарали алкохоличари и посетиоци многобројних пабова, проститутке, као и радници који су одлазили или долазили из фабрика које су радиле у сменама. Приватне детективе привлачила је новчана награда у случају да ухвате убицу. Ангажовани су и видовњаци и спиритисти. Али Џек је био неухватљив, а био је ту. У већини случајева био је ту пет минута пре него што би пронашли тело жртве. Преко дана његово име су узвикивали продавци новина. Сцена приказана у доњем делу слике требало би да дочара општу мобилизацију разних служби и структура становништва у лову на Џека Трбосека. Међутим, мистериозни убица суверено је владао Источним Лондоном и кретао се нечујно као што је и убијао. Сваким наредним убиством његово име и порука бивали су јачи.

Свих пет „канонских“ жртава Џека Трбосека (неки тврде да их је било седам) биле су проститутке склоне уживању у алкохолу. Трагични догађаји у животу ових жена или сплет околности које чине живот довеле су их у овај део Лондона, у коме су убиства, проституција, болест и прљавштина били свакодневица. Главни актер ове приче, било да је Јеврејин или хришћанин, прекршио је једну од десет Божијих заповести. Пошто је заповест „не убиј“ испред заповести „не чини прелјубу“, дошло је до тога да је у свету греха Џек Трбосек онај који се нашао са тамне стране. Јесте истина да је Џек Трбосек свакако активни учесник овог догађаја, а да су жртве више пасивни учесници над којима је вршено насиље. Међутим, до појаве Џека Трбосека ове даме ноћи представљале су тамну страну. У круговима средње и високе класе викторијанске Енглеске о њима се није говорило, а ако су помињане (углавном у оквиру неких скандала), ове жене су биле сматране грешницама, моралним наказама вредним презира, односно особама које су криве за своју судбину. Мушки део високог друштва одлазио би да се лично увери о каквим је то моралним наказама реч. За ове жене постојала је и друга опција у животу. Имајући у виду да је индустријска револуција била у пуном јеку, већина становника Источног Лондона припадала је најнижем слоју радничке класе, који би, код исте те господе, ако добију посао, зарађивали дневнице са којима би једва успевали да преживе. Жртве су својевремено биле запослене у оближњим фабрикама. Слабо плаћене послове пратили су и очајни услови рада, тако да не треба да се чудимо јачању социјалистичких и радничких организација у то време. Протести незапослених и гладних били су чести у

Лондону тих година. Само годину дана пре убистава у Лондону су се догодили протести упамћени под називом Крвава недеља. У њима је учествовало између 30 и 50 хиљада демонстраната и две и по хиљаде припадника полиције и војске. Карл Маркс је умро само четири године раније, а Фридрих Енгелс⁶⁶ је и даље био међу живима. Једно од убистава Џека Трбосека одиграло се непосредно поред штампарије у којој су штампани социјалистички билтени. Претила је реална експлозија гнева незадовољних и гладних. А онда су одједном све очи Енглеске биле упрте ка Џеку Трбосеку.

Човек који је у таквим временима ујединио и полицију, и сиромашне раднике, и средњу и вишу класу, био је управо један убица. О њему се причало у вишим круговима, а огласила се и сама краљица Викторија. Случајно или не, дошао је у центар пажње становника Лондона, за који се може рећи да је био центар ондашњег развијеног света, који је такође пратио развој догађаја у вези са серијом монструозних убистава. Својим савременицима убица је приредио серију убистава која су се дешавала у таквим размацима да могу да се упореде са данашњим телевизијским серијама. Публика је држана у неизвесности, а могућност да и сами постану актери ове приче вероватно је доприносила још већем страху и интересовању за цео случај.

На слици, у пет централносиметрично постављених сцена које уоквирују гране стабла, приказане су жртве Џека Трбосека онако како су их затекли на лицу места. Може се рећи да их је задесила брза смрт. У свих пет случајева нико од пролазника или станара околних зграда није чуо никакав звук. До сада није установљено да ли су се ове пријатељице ноћи за живота познавале, али их засигурно повезује то да за њих никада не бисмо чули да није било њиховог убице. Штампана је од њих начинила постхумне звезде или можда пре мученице, незаштићене жртве свега што је Источни Лондон представљао. Спроводима жртава Џека Трбосека присуствовале су хиљаде људи. Несрећне жене отишле су на последње путовање у скупоценим мртвачким сандуцима, на колима која су вукли коњи а пратиле их кочије, полиција и новинари. Са дамама које би само неколико дана раније биле избачене на улицу ако не би могле да плате најскромније преноћиште, сада су саосећали многи. Исти ти станодавци сада су се налазили у поворци. Трошкове сахране углавном су покривали власници погребних предузећа. Нагла популарност ових дама почела би одмах након њихове трагичне смрти. Људи би долазили на место злочина и ширили вест Источним Лондоном. Наплаћиване су и улазнице, а улични продавци износили би своје тезге дуж улице. Гомила се тискала да види место злочина, док су за време сахране позорници имали задужење да контролишу масу људи који су желели да се опросте од покојница. Ове жене су обасипане пажњом након смрти о каквој су за живота могле само да маштају. Људима различитих професија нуди се опција да стекну славу након своје смрти. За изабранице Џека Трбосека сам чин смрти је био повод за ову специфичну врсту инстант публицитета. Да није било овог чина, какви би могли бити животи ових жена? Ако не би умирале полагаано од последица алкохолизма или смрзавања, вероватно би завршиле у неком сиротишту или лудници. У најбољем случају, удале би се за неког мушкарца из радничке класе и саме би се запосиле у фабрици са најнижим дневницама. Четири од пет несрећних жена у тренутку смрти биле су старије од четрдесет година и у послу којим су се бавиле није их чекала никаква будућност. Имајући све ово у виду, поставља се питање да ли је Џек Трбосек прекинуо муке овим женама које су патиле добар део живота? Да ли их је ослободио неизвесности где ће преспавати следећу ноћ и хоће ли имати за још једну чашу цина? Џек Трбосек је био њихова

⁶⁶ Његова прва књига изишла је 1844. под називом *Положај радничке класе у Енглеској*.

последња муштерија, више нису морале да тумарају ноћу мрачним улицама Вајтчепела са разноразним мушкарцима. Да ли је Џек Трбосек био њихов спаситељ? Натпис на латинском при врху слике „Nemo ante mortem beatus” („Нико није срећан пре смрти“) треба да сугерише на проклетство Источног Лондона, које је повукло са собом и судбине главних актера овог догађаја.

Имена и прикази жена које су стицајем околности постале главне актерке овог догађаја на „житјима“ су дани редоследом којим су страдале, уз поштовање правца у којем су им наношене фаталне посекотине у пределу врата, што значи слева надесно.

Мери Ен Николс (Mary Ann Nichols)

Ова неспорно прва жртва Џека Трбосека приказана је на слици са својим новим црним шеширом и прстеном, који јој је стргнут с руке и који никада није пронађен. Њено убиство је представљало увертиру у цео случај и упознавање јавности са убичиним „начином рада“, који ће се у будућности само развијати у својој бруталности након иницијалног пресецања гркљана жртве.

Ени Чепмен (Annie Chapman)

Са њене руке нестала су три јефтина прстена, а из утробе део унутрашњих органа. Поред њеног тела пронађен је део коверта на којем се налазило само слово М. М као мистерија. Мистерија која је почињала да закупа пажњу јавности и наноси муку органима реда. Овим злочиним почиње серија убистава након којих ће црева жртва бити „аранжирана“ изнад њиховог десног рамена.

Елизабет Страјд (Elizabeth Stride)

Сматра се да је убица био ометен у намери да се изрази до краја. Поред њеног тела нађени су колачићи и петелке грожђа, а њену одећу красили су цветови далије.⁶⁷ Елизабет је била прва жртва те јесење ноћи; наредно убиство десило се после неких четрдесет и пет минута, а цео догађај, који се одиграо тридесетог септембра 1888. године, остаће упамћен као *duble event* (двоструки случај).

Кетрин Едоуз (Catherine Eddowes)

Стиче се утисак да је убица жарко желео да те ноћи заврши своје дело или да своју надмоћ покаже свету који покушава да га заустави. У време док се шири вест да је настрадала Елизабет Страјд, он се иживљава над телом Кетрин Едоуз и то са бруталношћу какава до тада није виђена. Убица је са собом понео део унутрашњих органа, као и леви бубрег жртве, за који се претпоставља да је касније послат господину Ласку. Те ноћи пронађен је и једини материјални доказ, а то је парче хаљине који је убица отргао са жртвине одеће и њиме обрисао нож и руке. Овај материјални доказ у полицијским архивама није сачуван до данас (вероватно га је неко, коме је био доступан, узео као „реликвију“). На зиду поред места на којем је пронађено то окрвављено парче хаљине био је исписан загонетни графит, за који се не зна да ли је дело убице, али се доводи у везу са

⁶⁷ У викторијанско доба далија је била цвет који симболише елеганцију и достојанство. Она је такође представљала оданост и нераскидиву везу, те је стога била коришћена за свадбене декорације.

целим случајем.⁶⁸ После овог двоструког убиства име Цека Трбосека заправо ступа на сцену. До тада су полиција и штампа тражили човека са надимком Кожна Кецеља. На слици, то нам сугерише плакат постављен на стабло између сцена које приказују прве две жртве.

Мери Кејн Кели (Mary Jane Kelly)

Келијева је последња неспорна жртва Цека Трбосека. Њено убиство разликује се од осталих по томе што је извршено у затвореном простору, у изнајмљеној соби жртве. На слици, на ово нам указује и симболика црвене мараме, приказане изнад сцене, а преузете из византијске иконографије. У овом последњем делу Цека Трбосека долази до кулминације деструкција објекта. Ако пратимо дотадашњи развој „ауторовог“ личног израза, увидећемо да се његова бруталност развија. Жртва је овде огољена до кости и доведена до нивоа немогућности индентификације. Сви који су били на месту злочина слажу се у једном: да ће призор памтити до краја живота. За будуће генерације сачуване су и две фотографије са места злочина. Стиче се утисак да је убица из Вајтчепела овим својим делом досегао врхунац, након којег се повукао са сцене. Да ли је то урадио својевољно, остаће непознаница.⁶⁹

Основни визуелни мотив који посматрач на први поглед примећује на слици вероватно је стабло. У овом случају стабло би могло понајпре да се сврста у категорију породичних стабала. Ако га тако посматрамо, Цек Трбосек би као централна фигура при корену стабла могао да буде отац. Онај који повезује све ликове, онај који је иницијатор читавог догађаја. Вероватно о животима ових особа ништа не бисмо знали да није било човека о чијем животу не знамо ништа. У овој чудној породици мајка би била штампа, односно писани медији који су својим морбидно-грозничавим интересовањем за цео случај помогли да он прерасте у легенду. Заинтересованост штампе (као главног масовног медија у оно време) за такав догађај била је невероватна (пратила га је и светска штампа). Чини се да су много језивији догађаји који су уследили на глобалном нивоу допринели да се овај случај заборави. Међутим, шездесетих година 20. века он доживљава поновну кулминацију.

Деца из овог несвакидашњег брака јесу пет канонских жртава Цека Трбосека. Оне се до своје смрти ни по чему нису разликовале од више хиљада становника Лондона који су живели на ивици беде по штрокавим и мрачним улицама његовог источног дела. Све актере ове приче на слици, визуелно гледано, повезује стабло. Стабло иначе представља везу између земље, односно несвесног, и неба, односно ега. Такође, стабло је по многим тумачењима фалусни симбол, а сексуална позадина приче о Цеку Трбосеку је неизбежна и тема је многих расправа и теорија. Такође у многим цивилизацијама симболику стабла одређивала је врста којој стабло припада. Посматрано с овог аспекта, стабло на слици припада породици *Theaceae*, односно врсти *Camellia sinensis*, широм света познатој и као чај. Када се помиње чај, вероватно прве цивилизације које нам падају на ум, а које су овом

⁶⁸ Убиства су поред социјалних покренула и расна питања. У то време владало је мишљење да један Енглез не би могао да изврши оваква зверска убиства. Сумње да убица долази из јеврејске заједнице појавила су се на самом почетку истраге и биле су повод за неколико напада на Јевреје у Источном Лондону од стране локалног становништва. Текст загонетног графита гласи: „The Juwes are the men that will not be blamed for nothing” („Јевреји не могу бити криви низашта”).

⁶⁹ Постоје многе неаргументоване теорије да је убица, након што је напустио Енглеску, своје деловање наставио на другим континентима.

напитку дале посебан значај, јесу Јапан, са својом невероватном церемонијом испијања чаја, и Енглеска. Чај у пет (број жртава Џека Трбосека) једна је од главних тековина викторијанског доба. Испијање чаја у пет сати уз послужење веома се брзо распространило у властелинским круговима и у високом друштву викторијанске Енглеске и њених колонија. Овај обичај, који је опстао до данас, довољно нам говори о енглеском друштву и променама које је донела индустријска револуција. То је свакако била и остала прилика чија је основна сврха, поред краткотрајног одмора, размена информација, вести и трачарење. Убрзо се овај ритуал из високог друштва распространио међу радничком класом и нижим слојевима. Без обзира на то о којем сталежу је реч, на чајанкама те јесени 1888. године главна тема је био Џек Трбосек. Када би интересовање за њега почело да губи на интензитету, а житељи Источног Лондона поново почели да излазе из кућа ноћу, он би се појавио, упркос свему суровији него раније. Две горње гране стабла на слици протежу се једна са леве а друга са десне стране дуж сцена које приказују Елизабет Страјд и Кетрин Едоуз. Ове две жртве страдале су исте јесење ноћи, а прстен који веже гране симболише заједничку судбину. Ово је јединствен случај у пракси Џека Трбосека, у осталим случајевима свака жртва је имала своје посебно вече за „последњи плес“. На гранама стабла можемо приметити још прстења, а оно је припадало жртвама. Прстење нестало са руку жртава није имало неку материјалну вредност, а могло је симболизовати нераскидиву везу или усуд од којег човек не може да побегне. Али прстење се свакако везује за тајно, магијско и мистично, као и сам овај случај. Свадебни прстен такође симболизује нераскидиву везу, као и далије које је носила Елизабет Страјд. Убиство Мери Џејн Кели, које ће уследити, оставља утисак као да је убица провео прву брачну ноћ са жртвом. Број пет (број жртава) симболизује јединство, свадебни број. Са друге стране, број пет представља човеков број. Ако човеку раширите руке и ноге, он образује пентаграм, у чијем средишту је његов полни орган. Горњи човеков део једнак је доњем, шестаром се из тог центра може нацртати кружница која описује човекову фигуру.

У случају приче о Џеку Трбосеку, оваква поставка ствари може имати смисла: као аутор, настојао сам да истакнем центар у коме се налази девијантна сексуална енергија, центар из кога се, ако се опише кружница, пет жртава, попут прстена, повезују у једну причу.



ЕЛВИС

Елвис Арон Присли (Elvis Aron Presley) рођен је 8. јануара 1935. године у Тупелу, у савезној држави Мисисипи, на југу Сједињених Америчких Држава. Већ сами бирократски подаци везани за његово рођење (иако правноформалног карактера) отварају пут за контроверзе које прате личност краља рокенрола.⁷⁰ Наиме, у самом родном листу, као и на картици социјалног осигурања, па и на смртвници, уписано име гласи: Elvis Aron Presley, док на његовом гробном месту, које краси плоча изливена у бронзи, великим штампаним словима јасно пише: Elvis Aaron Presley. Са бирократско-формалног становишта ово би значило да гробно место не припада човеку чије име је наведено у смртвници. Имајући у виду да је отац Елвиса Прислија надживео свог сина, овакав податак даје за право многима који су тврдили да гробно место у Мемфису није оно у коме је краљ рокенрола погребен (односно да је он жив). Ова чињеница добија на тежини када се има у виду ходочаснички аспект његовог гробног места.⁷¹ Његово средње име Арон значи “Висока планина” или “Планина снаге”, мада се име начелно односи на Арона, старијег Мојсијевог и Мирјаминог брата.

Пророк и првосвештеник Арон је из тог разлога приказан на свитку у горњем левом углу слике.

У горњој зони слике, гледјући слева надесно, поред овог свитка, у оквиру суседног прозора, приказан је лик „Пуковника“ Тома Паркера (Thomas Andrew, „Colonel“, 1909 – 1997.), који је био Елвисов менаџер више од двадесет година. Он је стога приказан у

⁷⁰ Елвис Присли, “краљ рокенрола”, или само краљ, био је интерпретатор који за свог живота није написао ниједну песму. У интервјуу из 1957. године на постављено питање које се односи на ову тему, он у свом стилу одговара: „Никада нисам написао ниједну песму у животу, чак никада нисам имао ни идеју за песму, можда једном“.

⁷¹ Сваке године на дан рођења Елвиса Прислија организује се вишедневна прослава његовог рођендана са многобројним пратећим дешавањима, која између осталог чине концерти, игранке и аукцијска продаја његових ствари, које добијају статус реликвија. Као и у хришћанском свету, где се појављују дупликати, односно реликвије којима је тешко утврдити аутентичност, такав случај срећемо и овде, иако су предмети из периода нешто старијег од пола века. Елвисов гроб посећују хиљаде ходочасника током целе године. Као и на осталим местима ходочашћа, и овде су у ту сврху изграђени хотели и читава инфраструктура која мора да прати једно место таквог типа. И ове године ходочасници су могли да уживају у преподневној кафи и торти (процесијског сечењу торте), организовано обиласку куће у којој је Елвис живео, те музици симфонијског оркестра Мемфиса. Као што важи и за остале скупове оваквог типа, они који нису били у могућности да лично присуствују, цео догађај могли су да прате уживо путем интернета. Ове године *Дејли стар* је пренео вест да је на једном од ових снимака откривен и седокоси Елвис са капуљачом на глави (он би сада имао 83 године). Оваква вест је поткрепљена једном (неизоштреном) фотографијом. Масовна ходочасничка окупљања дешавају се и на дан певачеве смрти, 16. августа.

аристократској одећи са свитком у руци, који представља ексклузивни уговор који је Паркер са Елвисом потписао 1956. године (он је за своје заслуге узимао и до 50% зараде коју је правио његов клијент, што је у оно време био несвакидашњи случај). Имајући у виду овај податак, јасно је да је он био кључна личност у Прислијевој каријери.⁷² Сам Елвис је изјављивао да никада не би постао толика звезда да није било Паркера.

Десно од њега, у горњој централној зони, приказани су родитељи Елвиса Прислија: Вернон Елвис Присли (Vernon Elvis Presley, 1916 – 1979.) и Гладис Лав Присли (Gladys Love Presley, 1912 – 1958.). Елвисова мајка, која је по сведочењима имала доминантну улогу у оквиру породице, приказана је како држи два голуба у руци, који представљају њихово двоје деце. Елвисов брат близанац Џеси Гарон Присли (Jesse Garon Presley) рођен је као мртворођенче 35 минута пре свог брата.

Десно од њих приказан је доктор Елвиса Прислија, Џорџ Константин Никопулос (George Constantine Nichopoulos, 1927 – 2016.), познат под надимком Доктор Ник. Он је насликан у одећи која асоцира на лекарску, са атрибутима који представљају лекаре у оквиру источнихришћанске иконографије. Џорџ, који је и раније лечио Елвиса, постао је 1970. његов лични лекар и блиски пријатељ и то остао све до његове смрти (и у буквалном смислу, јер је био присутан и у тренутку Елвисове смрти, покушавајући да га врати у живот). Доктор Ник је оптуживан да је неосновано, годинама, преписивао Елвису амфетамине, таблете за спавање, те разне врсте аналгетика (само у току 1977. године преписао му је 10.000 доза) и да је непосредно одговоран за његову смрт. Сходно томе, нашао се на оптуженичкој клупи 1980. године, али су све тужбе против њега биле одбачене.

У оквиру отвора са крајње десне стране налази се свитак са логом Т.С.В, односно скраћеницама од Taking care of business (преузимање бриге о послу), максиме коју је Елвис усвојио у раним седамдесетим.⁷³ Група музичара која га је пратила тих година била је позната под називом ТСВ Band. На слици „Житије Елвиса Прислија“, као и на друга два „житија“ (Курта Кобејна и Бобија Фишера), Елвисов живот је приказан у оквиру четири већа поља унутар којих се налазе сцене чији је распоред условљен темпоралношћу догађаја. Идући слева надесно, наилазимо на прву сцену, која приказује Елвиса у његовим дечачким данима. Прислијеви су били представници сиромашне радничке класе, типичне породице која је на својој кожи осетила последице велике кризе (велике депресије) што је захватила САД и државе западне Европе тридесетих година двадестог века и условила фундаменталну промену економских институција (та промена је и данас на снази). Елвисов отац Вернон није имао сталан посао те је породица преживљавала захваљујући пријатељима, родбини и социјалној помоћи. Када је Вернон осуђен на осам месеци затвора због покушаја фалсификовања чека којим је требало да плати кирију, Гладис и

⁷² Том Паркер (рођен у Холандији) почео је да користи ово име када се илегално настанио у САД-у. Као један од главних разлога због којих Елвис никада није наступао ван територије САД-а, наводи се управо Паркеров илегални боравак, те његов страх да ће га депортовати из Америке као илегалног имигранта.

⁷³ Овај лого се налази на Елвисовој надгробној плочи и на његовом „кадилаку“. Чувени су и златни прстен и привезак, као и наочаре, израђени за Елвиса са овим мотивом. Идентичан знак налази се и на репу првог авиона у Елвисовом поседу, који је назив добио по његовој ћерки Лизи Мари (Lisa Marie). Елвис је авион типа „Convair 880 Jet“ купио 1975. године за 250.000 долара, а на његово опремање је потрошио више од 800.000 долара, украшавајући га, између осталог, златним копчама и лавабоима.

њен син били су принуђени на честе селидбе. Морали су да напусте двособну кућицу, која је такође приказана на слици, а у којој је Елвис провео најраније детињство.

Овакав развој догађаја довео је до тога да су Прислијеви морали да живе у сиромашним предграђима са претежно афроамеричким становништвом. Овакво окружење у тада стриктно сегрегационом амерчком друштву, као и редовни одласци суботом у цркву са мајком, Елвиса су упознали са афроамеричком музиком. Гладис је била веома религиозна жена, те су редовно посећивали пентекостну цркву (малу дрвену цркву коју је саградио њихов рођак). У цркви је Елвис упознао не само религију, него и музику (јеванђелско певање, *gospel singing*). Његов рођак (Sayles Presley) био је певач и оснивач госпел квартета, а пастор цркве научио га је првим акордима на гитари пошто је видео да Елвис поседује књижицу за вежбање. Пентекостна фракција хришћанства, као што јој име говори (пентекост – празник Духови) посебан значај придаје Светом духу, те музику сматра једним од дарова Светог духа (у конфесионом и световном погледу). На многе црначке и белачке музичаре који су одрастали у сиромашним крајевима (где је пентекостна црква имала упоришта) утицала су оваква схватања цркве и увела их у свет музике. Када су се Прислијеви преселили у Мемфис, Елвис је наставио да одлази у цркву, похађа суботњу школу и обавезно присуствује пробама и концертима госпел састава Blackwood Brothers.⁷⁴

Елвис је током своје каријерере објавио више албума искључиво са госпел песмама. То га чини једином светском звездом која је кроз целу своју каријеру редовно објављивала музичке албуме религиозне садржине. Једна од скромних дрвених цркава приказана на слици алудира на утицај цркве у раној младости овог певача. Сам Елвис у дечачким годинама, које је пратило сиромаштво, приказан је босоног у најједноставнијој одећи. У овој функцији приказан је и огољен, сиромашан пејзаж, док сам извор сугерише на изворе музичких утицаја који су довели до револуције у музици на глобалном плану. Стубови које видимо у оквиру куће и цркве асоцирају на елементе који су чинили битну окосницу током Елвисовог живота. Круг став његове фигуре одражава трему од јавних наступа коју је имао у почетку. Млади Елвис приказан је како стоји на столици. Према забележеним сведочанствима, у првом познатом музичком наступу десетогодишњи Елвис је стајао на столици како би могао да дохвати микрофон. Овај његов први јавни наступ одиграо се на Мисисипи-Алабама сајму 3. октобра 1945. године. На овом такмичењу Елвис је освојио пето место изводећи нумеру „Old Shep“ Реда Фолеја (Red Foley). Неколико месеци касније добио је своју прву гитару. Сунце приказано у позадини истовремено симболише свитање новог правца у музици, који ће оставити трајни утицај на историју и развој ове уметности. Својом формом сунце уједно сугерише на лого Сан рекордса (Sun records). У студију ове издавачке куће (августа 1953.) Елвис је снимио своју прву двострану ацетатну плочу⁷⁵.

⁷⁴ Познавајући Елвиса, контролори су знали да нема новца да плати улазницу, па су га пуштали да уђе бесплатно на концерте. Када је почео рокенрол каријеру, Елвис је и даље наставио да долази на њихове концерте. Музички састав је инсистирао да улаз за њега и надаље буде бесплатан. Када је стицајем околности једном приликом платио улаз, Џејмс Блеквуд му је послао писмо захваљујући му се, а у писму му је послао рефундацију за плаћену карту. Blackwood Brothers су педесетих година били један од најпопуларнијих госпел састава. Касније су са Елвисом снимили више госпел нумера и на његову молбу су прекинули турнеју да би певали на сахрани његове мајке.

⁷⁵ Ацетатне музичке плоче (чији је састав на бази ацетата) били су носачи звука који су се могли одмах након снимања репродуковати. Звук се могао снимати у студију или кућним условима и

Своје средњошколске дане Елвис је проводио у продавницама плоча, свирајући са локалним бендовима и радећи слабо плаћене послове. Наступао је по комшилуку, свирајући са пријатељима. И даље се клонио јавних наступа због треме коју је осећао пред публиком. Иако се чини да је већ тада чврсто одлучио да се бави музиком, пријављујући се за разне аудиције, Елвис Присли никада није стекао званично музичко образовање, па није научио ни да чита ноте. Слушао је кантри музику и госпел певаче како уживо тако и у кабинама за слушање музике у оквиру продавница плоча, као и радио-станице које су пуштале афроамеричку музику. Већ у тинејџерским данима почео је да ставља ружино уље и вазелин у косу и да присуствује блуз вечерима намењеним белачкој публици. Уштеђевину коју би зарадио возећи камион трошио је у више наврата за снимање ацетатних плоча у Сан студију, надајући се да ће га неко приметити. На позив Сема Филипса (Sam Phillips), власника Сан студија, Елвис је са двојцом музичара успео да снимим нумеру „That’s all right“ Артура Крудупа (Arthur Crudup). Снимак је однет популарном радијском диск-џокеју Дјуију Филипсу (Dewey Phillips), који је у својој емисији након многобројних телефонских позива слушалаца песму непрекидно пуштао наредна два сата (слушаоци су углавном мислили да је Елвис афроамеричког порекла). Ускоро је уследило снимање првог сингла, као и први наступи. Током ових наступа трема и нервоза праћени ритмом изазивали су код Елвиса трзање ногама, које је, за разлику од осталих, углавном статичних бендова, изазивало одушевљење (углавном женске) публике. Свестан реакције публике, Елвис је ово уобличио у сценски наступ, који је касније само развијао. У војсци Елвис је почео да тренира карате, а искуства стечена у оквиру ове вештине употребио је да надогради првобитни сценски наступ. Током 1954-55. године Елвис је својим концертним и радио-наступима већ добио статус регионалне звезде. Недуго потом Елвиса је приметио Том Паркер, који је тада важио за једног од најбољих промотера у америчкој музичкој индустрији, иако је званично Боб Нил и даље био његов менаџер. Током неколико наредних година потписан је први велики уговор са издавачком кућом RCA Victor 21. Уследили су многи концерти и наступи у телевизијским емисијама, као и реиздања постојећих плоча. „Пуковник Том“ је 2. марта 1956. постао званични Прислијев менаџер, и тада су снимљене нумере: „Heartbreak hotel“, „Blue suede shoes“, „Hound dog“, „Any way you want me“, „Don’t be cruel“... Могло би се рећи да је Елвис у чувеним најгледанијим телевизијским емисијама, које су Алан Шо и Ед Саливен водили за конкурентске телевизијске куће, најзад и званично постао национална звезда, а нумера „Love me tender“ коју је извео у емисији Еда Саливена донела му је несумњиву светску славу.

Након овог сажетог увида у догађаје који су довели до националне и глобалне славе Елвиса Прислија,⁷⁶ описују наредну сцену на слици, која приказује певача након овог периода. Наредних неколико година Елвисова каријера је ишла узлазном путањом, а онда је 1958. уследило обавезно служење војног рока. Велик број љубитеља његове музике, уз присуство новинара, испратио је Прислија на двогодишње одслужење војног рока. Елвис је послушао Паркеров савет, те је одбио специјални третман који му је војска

користио се махом за тест и демо-снимке, те за снимање гласовних порука. Због специфичности ацетатног материјала овакве плоче нису биле намењене за учестало репродуковање.

⁷⁶ Чувена прича за овај период је она када се Присли пријавио на аудицију за певача локалног професионалног музичког састава. Еди Бонд (Eddie Bond), који је био задужен да саслуша кандидате, том приликом му је рекао да би било боље да се држи вожње камиона, јер као певач никада неће успети.

понудила, из разлога да не би изазвао негативну реакцију својих поштовалаца (иако је на њихову велику жалост након неколико недеља, у складу са војном процедуром, морао бити ошишан до главе). Још у току редовне обуке у војној бази у Форт Худу у Тексасу јављено му је да му је умрла мајка. Овај догађај је на 23-годишњег Елвиса оставио дубок емотивни траг, са којим се тешко носио у наредном периоду, будући да је са мајком био у веома блиским односима.⁷⁷ Након премештаја у америчку војну базу у Немачкој, Елвисово психичко стање се погоршава како услед смрти мајке тако и услед чврстог убеђења да је његовој музичкој каријери дошао крај.⁷⁸ Чак и деценију касније Елвис је изјављивао да му је ово био најтежи период живота, смрт мајке и војна служба, која га је одвојила од музике, каријере и пријатеља. Све се на њега сручило у истом тренутку. Управо у том периоду Присли је почео да користи амфетамине, које су му препоручили припадници војске. У то време амфетамини су били легални и у широкој употреби међу војницима. Од тада па до своје смрти Присли је конзумирао амфетамине у комбинацији са другим лековима које је легално набављао. У сцени која представља ово раздобље његовог живота они су представљени у виду бочица у првом плану, које се налазе око Елвисове фигуре приказане у војничкој униформи карактеристичној за средњовековно зидно сликарство. Архитектонски облици који одговарају истом изражајном стилу, у другом плану, међу којима доминира хоризонтална форма која представља зид, асоцирају на затворени простор војне базе. Зелена позадина својим колоритом евоцира боју оружаних јединица, реинтерпретирајући маскирни флорални дезен. Испуцано тло и лелујаве травке најављују психичко стање јунака. Женска фигура у оквиру исте сцене приказује Присилу Бјули (Priscilla Beaulieu). Елвис је утеху нашао не смо у амфетаминима, него и у друштву тада четрнаестогодишње Присиле.⁷⁹ Заједно су проводили време током његовог боравка у Немачкој и одржавали редовне контакте наредне две године, до момента када са Присилом прелази да живи у Мемфису. Пет година касније Елвис и Присила су се венчали и убрзо добили ћерку Лизу Мери.⁸⁰ Иако њихов брак није дуго трајао, Присила је била

⁷⁷ Колико су били блиски говори и чињеница да су га пријатељи у средњој школи звали „мамин син“. Годинама касније, у једном од својих интервјуа, он изјављује: „Ја никада никога нисам имао од тренутка када сам остао без мајке. Волим свог оца, али он не разуме шта ми је потребно. И рећи ћу Вам још нешто, ствари нису онакве како изгледају; били бисте изненађени колико усамљен може да буде човек у својој позицији.“

⁷⁸ Елвисови страхови у погледу каријере нису били неоправдани. Он је отворио врата многим другим музичарима сличног опредељења. Публика помамљена за новом врстом музике и начина живота и забаве није имала стрпљења за повратак младића који још увек није суверено владао рокенрол сценом. Његово место заузели су Џери Ли Луис, Реј Чарлс, Чак Бери, Литл Ричардс, Фетс Домино, Џони Кеш, Бо Дидли, Карл Паркинс, Бади Холи... Свакако да су Паркер и издавачке куће имале спреман претходно снимљени материјал да употпуне Елвисово одсуство, али то није могло да надокнади концертне наступе, по којима је био најпознатији.

⁷⁹ Иако је била у посети Елвису за време летњег распуста, било је потребно доста преговарања са њеним родитељима да јој дозволе да се пресели у Мемфис. Поново слушајући Паркерове инструкције, Елвис је одложио венчање. Отприлике у време када су се њих двоје упознали избио је скандал са Џеријем Ли Луисом. Луисова растућа популарност је у једном тренутку претила да засени ону коју је Елвис оставио за собом. Изненађујући суноврат Луисове каријере и приватног живота наступио је након открића новинара да је ожењен својом тринаестогодишњом рођаком (и да се од претходне жене није ни развео).

⁸⁰ Лиза Мери Присли наследила је имање Грејсленд и заједно са Присилом управља мултимилонским „Елвис Присли предузећем“. Године 1994. она се удаје за Мајкла Џексона, са којим је била у браку две године. Мајкл Џексон, „краљ попа“, можда је и једини музичар чија се глобална каријера и популарност могла мерити са оном коју је имао њен отац. Смрт „краља попа“,

једина законита Прислијева жена. Сем Лизе, Елвис више није имао деце. Након повратка у САД, Присли је снимео неколико албума, синглова, и одржао неколико наступа уживо закључно са 1961 годином. Наредних седам година Елвис није одржавао концерте, већ се посветио глуми, углавном у осредњим филмским остварењима. Током шездесетих година он је снимео двадест седам филмова, док су музичка издања углавном чинили албуми са филмском музиком. Својим иконичним наступом 1968. године под називом „Comeback special“, Елвис се заиста вратио на музичку сцену у великом стилу. Убрзо снима албум „From Elvis in Memphis“, који је након осам година био први његов албум (а да није био „saundtrek“ или госпел издање) који је публици представио Прислија каквог су памтили пре његовог одласка у војску. Према Паркеровом мишљењу, овакву прилику је требало што боље искористити. Средином 1969. године он је уговорио Прислију педесет седам концертних наступа у периоду од само четири недеље у новоотвореном хотелу International у Лас Вегасу.⁸¹ На првом концерту присуствовао је велики број утицајних и јавних личности из читавих Сједињених Држава. *Newsweek* је након првих концерата прокоментарисао једну од невероватних особина Елвиса Прислија – снагу и способност да остане звезда у врху музичке сцене свих ових година, док каријере осталих музичара нестају попут звезда падалица. Како је изгледао овај период Елвисове каријере, најбоље се може видети у МГМ-овом документарцу „Elvis: That’s the way it is“, који је тада снимљен.

На слици, сцена у доњем левом пољу приказује управо ово раздобље (седамдесете године прошлог века), које представља велики Елвисов повратак како на музичку сцену тако и у фокус јавности и медија широм планете. Од овог периода за Прислијеве концерте везују се посебно креирана и кројена одела („jumpsuit“), која са плаштом, аплицираним драгим камењем и златом, као да заиста представљају краљевску одежду. Одежду краља, кога Америка никада до сада није имала. Елвис је у оквиру ове сцене приказан у једном од својих најпознатијих одела. Бело одело са златним апликацијама и драгим камењем у традиционалним бојама САД-а (црвеном и плавом), које се цаклило у форми орла (који је такође омиљени симбол Америке). Уз сву медијску пажњу, одело је заиста представљало Америку и њеног краља, кога је чекао да чује цео свет. Златне звезде (такође симбол Америке), штитови са америчким грбовима који су се налазили на каишу, златно прстење, наруквице и ланчићи које је делио публици (као и аутомобиле), све је одавало утисак да је у питању краљ, и то онакав какви су били у време средњовековних европских краљевина. Огромне народне масе биле су присутне где год би се појавио. Ова сцена представља обраћање краља читавом свету и то са рајских острва – Хаваја. Да се радња одвија на Хавајима, сугерише нам флорална позадина која преузима улогу пејзажа (препознатљиви мотив са стилизованим цвећем хибискуса и палминим лишћем). Цветни венац око врата је традиционални поклон којим је локално становништво китило своје госте. Елвисов концерт под називом „Aloha from Hawaii“, који је одржан 14. јануара 1973, био је први концерт неког музичара који је преношен уживо путем сателита у целом свету (што сателит у оквиру сцене алегорично и представља).⁸² Подаци говоре да је више људи широм планете гледало овај Елвисов концерт него пренос спуштања људске посаде на

као и смрт „краља рокенрола“, наступила је званично због престанка рада срца услед највероватније дуже и прекомерне употребе лекова против несанице, 2009. године.

⁸¹ Елвисов претходни наступ у Лас Вегасу 1956. године никоме није остао у добром сећању.

⁸² Условљен временским зонама, концерт је заправо преношен уживо за подручје Јапана, Јужне Кореје, Тајланда, Филипина, Аустралије, Новог Зеланда и дела САД-а. Сутрадан увече емитован је у двадесет осам земаља европског континента.

Месец 1969. године. У готово свим државама обарани су рекорди гледаности неког телевизијског наступа. Одело које сам претходно описао и јесте најпознатије управо зато што га је Елвис носио током овог концерта (иако га је и касније користио).⁸³ Дупли албум који је уследио, са снимком овог наступа, продат је само у САД-у у тиражу од преко пет милиона примерака и уједно представља и последњи албум популарне музике који је био број један на америчким музичким листама за време Елвисовог живота.

Оно што је неретко пратило краљеве кроз историју јесу и претње и покушаји атентата. Прислију су упућиване претње неколико пута током ових година, што је доводило до тога да повремено наступа са пиштољем скривеним у оделу. У више наврата било му је појачано како приватно тако и полицијско обезбеђење. У наредној сцени, фигура која додаје Елвису мараму, представља госпел певача и гитаристу, нераздвојног Елвисовог пријатеља и сарадника Чарлија Хоца (Charles Franklin Hoodge, 1934 - 2006). Његов лик репрезентује „Мафију из Мемфиса“, како су звали групу Елвисових пријатеља из тинејџерских дана, које је Елвис запошљавао као обезбеђење и асистенте. Многи од њих су живели у оквиру његовог имања Грејсленд. Елвис им је поред редовне плате често куповао и аутомобиле, неретко и куће, те их готово увек водио свуда са собом. У оквиру исте сцене, у доњој зони, приказан је и тадашњи председник САД-а, Ричард Никсон (Richard Milhous Nixon, 1913 – 1994.), чији је мандат трајао од 1969. до 1974, и који је до данас остао једини амерички председник принуђен да поднесе оставку. Присли се 21. децембра 1970. године сусрео са Никсоном у Белој кући на сопствену молбу. Након што је успео да се искраде од људи и сарадника којима је готово увек био окружен, Елвис се упутио авионом ка председничкој резиденцији са једним несвакидашњим захтевом. Након вишегодишњих покушаја да добије полицијску значку, Присли је одлучио да је затражи директно од председника државе, и то ни мање ни више него значку специјалног бироа за борбу против наркотика и опасних дрога. За узврат, Никсону је понео на поклон златни пиштољ и метке са угравираним посветом. Никсон је примио Елвиса у Овалној соби Беле куће и уручио му тражену значку. Елвис је овом приликом одржао краћи патриотски говор, у коме је у негативној конотацији помињао хипи покрет, наркотике, па чак и Битлсе (с којима се видео пет година раније и који су били веома изненађени оваквим Елвисовим говором). Само три године касније, Елвис је преживео два предозирања барбитуратима (након другог провео је три дана у коми). Током исте године одржао је сто шездесет осам концерата, а сличним темпом наставио је и током наредне године, када готово није улазио у музички студио. Чланови његовог пратећег бенда сведоче да је тих година буквално падао на колена од умора, све тежег здравственог стања и све веће конзумације разних врста таблета.

Последња сцена приказана на слици представља и последње године његовог живота. На њој је Елвис приказан у оделу у коме се појављивао на својим последњим наступима. Одело краси златни астечки календар, на коме је, према легенди, забележен датум његове смрти. Пејзаж сугерише материјално богатство (расцветала башта), које је окруживало Елвиса, док небо у сумрак симболише и сугерише значење ове сцене.

Плоче које су објављиване добро су продаване и биле су радо слушане. И даље је одржавао концерте који су били распродати, иако су у музичком смислу често представљали дебакле. Услед повећане телесне тежине, хроничних проблема са јетром,

⁸³ Списатељица Боби Ен Мејсон (Bobbie Ann Mason) овако описује крај овог концерта: „Када је на крају концерта Елвис раширио свој плашт и подигао руке, тако да су се крила орла на леђима раширила, изгледао је попут Бога“.

дебелим цревом, крвним притиском и глаукомом, те константне конзумације великог броја лекова, често је певао неразумљиво и збијао шале на сцени. Ван студија и концертних дворана, време је често проводио у својој соби у замку Грејсленд читајући спиритуалне књиге и гледајући сценске вратоломије које је изводио на својим наступима. Његов рођак Били Смит (Billy Smith) изјавио је да га је Елвис тада подсећао на америчког магната Хауарда Хјуза (Howard Huges). Као да најављује кретање његове каријере и живота, последњи сингл који је изашао док је Присли још био жив носио је назив „Way Down“, који је пуштен у продају 6. јуна 1977. године. Недуго затим тројица његових пријатеља, са којима се дружио још од младости, а који су добили отказ након што су годинама радили као Прислијеви телохранитељи, објавили су књигу *Елвис: шта се десило?* (*Elvis: what happened?*). У књизи су, између осталог, писали о његовом проблему са прекомерном конзумацијом лекова. То је Елвиса учинило веома несрећним, те је на све начине покушавао да предупреди издавање књиге, за коју су аутори тврдили да представља пријатељско упозорење (књига је распродата у милионском тиражу). Елвис се и даље трудио да одржава наступе. Последњи концерт приредио је у Индијанополису у Маркет Сквер Арени 26. јуна 1977. године. Две недеље након изласка поменуте књиге, док се спремао да напусти свој замак Грејсленд у Мемфису и крене на нову турнеју, Елвис Арон Присли је преминуо. Био је 16. августа 1977. године. Два дана касније сахрањен је на локалном гробљу. Елвисовој сахрани у Мемфису присуствовало је преко осамдесет хиљада људи. И дан-данас, сваке године, хиљаде људи се окупљају на дан његове смрти да би запалили свеће.



Дејли стар, фотографија на којој је „ухваћен“ Елвис Присли, 2018. година

Неколико недеља након сахране, полиција је спречила крађу Елвисових посмртних остатака. Убрзо након овог инцидента посмртни остаци Елвиса и чланова његове породице поново су сахрањени у склопу имања Грејсленд, у делу који носи назив Медитативна башта. Тед Харисон (Ted Harrison)⁸⁴ у својој књизи пише: „У Елвисовом случају, није само музика оно што га је надживело. Сам Елвис је уздигнут на ниво средњовековног светитеља, фигуре која има култни статус. Као да је канонизован акламацијом.“ Између две последње сцене на слици стоји натпис на латинском

⁸⁴ Ted Harrison, *The death and resurrection of Elvis Presley*, Reaktion, London 2016.

(епикурејска изрека): „E vita tamquam e theatro eheamus“ („Из живота излазимо као из позоришта“).

Stunned scientist witnesses incredible phenomenon with his own eyes

Painting of Elvis weeps real tears!



Scientists say a painting of Elvis Presley weeps when the owner puts *Heartbreak Hotel* on the stereo and doesn't stop until she plays *Jailhouse Rock!*

By RAGAN DUNN

Analysis of the inexpensive velvet-backed painting remains inconclusive. But Dr. Wernig Mayer, the German chemist, says the liquid that flows from the painted King's eyes "is a saline solution that's indistinguishable from the human tear."

"This is a most baffling phenomenon," continued the expert.

"Scientific literature is full of reports of religious icons that cry."

"But this is the first time I've heard of a thoroughly secular object weeping. And weep it does — I've seen it with my own eyes."

Patricia Seiler of Baden, West Germany, said she bought the painting after Presley's death in 1977. It began to cry in August,

she added. And it's been howling on cue ever since. "Sometimes I don't know whether to be grateful or terrified," said an amazed Miss Seiler, 46.

"For so many years the painting just hung there on the wall and didn't do anything but comfort me when I thought about Elvis."

"Then last summer I was gazing at it and saw water glistening on one of Elvis' cheeks."

"When I took a closer look I could see that it was crying its eyes out."

"I was shocked, but I knew it wasn't a joke. It cried all through *Heartbreak Hotel* and didn't stop until I played *Jailhouse Rock*."

Miss Seiler reported the incident to newspaper reporters who drove out to her house to inspect the picture themselves.

Alerted by the published reports on the phenomenon, Dr. Mayer and several assistants launched an investigation of their own. They confirmed that the Elvis portrait has not been altered in any way.

"The most intriguing aspect of all this is that the painting only cries when Miss Seiler plays her Elvis records," said the expert.

"Needless to say we will continue our study. I won't be able to rest until I determine what makes this painting cry."

Said Miss Seiler: "If the painting continues to cry, I'm going to give it to a museum."

"I can't keep something like this to myself."

"It belongs to Elvis fans everywhere."

Недељне светске новости, 1988. година

Иконишна фигура „Краља рокенрола“ (или само „Краља“), каквог га памтимо, приказана је у централном делу композиције, како седи на трону у слави (мандорли) са атрибутима своје владавине. Златна плоча⁸⁵ (златни глас) и гитара, поред његове харизме, представљали су оружје којим је покорио читав свет. Полихромни прстен који опасује мандорлу, онакву каква је била у средњовековном зидном сликарству, у том сликарству репрезентује дугу, односно ново царство које треба да наступи. У овом случају репрезентује ново доба које са Елвисовом појавом наступа у музици и социјално-културолошкој сфери. Боје и дезен овог прстена (траке) задржан је у својој изворној форми, али му је у овом случају придодато ново значење: боје сугеришу боје афричког

⁸⁵ Златна плоча у свом оригиналном значењу представља сертификат којим се награђује музичко издање након продатих милион примерака. Елвис Присли је још увек недостижна легенда са 97 оваквих издања.

континента. Афричка, односно музика афроамериканца, по први пут је добила светску пажњу коју заслужује управо под непосредним утицајем Елвиса Прислија. Џез, блуз и афрички ритмови, не само кроз рокенрол, неизбрисиво су утицали на потоње музичке токове у свету. Упркос све лошијим наступима у музичком погледу (по мишљењу многих), он пророчки, емотивно, искрено, уз свој карактеристичан осмех и у њему својственом стилу, тог лета 1977. године, изводи нумеру (препев француског оригинала за Френка Синатру) Пол Анке (Paul Anka), која као да је писана за њега и баш за тај тренутак. Песма која приказује сажет читав његов живот и која нам говори више (поготово последњи видео-запис) него све књиге и текстови о написани њему и сви снимљени документарци о његовом животу.⁸⁶ Елвис Присли упркос свему напушта позорницу као краљ, певајући сопствени епитаф оличен кроз нумеру – „My Way“:

And now, the end is near
And so I face the final curtain
My friend, I'll say it clear
I'll state my case, of which I'm certain

I've lived a life that's full
I've traveled each and every highway
But more, much more than this
I did it my way

Regrets, I've had a few
But then again, too few to mention
I did what I had to do
And saw it through without exemption
I planned each charted course
Each careful step along the byway
And more, much more than this
I did it my way

Yes, there were times, I'm sure you knew
When I bit off more than I could chew
But through it all, when there was doubt
I ate it up and spit it out
I faced it all and I stood tall
And did it my way

I've loved, I've laughed and cried
I've had my fill my share of losing
And now, as tears subside
I find it all so amusing
To think I did all that
And may I say - not in a shy way

⁸⁶ Текст ове песме уједно се може односити и на остале актере чији су животи приказани у овој серији „житија“.

Oh no, oh no, not me
I did it my way

For what is a man, what has he got
If not himself, then he has naught
To say the things he truly feels
And not the words of one who kneels
The record shows I took the blows
And did it my way
Yes, it was my way



БОБИ ФИШЕР

Роберт Џејмс „Боби“ Фишер (Robert James „Bobby“ Fischer) рођен је 9. марта 1943. године у Чикагу, у савезној држави Илиноис, Сједињене Америчке Државе. ФишEROVA биографија (житије) већ на самом почетку одише мистериозношћу и оптерећена је мноштвом контроверзних чињеница везаних за лик јединог америчког светског шампионаа у шаху, генијалног дечака-велемајстора, који и дан-данас носи титулу „краља шаха“.

ФишEROVA мајка Реџина Вендер (Regina Wender), пољско-јеврејског порекла, венчала се у Москви са немачким биофизичарем Ханс-Герхардом Фишером (Hans-Gerhardt Fischer), који је уписан као отац у Робертовом родном листу. У подацима којима располаже Федерални истражни биро (који је пратио извесно време Бобијеву мајку након њеног повратка из СССР-а у САД 1939. године), наводи се да Герхард Фишер никада није боравио на територији САД-а. Имајући у виду да је Боби рођен 1943. године, није немогуће да се његови родитељи нису негде другде срели, али један чланак из америчких новина нам открива могућност да је Робертов биолошки отац Пол Немењи (Paul Nemenyi). По наводима ових новина,⁸⁷ мађар јеврејског порекла (који је радио на пројекту „Менхетн“ (развоју атомске бомбе) плаћао је издржавање за Бобија Фишера у његовим дечачким данима. Несумњиве чињенице везане за његово детињство јесу да је одрастао у Њујорку (Бруклин), те да је шах упознао када је имао шест година. До седме године Боби је време најчешће проводио тако што је играо шах са самим собом. На житију које приказује живот и дело „Краља шаха“, у оквиру прве сцене приказани су дечачки дани овог генијалног шахисте и свакако особеног човека. У горњем делу архитектоничног рама који уоквирује ову сцену насликан је астролошки знак – рибе. Знак у коме је рођен Боби Фишер асоцира и на његово презиме, које у свом корену, по начину на који се изговара, садржи реч – риба (fish). Символ рибе везан је и за Исланд, државу-острво, који је кроз своју историју неумитно везан за рибу, односно риболов као основну привредну грану. На Исланду Фишер је стекао светску славу и поставио нове стандарде у шаху. Историјски шаховски меч између Фишера и Спаског је заслужан што је ова мала држава дошла у фокус светских медија. С обзиром на то да је астрологија дисциплина која служи пре свега да би се проникло у будућност, овај знак, са својим асоцијацијама на Исланд, у служби је најављивања будућних догађаја. Са друге стране (као астролошки знак рођења), логично је да се налази изнад поља којим почиње приказ Бобијевог житија. Бобијева дечачка босонога фигура и једноставна одећа сугеришу да је реч о дечаку који је одрастао у веома оскудном окружењу (њега и његову сестру углавном је издржавала мајка, која је радила

⁸⁷, Истраживачки чланак на ову тему написали су новинари Питер Николас (Peter Nicholas) и његова жена Кли Бенсон (Clea Benson) и објавили га 2002. године у листу *The Philadelphia Inquirer*.

као учитељица и медицинска сестра). Након навршене седме године, Боби је почео да похађа шаховску школу у Бруклину. Још као дете показивао је изузетан таленат за ову игру, која захтева бритак ум и развијен математичко-метафизички интелект. Божија рука која се помаља из сферично-светлосног сегмента благосиља дечака (овакви прикази Божијег благослова типични су за средњовековну уметност, првобитно најчешће коришћеним у представама пророка; овај мотив доцније срећемо и у другим религијским приказима).

Током наредних година, улогу његовог учитеља шаха преузима Кармин Нигро (Carmine Nigro). Са дванаест година прелази у шаховски клуб Менхетна, који је важио за најбољи у држави. У том периоду Фишер осваја јуниорски шаховски шампионат САД-а. Само годину дана касније, са навршених четрнаест година, Боби постаје шаховски шампион Сједињених Америчких Држава. Ликови представљени у овој сцени приказују државне званичнике, његовог учитеља шаха и мајку, најближе и најбитније особе за развој његове шаховске каријере у том периоду. Иако том дечаку, најмлађем велемајстору у историји,⁸⁸ многи нису предвиђали даље успехе, он на међузонаском турниру у Југославији 1959. године завршава на петој позицији. Управо на том турниру млади Фишер искусио је оно против чега ће се борити наредних година. Совјетски Савез је кроз историју шаховских такмичења, па и тада, био несумњиво водећа шаховска велесила. У финалима готово свих такмичења руски шахисти су доминирали. Захваљујући таквом положају, они су користили стратегију, условно речено, тимског играња (а ове Бобијеве тврдње су потврдили руски шахисти након распада СССР-а). У блоковски подељеном свету, ова стратегија је имала за циљ да из такмичења избаци све неруске играче из финала. ФИДЕ (Светска шаховска организација) је касније променила концепцију играња на интернационалним такмичењима. Наредних година Фишер је учествовао на многим такмичењима, често негодујући против њихових неправилности. Ово раздобље је обележило и Фишерово приступање Свесветској цркви Божијој (Worldwide Church of God), којој је давао десетину својих прихода, а од које се након много година удаљио.

Након резултата које ниже на зонаским турнирима широм света, 1969. године Фишеру се указала прилика да игра са Борисом Спаским за титулу светског шампиона. Сцена са десне стране у горњој зони која у оквиру рама садржи приказ круне, приказује историјски меч одржан у Рејкјавику на Исланду 1972. године. ФишEROVA тврдоглавост и вечита тежња за истеривањем правде дошла је до изражаје већ у самој фази припрема овог меча. Роберт Фишер је инсистирао да се меч одржи у Југославији као неутралном терену, док је Спаски понудио Исланд као локацију за одржавање меча. Након немогућности да се реши овај спор као и неадекватне новчане награде (по Фишеровом мишљењу), он је одбио да наступи на овом такмичењу. Највероватније до меча не би ни дошло да енглески

⁸⁸ 1991. године, мађарска шахистиња Јудит Полгар (чију је шаховску породицу Фишер познавао) постала је најмлађа шахисткиња велемајстор са петнаест година. Интересантна прича везана за ову породицу односи се на тврдње, доказане у пракси, Јудитиног оца, психолога и рекреативног шахисте Ласла Полгара. Након друштвено-институционалног неприхватања његове концепције да се генији не рађају, него стварају, он и његова жена одлучују да, ради доказивања ове тврдње, спроведу експеримент над своје три ћерке. Они су своју децу образовали код куће, са посебним акцентом на шах. Поред чињенице да је отац волео шах, у овој игри, за коју је неопходан интелект, лакше је било пратити напредак током времена у односу на многе дисциплине. Резултати њиховог експеримента су следећи: Јудит се и данас сматра најбољом шахисткињом свих времена, њена сестра Жужа (светска шампионка у шаху) и даље је друга најјача шахисткиња на свету, средња ћерка Софија има титуле међународног мајстора и женског велемајстора.

финансијер Џим Слејтер (James Derrick Slater) није уплатио додатних 125.000 долара и тиме повећао наградни фонд на 250.000 долара. Амерички званичници и јавност молили су Фишера да учествује у мечу, апелујући на његов патриотизам.⁸⁹ Америка је, налазећи се по први пут у ситуацији да има свог представника у финалу светског шаховског шампионата,⁹⁰ и то у мечу против представника СССР-а, овом мечу придавала посебан значај, као уосталом и сам СССР. Меч је добио конотацију битке у оквиру хладног рата, који је тада још увек био у пуном јеку.⁹¹ Овај ривалитет између две водеће светске силе у оквиру сцене приказан је у виду тмурног олујног неба које наткриљује грађевине које представљају симболе моћи дотичних држава, а у којима су се доносиле све важне одлуке. Ови архитектонски симболи смештени су иза завесе и тако алудирају на дешавања која су се догађала у позадини међународног спортског догађаја. Завесу која одваја ова два плана краси дезен чију модуларну основу чини древна руна (ginfahi), чија је традиционална намена била да своме носиоцу обезбеди храброст у борби.⁹² Упркос свим напорима да му се изађе у сусрет, Фишер је након почетка меча исказао незадовољство осветљењем и присуством камера у просторији у којој је одржаван меч.⁹³ Када је Борис Спаски прихватио захтев да се меч одржи у суседној соби без камера, Боби је однео убедљиву победу. Након освајања титуле светског шампиона, Фишер је у САД-у дочекан као национални херој. Америку је задесио „Фишеров бум“, који се манифестовао у виду националне поаме за шахом и невиђене популарности ове игре до тада незабележене у америчкој историји.

⁸⁹ У више наврата га је лично звао Хенри Кисинџер (тадашњи државно секретар САД-а), који је једини донекле имао утицај на Фишера (о чему сведочи у својим мемоарима). Председник шаховске федерације Исланда обраћао се свом премијеру са молбом да апелује на Ричарда Никсона да изврши притисак на Фишера.

⁹⁰ Први званични светски шаховски шампион био је аустроугарски шахиста и теоретичар шаха Вилхелм Штајниц (Wilhelm Steinitz), који је 1883. године емигрирао у САД, те је на овом такмичењу наступао као представник САД-а. Пре њега за незванично најбољег шахисту на свету (дакле пре успостављања светског шампионата) везује се име Пола Морфија (Paul Charles Morphy), који је попут Фишера односио победе широм света као дете, да би се на врхунцу своје славе, још као младић, изненада повукао из јавности и у потпуности напустио ову игру. Интересантна је чињеница да су и један и други шаховски геније из САД-а своје животе завршили као душевни болесници (иако никада није званично медицински дијагностификовано, овакво обољење многи приписују и Роберту Фишеру, због његовог несвакидашњег понашања.).

⁹¹ САД су своје ракете средњег домета са атомским главама поставиле у Турској 1959. године, на шта је СССР одговорио распоређивањем свог ракетног наоружања на Куби 1962. Након кубанске кризе и сукоба у оквиру локалних ратних жаришта, хладни рат се понајвише огледао у оквиру свемирске трке. И једна и друга сила користиле су сваки могући повод да покажу своје преимућство. У овај меч били су укључени високи функционери обе државе, дипломате, службе КГБ-а и ЦИА и министарства одбране (када су се појавиле обостране оптужбе због употребе микроталаса којим се умањују способности играча).

⁹² Руње представљају древно писмо које налазимо у северним (Исланд) и централним деловима Европе пре ширења хришћанства. Руње као писмо на Исланд су стигле са првим досељеницима на ово јединствено и мистично острво, изоловано насред Атлантског океана.

⁹³ Због наведених разлога Фишер се није појавио ни на другој партији; тврдио је да му смета звук телевизијских камера које су биле у сали и тражио је да се испразни првих двадесет редова у публици. Његов некадашњи учитељ Дејвид Бирн изјавио је том приликом: „Фишер је могао да чује плач детета на удаљености од триста метара од места где се играла партија“. Оваквим Фишеровим захтевима у потпуности је једино изашао у сусрет Јездимир Васиљевић приликом организације меча у београдском „Сава Центру“.

Роберт Фишер је написао две књиге о овом мечу, учествовао је у многобројним телевизијским емисијама, његове фотографије излазиле су на насловним странама новина и магазина (укључујући и магazine *Life* и *Time*, као референцу успеха и популарности у америчком друштву). Такође су му нуђени и ангажмани у оквиру маркетиншке индустрије.⁹⁴



Лос Анђелес тајмс, 1972. година

Након медијске славе у САД-у, Фишер је од стране ФИДЕ позван да брани титулу светског шампиона 1975. године у мечу против Анатолија Карпова. Боби је и овај пут тражио промену правила шампионата, тврдећи да постојећа шкоде шаху као игри. Пошто ФИДЕ није изашла у сусрет његовим захтевима, Фишер се одрекао титуле светског шампиона уз став да се о условима које је предложио не може преговарати.

Након овог чина Роберт Фишер се повукао са шаховске сцене и из јавног живота наредних двадесет година. Сцена у доњем левом углу приказује догађај који се одиграо 1992. године. Иако је током тих двадест година добио неколико понуда од стране приватних организатора да одигра шаховски меч, Боби се на њих није обзирао. Посредством шаховског велемајстора Светозара Глигорића, Фишер је након две деценије прихватио понуду контроверзног српског банкара Јездимира Васиљевића да поново одигра историјски меч са Спаским у Савезној Републици Југославији.⁹⁵ СР Југославија је

⁹⁴ Када су му понудили да буде заштитно лице на реклами за електричне бријаче, једноставно их је одбио говорећи да не користи електрични бријач, те да не може да рекламира нешто што не користи у приватном животу.

⁹⁵ Наградни фонд је био пет милиона долара, с тим да три петине износа добија победник, док две петине припадају побеђеном.

већ тада била под економским санкцијама Уједињених нација након избијања грађанског рата међу савезним државама које су годину дана раније чиниле Социјалистичку Федеративну Републику Југославију. У оквору ове сцене су приказани Роберт Фишер и Борис Спаски, а између њих шаховска табла са распоредом фигура који приказује последњу одлучену партију у корист Фишера. Изнад шаховске табле налази се лик светог Стефана, који симболише заштитника острва на коме је реванш меч столећа почео да се игра.⁹⁶ Иза завесе су и у овој сцени приказана трагична дешавања која су се одвијала у позадини овог меча. Као и у претходним сценама које се одигравају у ентеријеру, и овде орнаментика јасно алудира на поаа шаховске табле, која је главна окосница ове приче. На самом почетку овог меча стигао је званични допис од Департмана за трезор Сједињених Америчких Држава, у коме се Роберту Фишеру прети десетогодишњом затворском казном и новчаном казном од двеста педесет хиљада долара, због кршења међународних трговинских санкција уведених према СРЈ.⁹⁷ На слици је поменути докуменат приказан испод Фишерове ноге. Када му је тај допис уручен током конференције за медије, он је на њега прво плуноуо, а потом поцепао пред телевизијским камерама. Упркос свему, други део меча је одржан у Београду, при чему су испуњени сви захтеви које је Фишер тражио (од осветљења до великог стакленог паравана између играча и представника медија и публике). Фишер је на реванш-мечу столећа одбранио титулу светског шампиона у шаху, како је тврдио, иако је званични шампион ФИДЕ у то време био Гари Каспаров.

⁹⁶ На нешто већој удаљености од сто километара од острва Свети Стефан у то време одигравала су се ратна дејства међу зараћеним странама, учесницама грађанског рата. У Јадранском мору, на удаљености од око педесет миља, налазила се Шеста флота америчке морнарице спремна за дејства против СР Југославије. Према Фишеру су тада и у Црној Гори и у Србији гајене велике симпатије, те је он представљан као један од ретких иностраних пријатеља који се у то време лично појавио у држави под међународним санкцијама, захваћеној ратним сукобима.

⁹⁷ Борису Спаском, који је француски држављанин од 1978. године, никакве сличне претње нити забране нису стизале од француске владе, као ни велемајстору Лотару Шмиту од стране немачке владе (Шмит је био судија на овом мечу, а судио је и „меч столећа“ у Рекјавику 1972. године).

МЛАДИ ШАХИСТА У ПИОНИРСКОМ ГРАДУ

ГЛЕ, БОБИ ФИШЕР!

— Ево, оист новинари — раз-
драгано су поинтели малишани
кад су извазеном „Валесу“ спа-
зали већ познату жуту таблу са
ознаком „прес“. Али, фоторепор-
тер није био сувише дуго у цен-
тру пажње. Погледа је привукао
дугонози дечак из „Бипа“:

— „Гле, Боби Фишер!... Поз-
најем га, видео сам његове сли-
ке у поинтама.“

Код малог ограђеног „аеродо-
ма“ призор се поновно. Из ре,
да за аеро-акробације одмах су
изишли дечаци и окружили мла-
дог шаховског шампиона.

— Колико длаћају за ове ваба-
ве — распитивао се гост. А кад
је чуо да све спада у лефтган
пансион — рекао је:

— Био сам у „Дивизиону“,
тамо се све плаћа одвојено.

Асфалтном стазом пројурно је
дечак на мопеду, члан технич-
ког кружока. Домјини, студент-
кињовођа, нуди госту мотор:

— То не знам да возим, него,
ако имате аутомобил...



МАЛА ГОРДАЊА У РАЗГОВОРУ С БОБИ ФИШЕРОМ

Вечерње новости, 1958. година

У доњем делу ове сцене приказани су демони који су прогнали Бобија у наредним годинама све до његове смрти. Од стране америчке администрације Роберт Фишер је проглашен за државног непријатеља. За њим је расписана међународна потерница, те се налазио на врху листе особа за којима су америчко правосуђе и државни органи трагали све до појаве Осаме Бин Ладена (бизнисмена и терористе који је оптужен за терористички напад на Њујорк 2001. године). Након меча Фишер је извесно време провео у Србији. У току припрема за меч, као и након њега, Боби је доста времена проводио са деветнаестогодишњом мађарском шахисткињом Зитом Рајчањи. Прекид овог несвакидашњег пријатељства, потерница америчких власти која је условила честу промену пребивалишта, као и чињеница да никада више неће крочити на територију САД-а, оставили су на његову личност дубок траг. Он је у наредним годинама под претњама америчких власти често мењао пребивалишта у више различитих држава. У ретким интервјуима оптуживао је ЦИА и јеврејски банкарски лоби за заверу против њега као и остатка света. Изјаве које је давао (на интервјуе би пристајао само ако би се преносили живо) обиловале су антисемитизмом, иако је и сам био јеврејског порекла.

Последња сцена на слици представља и последњу етапу живота овог легендарног шахисте. Након дванаестогодишњег изгнанства и бежања од америчких правосудних органа, Роберта хапсе јапанске власти на међународном аеродрому у Нарити, близу Токија. Званични разлог хапшења била је употреба годину дана раније поништеног америчког пасоша.⁹⁸ Сцена хапшења Бобија Фишера приказује два припадника јапанских органа реда у униформама које алудирају на приказе у средњовековном источнохришћанском зидном сликарству. Одежде су донекле модификоване тако да

⁹⁸ Потерница за Бобијем Фишером била је расписана за време мандата америчког председника Џорџа Буша Старијег, док му је пасош поништен за време мандата Џорџа Буша Млађег. У време када је Бил Клинтон био на челу САД-а, Фишер је несметано користио свој пасош.

асоцирају на специфичности јапанске традиције одевања, док ликови у рукама уместо копља држе веома слично јапанско традиционално оружје – нагинату. Сам Фишер је представљен у одежди која алудира на одећу врховног свештеника у византијској иконографији. Он је на изванредан начин био представник шахиста, борећи се за увођење нових, праведнијих правила у оквиру шаховских такмичења, као и за веће наградне фондове за саме такмичаре. Боби је након хапшења био заточен и убрзо је започео процес његове депортације у САД. У Токију се у то време налазио Џон Боснић, канадски новинар и консултант српског порекла, који је основао Комитет за ослобођење Роберта Фишера и тако успео да одложи изручење бегунца властима САД-а. Борис Спаски тада пише писмо председнику САД-а Џорџу Бушу, у коме га моли да Фишера пуште из притвора. Спаски му овом приликом износи предлог да утиче на председника Француске да и њега оптуже за исти злочин који је учинио, те да га сместе у затворску јединицу са Бобијем и да им оставе шаховску таблу. Пошто никакве молбе председнику САД-а нису уродиле плодом, Фишер се убрзо жени са Мијоко Ватаи, председницом шаховске асоцијације Јапана, са којом је живео од двехиљадите године (кум на венчању био је Џон Боснић). Она је на слици приказана са лентом, на којој је на латинском исписано: *excellens in arte non debet mori* (истакнути уметник не мора да умре). Ову реченицу је користила одбрана на судским процесима у доба Римског царства када би неки истакнути уметник био осуђен за најтеже злочине. Бобијеви симпатизери широм света мислили су да је женидбом решен проблем његовог боравка у Јапану. Међутим, под притиском САД-а, јапански министар правде одбио је такву могућност.⁹⁹ Током јануара двехиљаде пете године, Фишер шаље писмо влади Исланда са молбом да му изда држављанство, што би спречило његово изручење САД-у. Сећајући се још увек чувеног меча столећа 1972. године и сматрајући да је Боби неправедно оптужен и држан у затвору, влада Исланда му издаје посебан пасош за стране држављане. Након што ни овај потез јапанска влада није уважила, исландски парламент заказује ванредну седницу за 21. март 2005. године са само једном тачком дневног реда. За само тринаест минута парламент Исланда од четрдесет два посланика једногласно је изгласао, а председник парламента Халидор Блондал потписао, указ којим се моментално даје пуно држављанство Роберту Фишеру. Тако је 23. марта 2005. године, након двеста педест три дана проведена у затвору у Јапану, Боби кренуо на пут ка својој новој домовини – Исланду.

Између две горње сцене у склопу архитектоничног рама, налази се рељеф са старозаветном сценом борбе Давида и Голијата. Парабола о Давиду умногоме има паралеле са ликом Бобија Фишера. Током првог дела свог живота, Боби се као млад шахиста непрестано борио против совјетске шаховске велесиле, док је другу половину свог живота провео борећи се против администрације светске велесиле и своје отаџбине.

На средини слике приказана је шаховска табла са фигурама постављеним за игру која се назива *Fischerandom Chess* (Фишеров насумични шах, позната још и под називом Шах 960). Фишер је ову игру представио у Аргентини 1996. године, сматрајући да данашњи шахисти шах исувише уче из књига, бавећи се шаховском теоријом и меморисањем многобројних варијанти отварања партија. У његовој верзији шаха, фигуре

⁹⁹ Једна од држава која је озбиљно узета у разматрање за тражење уточишта била је тадашња држава Србија и Црна Гора (према изјави Божидара Ивановића, тадашњег председника Шаховског савеза СЦГ). Међутим, министар спољних послова Вук Драшковић одбио је ту могућност и жељу Бобија Фишера.

се ротирају за једно поље при сваком следећем отварању партије, тако да у шаховској игри креативност и таленат долазе до изражаја науштрб меморисања.

У ниши насликаној између две сцене у доњој зони слике, приказан је Фишеров шаховски сат. Боби је овај сат патентирао 1988. године, а технички га усавршавао током свог боравка у СРЈ 1992. године. На реванш мечу столећа Фишер – Спаски одржаном исте године, сат је први пут употребљен. ФИДЕ је Фишеров сат званично увела у употребу 1998. године. На сату који се налази на слици симболично су приказани датуми рођења и смрти истакнутог мајстора шаха Роберта Фишера.

„Краљ шаха“ преминуо је на Исланду 17. јануара 2008. године, у шездесет четвртој години живота. Тачно толики број црно-белих поља налази се на шаховској табли.



КУРТ КОБЕЈН

Курт Доналд Кобејн (Kurt Donald Cobain) рођен је у Абердину, савезна држава Вашингтон, у Сједињеним Америчким Државама, 20. фебруара 1967. године. Још као дете показивао је склоности према музичкој и ликовној уметности. Његово детињство (срећно, према његовим речима) обележило је одрастање у најсиромашнијем делу иначе сиромашне вароши.¹⁰⁰ У седмој години живота дијагностификован му је хиперкинетички поремећај (познатији као хиперактивност), те му је преписан лек риталин (веома распрострањен психоактивни лек у САД-у). Годину дана касније, након ове дијагнозе, Кобејнови родитељи се разводе, што је, по његовом сведочењу, у њему оставило дубок емотивни траг. Ове две чињенице многи Куртови биографи наводе као кључне за његову каснију бунтовну природу и склоност ка опијатима. Током одрастања Курт Кобејн се често селио. Живео је мало са оцем, мало са мајком, а и код рођака и пријатеља.¹⁰¹ Средњошколске дане је проводио читајући књиге, које су у великој мери утицале на његово касније поетско изражавање.¹⁰² Бунтован карактер и склоност ка музици увек су чинили главне карактеристике Кобејнове личности, које је он у средњошколским данима нашао у панк покрету. Прва сцена у горњем левом делу слике управо се односи на овај период његовог живота у Абердину. Према легенди, након свађе његове мајке и његовог тадашњег очуха, мајка је из револта бацила очухову колекцију пиштоља и револвера у оближњу реку. Курт, који је био сведок догађаја, отишао је до реке, из које је извадио читаву колекцију ватреног оружја. Убрзо ју је продао, а од добијеног новца купио је своје прво озбиљно појачало. Половну електричну гитару је добио за четрнаести рођендан од ујака. Већ тада Курт је имао песме за које је сам писао текстове и „компоновао“ музику.

Две недеље пре него што ће завршити средњу школу, он одлучује да је напусти. Овај догађај је резултирао ултиматумом његове мајке да нађе посао или да напусти породичну кућу. Убрзо, Курт Кобејн се нашао на улици. Када не би могао да преспава код пријатеља, спавао би испод моста на реци Вишка, где је пецао рибе којима се хранио, у чекаоници болнице, улазима стамбених зграда или би се кришом ушуњао у подрум

¹⁰⁰ Према Куртовом сведочењу, одрастао је у најсиромашнијем белачком делу града, али у најлепшој кући. Његов отац је сређивао кућу како би изгледало да породица припада средњој класи, док се његова мајка свесрдно трудила да њега и сестру лепо облачи да остала деца у школи не би посумњала да су сиромашни.

¹⁰¹ Кобејнови ујак и ујна били су музичари, док му је баба била професионални сликар. Они су највероватније допринели развоју његових уметничких склоности.

¹⁰² Писци које је волео били су С.Е. Хинтон, Џек Керуак, Вилијем С. Бироуз, Семјуел Бекет, Валери Соланас и други. Са Вилијемом Бироузом Курт се сусрео 1993. године. Након Кобејнове смрти, овај писац је изјавио: „Уопште нисам изненађен, његово самоубиство није одраз његове воље, колико сам ја могао да приметим, он је већ био мртав“.

мајчине куће. Највише времена проводио је свирајући гитару. Тако је упознао Криса Новоселића, са којим оснива бенд. Време је често проводио у простору у коме је вежбао бенд панк оријентације Мелвинс (The Melvins). Као музичке узоре у раној младости Курт Кобејн наводи AC/DC, Black Sabbath, Led Zeppelin, Queen, Kiss, док су га касније инспирисали бендови попут The Clash, The Sex Pistols, The Stooges, The Velvet Underground, The Pixies, Lead Belly и многи други. Извесно време Кобејн је ишао и у цркву (у коју се врло брзо разочарао). Читао је књиге о будистичкој филозофији (у овом периоду је и настао назив бенда – Нирвана). У једном интервјуу Кобејн је изјавио да су се тих година као бенд надали да ће њихова музика и то што имају да кажу привући довољан број људи који би им омогућили да одржавају повремене клупске свирке у Сијетлу. После дужег тражења погодног бубњара за бенд, он и Крис упознају Чада Ченинга (Chad Channing), са којим 1989. године снимају свој први студијски албум *Bleach* за издавачку кућу из Сијетла Саб Поп (Sub Pop). Након издавања овог албума, уследила је краћа концертна турнеја по Европи и САД-у. Курт се ове турнеје сећа по веома лошим условима, али је ипак памти као забавну, све док није доживео нервни слом на концерту у Риму. У року од само две године од када су снимили први албум, уследио је уговор са првом великом издавачком кућом, Geffen Records, и излазак њиховог другог албума под називом *Nevermind*. Пред снимање овог албума они упознају Дејва Грола (Dave Grohl), бубњара који ће остати члан овог триа до самог краја. Албум је красио контроверзан и легендаран омот, урађен по Куртовој идеји. На подводној фотографији приказана је беба која плива ка удици у првом плану о коју је закачена папирната доларска новчаница.



Курт Кобејн, инсталација, 1992. година

Следећа сцена на слици приказује управо овај период, који се одиграо 1991 године. Курт Кобејн заузима централно место у оквиру ове сцене, приказан у одећи у којој га можемо видети у видеу снимљеном за тада најпопуларнију песму „Smells like teen spirit“,

која је уједно и оличење Нирванине светске популарности. Он је приказан у покрету који најављује ломљење гитаре о под, које је представљало Кобејнов израз незадовољства и беса, а уједно и сценски наступ карактеристичан за овај састав. Током наредног периода албум је продат у преко десет милиона примерака (триста хиљада примерака недељно) са касније процењеном новчаном добити од пет стотина педесет милиона долара.¹⁰³ Ед Розенблат (директор издавачке музичке куће Geffen) у свом сећању на тај период каже: „Та плоча се једноставно продавала. Првих милион копија се тако брзо распродало да нисмо имали времена да је на било који начин рекламирамо. Било је скоро разочаравајуће за маркетиншки тим да се то тако брзо дешавало, а да они нису ништа урадили. Ми остали смо само посматрали, јер смо знали да се такве ствари ретко када догађају.“ Овакав исход догађаја, невиђен раније у музичкој индустрији (да неки музички састав са маргине друштва, ван популарних музичких токова, доспе на врхове музичких листа у готово свим државама), резултирао је тиме да чланови бенда постану доларски милионери у веома кратком временском периоду.¹⁰⁴ Курт Кобејн је тада имао двадест и четири године. Сходно оваквом развоју догађаја, уследиле су светске концертне турнеје, гостовања на радијским и телевизијским станицама, које је пратило велико интересовање новинара и љубитеља њихове музике. Курт је у читавом свету (у коме је владала поама за његовом музиком) представљао оличење „генерације икс“. Он је доживљаван као гласноговорник генерације која до тада није имала довољно иконичну фигуру која ће је представљати.¹⁰⁵ Нирвана је многим до тада маргиналним бендовима отворила пут ка широј публици, а музички правац „гранџ“ (grunge) управо се приписује пре свих овом музичком саставу. Курт је негирао било какве покушаје етикетирања, те је сматрао да је његова популарност привукла велики број младих Људи који су имали ставове против којих се он управо борио. Највероватније услед немогућности да се снађе у новонасталој ситуацији, Кобејн се препуштао све чешћем конзумирању хероина, са којим је одраније имао искуства.¹⁰⁶ Исте године он упознаје Кортни Лав (Courtney Love), чланицу женског постпанк бенда Хол (Hole), са којом убрзо ступа у брачну заједницу. Долазећи из сличног друштвеног окружења, њих двоје су делили исте погледе на свет (политичке и филозофске), што је укључивало и склоност према хероину.

Наредна сцена се дијакхронијски надовезује на претходну, с обзиром на то да се јавни ангажман Курта Кобејна у ширем друштвеном контексту развијао у периоду од четири године. Током фебруара 1992. године Курт и Кортни се венчају на Хавајима,¹⁰⁷ а

¹⁰³ У наредним годинама албуми музичког састава Нирвана биће продати у тиражу већем од сто милиона примерака.

¹⁰⁴ 1991. године, иако су свирали пред више стотина хиљада људи током светске турнеје, након неочекивано продатих два милиона копија албума, Куртова годишња нето зарада износила је тек 27.000 долара. Већ 1992. године његова нето зарада је износила преко милион долара.

¹⁰⁵ Иако не постоји довољно усаглашено мишљење, најчешће се за припаднике ове генерације везују људи рођени у периоду од 1961. до 1981. године (између Беби бум и Миленијумске генерације). Често их карактерише одрастање у породицама разведених родитеља, цинизам, незадовољство услед непостојања идеала, лоше плаћени послови и добро образовање. Са друге стране, приписује им се мултикултурализам, предузетнички дух, те уравнотеженост између посла и приватног живота.

¹⁰⁶ Поводом овога Курт Кобејн је изјавио: „Било је то застрашујуће искуство. Знао сам да ћу то урадити кад-тад. Не знам зашто, једноставно сам знао. По мени, хероин је био граница коју сам морао да пређем.“

¹⁰⁷ Курт се на венчању појавио у пиџами, док је Кортни носила стару хаљину која је припадала глумици Френсис Фармер (Frances Farmer).

шест месеци касније постају родитељи Франсис Бин Кобејн (Frances Bean Cobain). Тих година Нирванине песме свакодневно су емитовале радио и телевизијске станице, па чак и оне којима је иначе страна оваква музичка оријентација.¹⁰⁸ Новинари и поштоваоци њихове музике опседали су даноноћно кућу Кобејнових. Судаћи према изјавама њему блиских људи, Курт се веома тешко носио са медијском славом која га је пратила¹⁰⁹ и условљавањима од стране медијских и музичких кућа у погледу његове музике. Чињеница да је захваљујући новцу који је зарадио постао члан високог друштва такође се косила са његовим досадашњим начином живота и погледом на свет. Сматрао је да су бенд и његови идеали продати.¹¹⁰ И данас важи констатација коју је М. Јовановић изнела у свом тексту везаном за овај бенд 1996. године: „Нико није успевао (а ни данас не успева) да објасни шта се десило у свету па је Нирвана доживела толики успех, то ни самом бенду није било уопште јасно. Нирвана ће заувек остати неразјашњено застрањивање масе у неочекиваном смеру.“ У периоду када популарност бенда расте, Кобејна прати здравствени проблем у виду несносних болова у стомаку, који су трајали и по двадесет четири часа дневно. Болови које је осећао били су мистерија за све лекаре код којих је отишао по савет. Одлучио је да се врати узимању хероина, јер је једино тада и када спава осећао олакшање. Прекомерна конзумација хероина довела је до тога да је био смештен у рехабилитациони центар месец дана пре рођења Френсис.

Овакав развој догађаја, као и фотографија Кортни Лав како пуши цигарету у време трудноће, послужили су Лин Хиршберг (Lynn Hirschberg) да у интернационалном таблоидном магазину *Vanity fair* напише суров пуритански текст о свим пороцима Кобејнових. По устаљеном правилу таблоидног новинарства, недуго затим и таблоид *Globe* је објавио текст под називом „Беба рок звезда рођена је као наркоман“ („Rock star’s baby is born a junky“), који је приказан на слици. Након објављивања ових текстова, социјална служба САД-а је Кобејновима привремено одузела дете на осам месеци. Курт је до своје смрти отворено упућивао поруке мржње и новинарки претио убиством. И публика и критичари се слажу да су концерти који су уследили након објављивања овог чланка били најбољи и најжешћи у Нирваниној каријери.

У оквиру ове сцене приказано је управо ово раздобље, у коме су се прожимали популарност бенда и приватни живот Курта Кобејна (који то више и није био), као и сукобљавање са последицама какве доноси такав друштвени статус. Иако су код њега овакви сукоби резултирали константним бесом, позитивна страна таквог стања огледала се у енергичним наступима и израженој креативности. У кратком временском раздобљу

¹⁰⁸ Данас, после нешто више од двадесет година, веома ретко можемо чути на радију неку њихову песму. Како наводи Мајкл Азерад (Michael Azerrad) у својој књизи, те 1991. године чинило се да су радио-станице у Енглеској, у којој је почела њихова европска турнеја, осталу поп-музику пуштале само да би попуниле место између многобројних пуштања нумере “Smells like teen spirit”.

¹⁰⁹ Код нас је у то време о Курту Кобејну писао и *Политикин забавник*.

¹¹⁰ Кобејн је у многобројним интервјуима изјављивао да му је сан био да живи од своје музике, тако да не мора да ради слабо плаћене и бесмислене послове које је повремено радио. Такође он је често истицао да „мрзи људе“, под којима је подразумевао велику већину безосећајних, надобудних, незаинтересованих и саможивих припадника људске расе. Овакви контрадикторни ставови који су чинили део његове личности и погледа на свет били су тешко помирљиви у оквиру музичке индустрије, у чијем се свету нашао. Ситуацију у којој се тада налазио можда може да опише његова изјава о корњачама, које је волео (једну је имао као кућног љубимца у тинејџерским данима): “То је фасцинираност коју не могу да објасним. Корњаче у основи имају онај ‘не интересујете ме’ став. Заглављена сам у кади, несрећна сам, мрзим те и не желим да правим никакву представу за твоје задовољство.”

излазе албуми *Incesticide* и *In utero*. Позадина на поменутој сцени преузета је из видеа за песму “Heart shaped box”,¹¹¹ а која би требало да асоцира на другу страну Куртове личности. Као инспирацију за ову песму, он наводи репортажу коју је гледао о деци која болују од рака: „Када видим тако нешто – полудим, то ме погађа тако снажно на личном нивоу, више него било шта што се дешава.“



Курт Кобејн, комбинована техника, 1993. година

Своју популарност и утицај који је стекао, бенд је искористио да сними албум *In utero*.¹¹² Албум су снимили онако како они мисле да треба да звучи (не желећи да дође у сукоб са бендом, издавачка кућа је попустила овом захтеву). У децембру 1993. године снимили су *Unplugged* у Њујорку за телевизиску станицу MTV. На овом наступу, између осталих нумера других аутора, бенд је одсвирао и песму „The man who sold the world“ Дејвида Боувија. Општи став већине који су чули ово извођење, поготово након догађаја који су уследили, јесте да је ово опростажна, „лабудова песма“ Курта Кобејна.

У фебруару 1994. године Нирвана креће на нову европску турнеју. Након концерта у Риму, а пред концерт у Словенији, медији су јавили да се Курт Кобејн предозирао комбинацијом пилула и алкохола, те да је смештен у болницу у Риму. Након отказивања турнеје бенд се вратио у САД. На наговор блиских пријатеља и Кортни (која је у то време боравила на лечењу у другом рехабилитационом центру), Курта смештају поново у рехабилитациони центар у Лос Анђелесу. Кобејн је сутрадан напустио ову установу прескочивши ограду. Његово беживотно тело пронађено је у гаражи на њиховом породичном имању са прострелном раном на глави у петак ујутро, 8. априла 1994.

¹¹¹ Видео за ову нумеру осмислио је Антон Корбијн (Anton Corbijn), познат по својој дугогодишњој и плодној сарадњи са музичким саставом Депеш Мод (Depeche Mode).

¹¹² За овај албум Кобејн каже: “Желео сам да снимим албум који бих волео да слушам код куће. Никада не слушам, нисам га чуо од када смо га објавили, не могу да поднесем ту продукцију.”

године.¹¹³ Поред тела су пронађене аудио-касете, његова омиљена кутија са ситницама, возачка дозвола и опроштајна порука. Опроштајну поруку је касније током дана Кортни прочитала пред више хиљада људи у центру Сијетла и том приликом поделила присутнима његову одећу и неколико његових личних ствари. Порука коју је Курт оставио за собом завршава се речима „Мир, љубав, емпатија.“

Последња сцена приказује овај догађај. Сумрак који пада семантички и наративно доприноси драматичности сцене. У доњој зони слике налази се лента са натписом на латинском језику: „Facta probant hominis extremi temporis finis“ („Дела неког човека потврђује крај његовог живота“). У горњој зони слике, изнад архитектоничног рама, позадину чини орнамент од биљака и цветова мака, чији дериват је хероин. Горње углове на слици красе главе лутака које је Курт пасионирано сакупљао годинама. На средини слике, изнад Кобејновог портрета, налази се златна плоча, на којој су исписане године његовог рођења и смрти. Са леве и десне стране налазе се ленте. На левој је написано Кобејново пуно име, док је на десној парафразирани назив песме Дејвида Боувија, која као да је у даном тренутку писана за Курта Кобејна. Назив ове Боувијеве песме са измењеним редоследом речи¹¹⁴ подробније описује суштину ове приче.

¹¹³ Званично саопштење наводи да је Курт Кобејн извршио самоубиство пушком, што потврђује и Кросово истраживање. У својој књизи он наводи податак да је Курт у тинејџерским данима снимио филм под називом *Курт извршава крваво самоубиство*, чиме доказује његову опсесију самоубиством још као четрнаестогодишњака. Са друге стране, Ник Брумфилд (Nick Broomfield) је снимио документарни филм *Курт и Кортни (Kurt and Courtney)* 1998. године, у коме покушава да докаже да је Курт Кобејн убијен. Исту хипотезу заступа и приватни детектив кога је Кортни ангажовала да пронађе Кобејна након што је сазнала да је напустио рехабилитациони центар у Лос Анђелесу. Новинари Ајан Халперин и Макс Валас (Ian Halperin, Maks Wallace) исту тему обрађују у књигама *Who killed Kurt Cobain* и *Love and death: The murder of Kurt Cobain*.

¹¹⁴ Једна од омиљених Куртових изражајних техника при писању текстова била је измена редоследа слова унутар речи и игра речима. Када би наишао на овакву врсту хумора код неког другог бенда, он би одмах задобио Кобејнове симпатије.

ЗАКЉУЧАК

С обзиром на то да историја уметности показује да готово сва уметничка дела имају корене у религиозном универзуму, те да је хришћанство посебно развило своје специфичне методе за хагиографску врсту нарације, визуелни израз који сам користио служи се углавном већ развијеним формама и семиотиком које се користе у ову сврху. Овако развијена естетска концепција само је део много већег религијско-црквеног система, који управо покушава да да одговоре на нека питања којима се бавим у овом уметничком пројекту, с тим што моји сликарски радови нису условљени тим системом. Моја житија представљају продукте контемплативног процеса који се у својој сржи бави питањем смисла и сврхе егзистенције људског бића растргнутог између природних, божанских и друштвених закона, питања којима се на специфичан начин бави хришћанска и остале велике светске религије. Такође, радови, условљени својом специфичном тематиком, баве се разматрањем феномена људског живота и, нераздвојним од њега, разматрањем питања индивидуалне судбине, односно задатости и сплета околности које чине људски живот, а чијим разоткривањем и демистификацијом се човечанство бави од давнина.

Изображени ликови¹¹⁵ представљају личности које су свој живот ставиле у шири друштвено-социјални контекст, те је стога интериоризација њихових личности била неминовна, а њихов утицај на глобално друштво протеже се како просторно тако и временски до данашњих дана. Може се рећи да су поједине од поменутих личности као планетарне звезде представљале веснике опште глобализације. Управо захваљујући (планетарном) друштвеном контексту у који су смештени њихови животи, јавности је понуђен и документован увид у њихове биографије (редукован у довољној мери, посматрано из тренутне историјске перспективе).¹¹⁶ Оваква документација и јесте

¹¹⁵ Неизбежно категорисање ликова у једну групацију (изображених ликова којима су посвећена ова житија) на основу сличности у погледу њихових живота или неких других социјалних аспеката, у појединим случајевима искључује лик Џека Трбосека из разлога што нам његов идентитет остаје непознат, као и због специфичности његовог деловања (по коме је познат), а које се умногоме разликује од друштвено прихватљивих основних видова делања осталих личности. Мистерија његовог идентитета условила је и визуелни приказ његовог житија на специфичан начин.

¹¹⁶ Будуће планетарне звезде, ако их уопште буде било у овом формату, највероватније ће пратити презасићена документација из свих области њиховог живота условљена дигитализацијом и

доступна управо због покушаја многих да размрсе конце судбине, узрока и сплета социјално-историјских дешавања која су се одиграла и захваљујући којима у великој мери данас знамо за ове људе. Ако ствари посматрамо из овог угла, утврдићемо да на већину догађаја у ширем контексту приказани ликови нису могли да утичу. Оно на шта су наводно могли да утичу (лични аганжман) као самосвесне личности, у свом корену садржи детерминанте ван њихове личности. Према многим дефиницијама, неку личност дефинишу пол, раса, „име и презиме“, ¹¹⁷ спољашњи изглед, генетске предиспозиције или социјално окружење (религија) у коме се она формира и одраста. А то нас опет наводи да се запитамо у којој мери човек утиче на своју судбину и није ли она Божија промисао, како су тврдили током средњег века, а што модерни поглед на свет покушава да оповргне. Хипотеза да је сваки човек господар своје судбине, коју нарочито промовише посматрање човека кроз призму капиталистичког устројства друштва (поткрепљену планетарно промовисаном идејом познатом као „Амерички сан“). из ове перспективе тешко да је одржива. ¹¹⁸

Ја се, дакле, у овим радовима, између осталог, бавим и питањем човекове судбине, на које нам ни хришћанство не даје задовољавајуће одговоре, изузев тврдње да у оквирима судбине (Божије промисли) можемо радити на спасењу своје душе и тражењу духовног мира. ¹¹⁹ Читајући житија појединих светих личности можемо видети да их је на тај пут Божијих људи неретко навео сплет околности које су изван домашаја њиховог деловања, а на које су они одговорили богоугодним животом или делима захваљујући којима су проглашени светима. У којој мери и како Божија промисао делује на људе који нису у вери или нису ни чули за хришћанство? Зашто некога чека лакши а некога тежи пут ка спасењу душе? Ови радови се, између осталог, баве управо тим мистериозним сплетом околности које су довеле (или нису довеле) до таквог развоја догађаја који за последицу имају специфичан коначан резултат.

У радовима из ове серије такође се бавим и парадигмом светог, односно могућношћу да прикази живота личности које не спадају у свете може да пренесе поруку која се углавном везује за свеце. Таква порука би у великој мери пре свега имала апофатички карактер. Чуда која су чинили свети људи у овом случају имају релацију у чудноватим животним причама приказаних ликова. Животи изображених ликова као и последице њиховог деловања по неким феноменолошким карактеристикама подсећају на оне везане за животе светих људи. Један од вероватно најупечатљивијих феномена односи се на постојање реликвија. Овај феномен постаје изражен поготово током средњег века (на који се ови радови позивају), током којег цвета трговина и потрага за реликвијама. Сличну

неразумном конзумацијом друштвених мрежа од стране њених корисника, чија сврха како се чини и јесте регистрација појединаца и података везаних за њих.

¹¹⁷ Инскрипције са именима саставни су део слика које приказују животе ових личности. Епископ Јован (Пурић) нам у уводу у своју књигу „Имена и натписи на иконама“ каже следеће: „...Према имену се односило не само као према знаку распознавања, већ као тајанственом симболу, који указује на личност, на темељне карактеристике његовог носиоца и налази се с њим у директној вези. О тој кључној разлици древног схватања имена, од оног који влада у данашње доба, неопходно је погледати какво је учење Светог Писма Старога Завета о имену.“

¹¹⁸ Ги Дебор (Guy Debord) у свом делу *Друштво спектакла* износи тезу (аутор, додуше, критички посматра савремено друштво) да „праве одрасле особе, људи који су господари својих живота, заправо не постоје“.

¹¹⁹ У житију преподобног Арсенија Великог, оно што се назива судбином описано је на следећи начин: „Неожењен, повучен, ћутљив, молитвен, Арсеније мишљаше тако проживети цео живот свој. Но Промисао Божија управи његов животни пут другачије.“

ситуацију срећемо и данас само што се она везује за људе попут ових којима су ова житија посвећена. На аукцијама, али и ван њих, појединци се боре да дођу у посед предмета везаних за ове људе (контактне реликвије – brandea), као и делова њихових тела (за сада су то најчешће космати делови из објективних законских разлога), што овом феномену даје надасве чудан тржишно-магијски карактер. Управо против овог (и сличних) феномена су се бориле различите реформаторске фракције унутар хришћанске цркве, а он је успео да се одржи и у доба науке и технике.¹²⁰

Наредна феноменолошка релација односила би се на ходочашћа местима на којима су ови људи погребени или на којима су делали (која са собом неизоставно носи тржишни карактер у виду продаје сувенира и преноћишта, те читавог спектра услужних делатности познатих на религијским местима ходочашћа). У случају Елвиса Прислија, као вероватно најпознатијег међу представљеним ликовима, наилазимо на иначе распрострањени феномен (који датира непосредно након његове смрти): да га људи и даље виђају, те да постоји веровање да је жив.¹²¹ Хагиографије које су настајале након што су свети људи напустили овоземаљски свет, у овом случају имају паралелу у биографијама (неретко сензационалним, са додуше често бизарним детаљима) приказаних личности, а које су у милионима примерака на различитим језицима одаслате широм света. И житија светих људи (која су неизоставна у процесу канонизације), у временима када је хришћанство већ представљало доминантну светску религију, имала су своја политичка и разна друга ванрелигијска утемељења, као и форме и законе по којима су настајала, како у источном тако и у западном хришћанству. И у оквиру српске културе такође налазимо примере који поткрепљују ову тезу.¹²²

Чињеници да је религија неизоставни чинилац како у уметности тако и у животу иду у прилог и писани предлози о животима ових личности. У житијима Џека Трбосека, и Роберта Фишера, јудаизам (са којим их је повезивало суштински само њихово порекло)

¹²⁰ Наука и техника су последњих пар векова представљале најјачу алтернативу религијском поимању света. Међутим у свом вртоглавом истраживачком успону наука је успела да докучи границе у којима почиње да се осећа присуство Творца. Један од таквих интересантних истраживачких пројеката који се развија последњих година у области теорије и анализе можданих функција под вођством професора доктора Џона Дилана Хејнса (John Dylan Haynes) доноси човечанству нове изазове. Његова досадашња истраживања доводе у питање постојање слободне воље људи чак и при најпростијим одлукама. По његовим очекивањима требаће да прође још двадест година истраживачког рада његовог тима пре него што се у пројекат укључе филозофи, теолози и криминолози.

¹²¹ Посматрано са становишта економије (иначе доминантног становишта у „развијеним“ деловима света), Елвис Присли и Курт Кобејн су итекако васкрсли. Годишња бруто зарада Прислија у 2017. години износила је тридесет пет милиона долара, док га је Кобејн претекао 2005. године са годишњом зарадом од педесет милиона долара (према извештајима Форбса).

¹²² Подаци из скорашњих истраживања нам говоре да је свети Сава након канонизације свог оца, предузимао конкретне кораке за канонизацију свог брата Стефана Првовенчаног. Процес канонизације владара развијао се постепено већ пред крај њихових живота. Разлози за овакве потезе највероватније се налазе у жељи за јачањем династичке лозе, утврђивањем вере дајући национални допринос православној духовности, као и потребом за таквом врстом заштитника лозе и народа у турбулентним временима. Краљ Милутин иако несумњиво највећи задужбинар, према описима Данила Пећког не представља слику традиционалног хришћанског светитеља, још мање аскете, чудотворца или мученика. Житија српских светитеља из овог периода настајала су по узору на *Александриду*, само са наглашеном хришћанском поруком, што је представљало праксу и у оновременим западноевропским хагиографским токовима.

представља незаобилазан моменат. У животу Елвиса Прислија црква такође има значајну улогу у периоду његовог одрастања, а непосредно и у оквору његове професионалне каријере. Курт Кобејнов бунтовни карактер долази до изражаја и у овом погледу. У тинејџерским данима имао је обичај да ликовно интервенише на крстовима и статуама Девике Марије (доцртавајући им крваве сузе) које би узимао са гробља.

Радови из овог опуса неумитно дотичу тему канонизације. Хришћанство у својим почецима слави свете мученике, а потом углавном људе који су водили богоугодан живот и који су великој већини човечанства могли да послуже као узор. Појавом више фракција хришћанства кроз векове, ово питање канонизације се усложњава. Ако хришћанство доведемо у релацију са осталим религијама, од којих свака има своје свете представнике (који у великој већини оправдавају свој статус), ова проблематика се још више усложњава, с обзиром на то да верске институције не деле исто мишљење о дефиницији светог. Вероватно најконтроверзнији пример јесте процес канонизације Алојза Степинца. У овом процесу избијају на видело размирице и фундаменталне несугласице које датирају још из средњег века између римокатоличке и православне хришћанске цркве. Овај случај, у који су укључене највише инстанце обе цркве, специфичан је пре свега због дихотомије супротних ставова који се крећу од покушаја да се Степинац прогласи светим, до става да је он заправо ратни злочинац одговоран за смрт стотина (хиљада) недужне деце и људи током Другог светског рата на територији Независне Државе Хрватске (понајвише у логору Јасеновац). Евентуална канонизација Степинца довела би га у директан сукоб са новомучеником Вукашином Јасеновачким (из Клепаца)¹²³ или свештеномучеником Ђорђем Богићем.¹²⁴ Не смемо заборавити ни да су Немањићи, као и римокатолици под вођством папе Иноћентија Трећег,¹²⁵ извршили масовни масакар своје хришћанске браће богумила, односно катара. У овој беспштедној борби убијане су и њихове старешине (савршени) које су у оквиру ових заједница (које иначе нису признавале статус светитеља) водиле богоугодан хришћански живот у посту и молитви. У овим сукобима учествовао је, касније канонизовани, свети Симеон.¹²⁶ У западној Европи посебно се истакао свети Доминик. Чини се да је главни грех богумила, односно катара, био непризнавање ни једне од две хришћанске цркве (сами богумили, према расположивим подацима, нису имали

¹²³ „Србин из Херцеговине, из села Клепаца на источној обали Неретве. Почетком Другог светског рата усташе су му побиле целу породицу а њега одвели у злогласни логор смрти Јасеновац. Зверски је погубљен у јануару 1943. године...” Новомученик Вукашин из Клепаца прославља се 29. маја.

¹²⁴ „...Усташе су упале у његову кућу 17. јула 1946. године у поноћ и повеле га на саслушање. Извели су га на један пашњак изван Нашица, где су га зверски мучили и злостављали...” Свештеномученик Ђорђе Богић прославља се 17. јуна.

¹²⁵ Током масакра (око 20 хиљада људи) након заузимања града Безјеа, крсташки војници су упитали папског легата цистерцитског реда Арнолда Амалрика (Arnoldus Amalricus) како да разликују римокатолике од катара, на шта им је он одговорио: „Побијте их све, а Бог ће своје препознати.“ Послушни и ревносни папини војници масакрирали су или живе спалили све становнике овог француског града. Овај случај један је од многих примера у којима црква посредује између верника и Бога.

¹²⁶ Стефан Немања је након црквено-државног сабора против богумилства кренуо у истребљивање и прогањање припадника овог хришћанског учења. Током ове свеобухватне операције спаљиване су и све књиге које би се евентуално нашле у њиховом поседу, а које би, са својим илуминацијама, да су сачуване, данас спадале у неке од најстаријих сведочанстава писмености на овим просторима. Милош Црњански у књизи *Свети Сава* износи хипотезу по којој је на Растков испоснички начин живота умногоме утицао начин живота старешина богумила, који су цео живот проводили у целибату, посту и молитви.

претензије на оснивање сопствене цркве). Стога се у овим житијима неминовно бавим и дифузним односом између цркве и религије.

Иако радови не претендују да изображене ликове прикажу као свете, постављају питање ко уопште задржава то право, и тако неминовно дотичу ову контроверзну тековину људског рода која га прати од његовог удруживања у веће друштвене заједнице. Светитељи приказани у складу са црквеним канонима (ореол и инскрипција са именом) у оквиру ових слика појављују се у случајевима када имају директне везе са приказаним догађајима односно личностима. Од бића која нису са овога света, а чије приказе налазимо у средњовековној (хришћанској) уметности, на житијима сусрећемо представе анђела као и њихове еквивалентне антипode у виду демона. Посматрање (читање) поучних житија светитеља на сликама неопходно је како би могао да се следи њихов пример. С обзиром на то да кроз двехиљадугодишњу историју хришћанства овакав приступ није дао значајније резултате, моја намера је била да кроз другачији приступ покушам да пренесем у суштини веома сличну поруку. Стога ми се учинило да би за преношење овакве поруке можда били подобнији славни ликови из скорашње историје, чије се деловање одвијало ван религијских институција. У социјално-друштвеном контексту, приказани ликови, иако су стекли светску славу, нису се уклапали у општу и пројектовану слику друштва, као уосталом и већина светих личности. Изображеним ликовима може се приписати субверзивна друштвена делатност, као и мученичко страдање (одлике које се могу приписати и великом броју светих личности). Међутим, промотери, творци и корисници њихове планетарне славе јесу пре свега масовни медији. Они су одиграли улогу у животима ових људи у толикој мери да је њихове животе немогуће посматрати без овог фактора, а поготово њихове мученичке смрти. Ги Дебор за медијске звезде каже следеће: „... оне су спектакуларне представе живих људских бића, пројекција опште баналности у слике могућих улога. Као специјалисти за привидан живот, звезде служе као објекти поистовећивања, који људима пружају надокнаду за стварност фрагментарне продуктивне специјализације у којој заправо живе. Улога славних личности је да представљају различите животне стилове и различита друштвено-политичка становишта на потпуно слободан начин... Али понашање тих звезда није слободно, нити је оно што нуде заиста избор... Агент спектакла који ступа на позорницу у улози звезде је сушта супротност индивидуи, он је исто толико непријатељ сопствене индивидуалности колико и индивидуалности других... Безглаво пристајући на бедне реформистичке компромисе или се упуштајући у псеудореволюционарне акције, сви они које гони апстрактна жеља за непосредним резултатима заправо се покоравају законима владајуће мисли, усвајајући перспективу која не признаје ништа осим најновијих вести. Тако се исти делиријум јавља у редовима оних који тврде да му се супротстављају.“ Последњих деценија масовни медији су постали чиниоци који утичу што посредно, што директно, на судбине многих људи (иако нису медијске звезде), лишавајући их непосредног сазнајног искуства све до тренутка док не буде касно, ако икада и схвате да су водили изманипулисане животе.

Према Дебору (а узимајући у обзир биографије представљених личности), приказани ликови би заиста могли да буду представа усамљеника, додуше несумњивог талента и харизме, који привлаче усамљену гомилу.

Моји радови пре свега имају за циљ да прикажу (испричају) животну причу ових људи, док се од публике очекује расуђивање и „созерцаније“, тако да свако понаособ потражи одговоре на питања којима се иначе житија, па сходно томе и ови радови, баве. На путу расуђивања и „созерцанија“, посматрачу могу да послуже латинске изреке које су

инкорпориране у саме представе живота одабраних личности. Житија изображених немају претензију нити да величају и славе (што је чест случај сходно њиховом друштвено-историјском контексту), нити да доносе суд о приказаним личностима.¹²⁷ Представљене личности јесу краљеви, који су имали чудесан животни пут, а чије краљевство је било веће од било које познате империје, краљеви који нису успели да пронађу духовни мир у сплету околности које су их задесиле.

¹²⁷ Имајући на уму речи Исусове (Беседа на гори) из Јеванђеља по Матеју: “Не судите да се ни вама не би судило! Јер судом којим судите судиће се и вама, мером којом мерите мериће се и вама.”

ЛИТЕРАТУРА

а) по азбучном реду

Бабић, Гордана, Драга Панић, *Богородица љевишка*, Српска књижевна задруга, Београд 1988.

Балабанов, Коста, *Фреске и иконе у Македонији*, Југославија, Београд 1983.

Белтинг, Ханс, *Слика и култ: историја слике до епохе уметности*, Академска књига, Нови Сад 2014.

Боткин, Томас, *Сликарство и ми*, Ликовна библиотека, Београд 1952.

Брија, протојереј др. Јован, *Речник православне теологије*, Београд 1999.

Група аутора, *Минијатура*, Издавачки завод Југославија, Београд 1983.

Група аутора, *Натписи историјске садржине у зидном сликарству*, Византолошки институт, САНУ, Београд 2015.

Група аутора, *Свет српске рукописане књиге, 12.-17. век*, САНУ, Београд 2016.

Група аутора, *Хиландар*, Југословенска ревија, Света Гора 1997.

Група аутора, *Манастир Жича*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2014.

Група аутора, *Пећка патријаршија*, Југословенска ревија, Београд 1990.

Дебор, Ги, *Друштво спектакла*, Анархија, Блок 45, Београд 2006.

Динић, Владан, *Боби Фишер: Краљ шаха*, Новости, Београд 1997.

Ђурић, Војислав Ј., *Сопоћани*, Просвета, Београд 1991.

Живковић, Милош, *О византијском пореклу фигуралних минијатура Београдске Александриде*, Зограф 37, Византолошки институт САНУ, Београд 2013.

Јовановић, Миља, *Укус несташних – Нирвана специјал*, Том Том music, Београд 1995.

Монахиња Јулијана (М. Н. Соколова), *Труд иконописца*, Манастир Жича, Духовни центар св. Владике Николаја, Краљево 2005.

Кицингер, Ернст, *Главни токови стилског развоја у медитеранској уметности од 3. до 7. века*, Двери, Београд 2009.

Крос, Чарлс Р., *Теже од неба: биографија Курта Кобејна*, Рубикон, Нови Сад 2004.

Максимовић, Јованка, *Српске средњовековне минијатуре*, Просвета, Београд 1983.

Миљковић, Бојан, *Чудотворна икона у Византији*, САНУ, Београд 2017.

Тодор Митровић, *Основе живописања*, Академија СПЦ, Задужбина св. Манастира Хиландара, Београд 2012.

Свети Василије Велики, *Догматски списи*, Беседа, Нови Сад 2016.

Свети Владика Николај, *Охридски пролог*, Света српска лавра манастир Лелић, Шабац 2013.

Пејић, Светлана, *Црква Светог Николе у Никољцу*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2014.

Пурић, епископ доктор Јован, *Имена и натписи на иконама*, Академија СПЦ, Београд 2010.

Радојчић, Светозар, *Старо српско сликарство*, Нолит, Београд 1966.

Радојчић, Светозар, *Злато у српској уметности XIII века*, Зограф 7, Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1977.

Ромац, Анте, *Минерва: Флорилегиј латинских изрека*, Latina et graeca, Загреб 1988.

Сендлер, Егон, *Икона, слика невидљивог: елементи богословља, естетике и технике иконописа*, НК Јасен, Београд 2009.

Склирис, Стаматис, *Ликовни простор у византијској иконографији*, Хришћанска мисао, Србиње 1998.

Смирнова, Евангелина, „Иконографија житија светог Димитрија Солунског: Њена обнова у руском иконопису краја 17. и почетка 18. Века“, *Зборник радова византолошког института XLIV*, САНУ, Београд 2007.

Станковић, Ненад Неш, *Највећа тајна Бобија Фишера*, Танго и Неш, Подгорица 2011.

Тодић, Бранислав, *Старо Нагоричино*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1993.

Тодић, Бранислав, *Грачаница: сликарство*, Просвета, Београд 1988.

Томић, Светозар, *Стрип: порекло и значај*, Форум, Нови Сад 1985.

Фулканели, *Мистерија катедрала: Езотеричко тумачење херметичких симбола Веледела*, Рад, Београд 2007.

Црњански, Милош, *Свети Сава*, Задруга професорског друштва, Београд 1934.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник сувремене умјетности*, Хоретски, Загреб 2005.

б) по абecedном реду

Backhouse, Janet, *The Illuminated Page, 10 Centuries of Manuscript Painting*, The British Library, 1997.

Begg, Paul, Martin Fido, Keith Skinner, *The Jack the Ripper A to Z*, Headline, London 1991.

Begg, Paul, *Jack the Ripper, the definitive history*, Pearson 2004.

Chevalier J., A. Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.

Connolly Ray, *Being Elvis: A Lonely Life*, Liveright, NY, London 2017.

Demus, Otto, *Byzantine art and the West*, Littlehampton Book Services Ltd, Worthing, 1970.

Dickie, George, *Art and aesthetic: An institutional analysis*, Cornell University press, 1974.

Eastmond, Antony, James Liz, *Icon and word: The power of images Byzantium*, Ashgate Hants 2003.

Fingernagel, Andreas, Christian Gastgeber, *The most beautiful Bibles*, Oesterreichische Nationalbibliothek, Tachen 2008.

Group of authors, *The Art of medieval Spain, A. D. 500 -1200*, The Metropolitan museum of art, New York 1993.

Hofstatter, Hans H., *Kasni srednji vijek*, Otokar Keršovani, Rijeka 1968.

Holbein, Hans, *Призори из Библије*, Југославија еко идеја, Београд 1989.

Husband, Timothy B., *The art of illumination: The Limbourg Brothers and the belles heures of Jean de France, Duc de Berry*, The Metropolitan museum of art, New York 2008.

Ingo, Walther F., Norbert Wolf, *Codices illustres: The worlds most famous illuminated manuscripts*, Tachen 2001.

Kren, Thomas, *Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands*, J. Paul Getty museum, Los Angeles 2010.

Kubah, Erih, Peter Bloh, *Romanička umetnost*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad 1974.

Maekawa, Yumiko, *Narrative and experience: Inovations in 13.century picture books*, Peter Lang, New York 2000.

Maguire, Henry, *The icons of their bodies: Saints and their images in Byzantium*, Princeton University Press, New Jersey 1996.

McCullough, L. E., Harold F. Eggers, *Elvis: Truth, Myth & Beyond: An Intimate Conversation With Lamar Fike, Elvis' Closest Friend & Confidant*, Hound Dog Books, Woodbridge 2016.

Panayotis, Michelis A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, Dufour Editions, Chester Springs, 1955.

Papo, Eliezer, Nenad Makuljević, *Joint issue of El Prezente: Studies in Sephardic Culture* (vol. 7), Menorah: Collection of Papers (vol. 3), Ben-Gurion University of the Negev, Beer-Sheva 2013.

Rebold Benton, Janetta, *Art of the Middle Ages*, Thames and Hudson, London 2002.

Rosen, Aaron, *Art and Religion in the 21. Century*, Thames and Hudson, London 2017.

Rumbelow, Donald, *The complete Jack the Ripper*, Penguin books, 1988.

Schug-Wille, Christa, *Bizant i njegov svijet*, Otokar Keršovani, Rijeka 1970.

Souchal, Francois, *Srednji vijek*, Otokar Keršovani, Rijeka 1968.

Sugden, Philip, *The complete history of Jack the Ripper*, Robinson, 2002.

Електронски извори

www.onb.ac.at

www.uu.nl

www.medievalists.net

www.wga.hu

www.digital.bodleian.ox.ac.uk

www.manuscriptminiatures.com

www.tretyakovgallerymagazine.com

www.vatlib.it

www.wikipedia.com

www.britannica.com

www.chesshistory.com

www.chessbase.com

www.monumentaserbica.com

www.elvispresleymusic.com.au

www.pravosalavlje.net

www.doaks.org

www.warfare.gq

www.wdl.org

www.srpskoblag.org
www.metmuseum.org
www.museodelprado.es
www.bl.uk
www.e-codices.unifr.ch
www.getty.edu
www.museunacional.cat
www.digi.ub.uni-heidelberg.de
www.ziereisfacsimiles.com
www.makdizdar.ba
www.topkapisarayi.gov.tr
www.novipolis.rs
Felix Theodore, Propaganda in hagiography, all empires.com
www.casebook.org
www.jtrforums.com
[www. buzzle.com](http://www.buzzle.com)

БИОГРАФИЈА

Рођен 1978. у Београду.

Дипломирао 2002. године на Факултету ликовних уметности у Београду, смер сликарство, у класи професора Драгана Јовановића.

Члан УЛУС-а од 2003.

Живи у Земуну и Београду као самосталан уметник.

Бави се графиком, сликарством и вајарством.

Имао више самосталних и групних изложби у земљи и иностранству.

Стипендије

Стипендија републике Србије

Стипендија фонда Мадлена Јанковић

Награде и признања

Special Commend for Abundant Creativity and Efforts (The 5-th Takasaki International Art Competition for High School Students, Japan 1997).

Award on Concurso internacional de ex-libris 50-th aniversario estado de Israel, Буенос Аирес, Аргентина, 1998.

„Златно лето“, УЛУС-ова награда за скулптуру, Београд, 2003.

Похвала жирија „Земунског салона 2007“.

Самосталне изложбе

Галерија културног центра “Лаза Костић”, Сомбор, 1999.

Клуб “Ла Блејаж”, Београд, 1999.

„Кафе Галерија”, Земун, 2002.
Уметничка галерија “Стара капетанија”, Земун, 2003.
Галерија „Подрум“, Нови Сад, 2004.
Дом културе Студентски град, Нови Београд, 2004.
Дом омладине Београда, Београд, 2005.
Дом културе Студентски град, Нови Београд, 2013.

Груписне изложбе

2. међународни бијенале графике малог формата, Лесковац, 1995.
The world of ex-libris, Београд (Етнографски музеј), Бристол (Of center), Лондон (Orleans house), 1995.
4. међународни бијенале минијатуре, Горњи Милановац, 1995.
The American Club Belgrade, Београд, 1996.
Мини арт београдска сцена, галерија Сингидунум, Београд, 1996-97.
Biennale van de Kleingrafiek, Белгија, 1997.
Изложба позоришног стрипа, Битеф театар, Београд, 1997.
The 5-th Takasaki International Art Competition for High School Students, Јапан, 1997.
Изложба чланова ликовног студија, Дом културе Студентски град, Београд, 1997.
Група 4+3=8, Дом културе Студентски град, Београд, 1998.
Изложба чланова ликовног студија, Дом културе Студентски град, Београд, 1998.
The 6-th Takasaki International Art Competition for High School Students, Јапан, 1999.
6. изложба мале графике, Галерија савремене ликовне уметности, Ниш, 1999.
Изложба цртежа и скулптура малог формата студената ФЛУ, Галерија Дома омладине, Београд, 1999.
International Ex-libris Competition Sint-Niklaas, Белгија, 1999.
10eme exposition internationale »Petit format de papier«, Viroinval, Белгија, 2000.
Изложба цртежа и скулптура малог формата студената ФЛУ, Галерија Дома омладине, Београд, 2000.
Изложба радова студената ФЛУ, Галерија ФЛУ, Београд, 2000.
Изложба без наслова, СКЦ, Београд, 2000.
Међународни Ex-libris конкурс на тему „Дете“, Београд, 2000.
Dom Kultury “Podgorze”, Краков, Пољска, 2001.
Internationale Ex-libris wedstrijd Sint-Niklaas, Белгија, 2001.
31. изложба цртежа и скулптура малог формата студената ФЛУ, Галерија Дома омладине, Београд, 2002.
1. тријенале балканског exlibrisa, Галерија УЛУС, Београд, 2002.
„Честитка 2003“, Културни центар Београда, 2002/2003.
Изложба нових чланова УЛУС-а, “Цвијета Зузорић”, Београд, 2003.
Пролећна изложба, Уметнички павиљон “Цвијета Зузорић”, Београд 2003.
6. ликовни салон младих, Галерија “Сопоћанска виђења”, Нови Пазар, 2003.
6. београдски бијенале цртежа и мале пластике, Уметнички павиљон “Цвијета Зузорић”, Београд, 2003.
The 1st International Ex-libris Competition Exhibition, Анкара, Турска, 2003.
MUTINY BOUNTY, The Agency Contemporary, Лондон, 2003.

- Галерија ФЛУ, Београд, 2003
 12-th Biennale Internationale „Petit format de papier“, Nismes, Белгија, 2004.
 Пролећна изложба, Уметничка галерија „Стара капетанија“, Земун, 2005.
 Јесења изложба, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд, 2005.
 8. међународно бијенале уметничке минијатуре, Горњи Милановац, 2005.
 15th Internationale Exlibris wedstrijd Sint-Niklaas, Белгија, 2005.
 39. Херцегновски зимски салон, Галерија Јосип Бепо Бенковић, Херцег Нови, 2006.
 Изложба младих, Галерија "Србија", Ниш, 2006.
 Пролећни салон, Уметничка галерија "Стара капетанија", Земун, 2006.
 Пролећна изложба, Уметнички павиљон "Цвијета Зузорић", Београд, 2006
 Дом културе Студентски град, Београд, 2006.
 47. Октобарски салон, ART, LIFE & CONFUSION, curator RENE BLOCK, Београд,
 2006.
 Земунски салон 2007, Уметничка галерија “Стара капетанија”, Земун 2007
 9. интернационално бијенале графике, Галерија Прогрес, Београд, 2007.
 The Art of the Youth, Nis Art foundation, Ниш, 2008.
 Салон стрипа, СКЦ, Београд, 2008.
 Concurso anual de artes plasticas, Majadahonda, Spain 2011.
 3th International Sculpture Competition „Silvestre de Edeta“
 Valencia, Spain 2011.
 The Art of the Youth, Nis Art foundation, Ниш, 2012.
 Годишња изложба вајара, „Цвијета Зузорић“, Београд, 2012.
 Black box, Миксер фестивал, Београд, 2015.
 Пролећни салон, Уметничка галерија "Стара капетанија", Земун, 2018.

Уметничке колоније и симпозијуми

- Уметничка колонија, Копаоник, 1997.
 Скулпторски симпозијум, Апатин, 2016.
 Скулпторски симпозијум – Белеф, Београд 2012.
 9th Simposio Internacional de Escultura de Fines, Шпанија, 2011.
 1. International Stone Carving Symposium *Шумадија Гранит*, Аранђеловац, 2011.
Симпозијум скулптуре, Сечањ, 2009.
 International Symposium of Young Sculptors, *Terratoria*, Кикинда, 2008, 2009, 2010,
 2012, 2013.
 Међународни мултимедијални симпозијум младих уметника, Тршић, 2004, 2005,
 2006, 2007, 2008.
 Уметничка колонија, Лепосавић, 2009.
 Уметничка колонија, Раваница, 2005.
 Уметничка колонија, Шабац, 2003.
 Уметничка колонија, Нови Сад, 2003.
 Уметничка колонија, планина Цер, 2003.

Изјава о ауторству

Потписани *Срђан Арсић*
број индекса 4456/13


Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
Житија несветих, амбијентална инсталација

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложени докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7. јула 2018.



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске
дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора *Срђан Арсић*

Број индекса 4456/13

Докторски студијски програм *докторске уметничке студије*

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Житија несветих, амбијентална инсталација

Ментор: *мр Душан Петровић, редовни професор*

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) *Срђан Арсић*

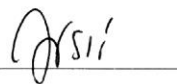
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 7. Јула 2018.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Житија несветих, амбијентална инсталација

који је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 7. јула 2018.

Потпис докторанда

