

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**ОКУПЉАЊЕ РАСУТИХ**

**Симболика трпезе као рефлексија места друштвености /**

**изложба слика**

Кандидат:

**Никола Милекић**

Ментор:

**др ум. Горан Јовић, доцент**

Београд, 2023.

## ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

**др ум. Горан Јовић**, доцент

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

Чланови комисије:

**др ум. Миливој Павловић**, ванредни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

**др ум. Снежана Јовчић-Олђа**, ванредни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

**др ум. Светлана Волиц**, ванредни професор

Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности

**др ум. Љиљана Шуњеварић-Арбајтер**, ванредни професор

Универзитет у Приштини, Факултет Уметности

Датум одбране \_\_\_\_\_

## САДРЖАЈ

Резиме	3
Abstract	4
Увод	5
Поглавље I	
<b>Појам трпезе</b>	
1.1 Историјски преглед – улога и значај трпезе у различитим друштвима и епохама	7
1.2 Митски карактер трпезе	17
1.3 Сакрални карактер трпезе	22
1.4 Профани карактер трпезе	31
1.5 Представе трпезе као места друштвености кроз историју уметности	38
Поглавље II	
<b>Представе друштвености кроз историју уметности</b>	
2.1 „Атинска школа“ Рафаела Сантија	56
2.2 Холандске жанр сцене	60
2.3 Црне слике Франциска Гоје – усамљени уметник и критика друштва	67
2.4 „Улазак Христа у Брисел“ – Џејмс Енсор и појам друштвености масе	71
2.5 Осама савременог човека у делу Едварда Хопера	75
2.6 Социјална скулптура у делу Јозефа Бојса	80
2.7 Интерпретације пакла као приказ наличја друштвености	83

## Поглавље III

### **Друштвеност и трпеза у личном поетском контексту**

3.1 О неизреченом – инсталација „Посластичарница“	90
3.2 Живот у међувремену – слика „Окупљање расутих“	93
3.3 Друштвена деконструкција – слика „Месо, крв и пламен“	96
3.4 Друштвене деформације – слика „Мора“	99
3.5 Породица као друштвени амбијент – слика „Ван себе“	103
3.6 О стварању микросвета – слика „Пикник“	106
3.7 Друштвеност у одсуству	111
3.8 Трпеза без гостију	116

## Поглавље IV

### **Технологија слике**

4.1 Лазурна техника и њен историјски преглед	119
4.2 Лазурни приступ у личном сликарском поступку	126
4.3 Утицај кадмијумових пигмената на процес лазурног сликања	130
4.4 Сликање белом – белина као извор светла	134
4.5 Техника суве четке и наношења беле боје	136
4.6 Пастуозни сликарски приступ	138

<b>Закључак</b>	143
-----------------	-----

<b>Библиографија</b>	145
----------------------	-----

<b>Биографија</b>	158
-------------------	-----

## Резиме

Докторски уметнички пројекат „Окупљање расутих – симболика трпезе као рефлексивна места друштвености / изложба слика“ сагледава појам трпезе као место одигравања друштвеног живота. Феномен окупљања за трпезом разлаже се на две основне целине – појам трпезе и појам друштвености. Ове две целине даље се посматрају у историјском, антрополошком, етнолошком и митском контексту, затим кроз дела историје уметности, потом кроз слике настале као део овог пројекта, као и сликарске технике уз помоћ којих су радови настали.

Појам трпезе симболише људску потребу за заједништвом и датира од самих почетака људског друштва. Трпеза, наине, на различите начине обележава човеков живот. Присутна у свакодневици, као део ритула, обичаја и празника, она је место окупљања и доношења одлука, место зближавања или место сукоба. За њом се људи збрајају како би се нахранили, и то не само физичком храном већ и оном духовном, неопипљивом, која ипак испуњава и окрепљује, она је изобиље које може да се дели са другима, а којег у самоћи нема.

## Abstract

The doctoral art project „Gathering of the scattered ones“ – symbolism of the dining table as a reflection of sociability/painting exhibition“ perceives the concept of the dining table as a place where the social life happens. The phenomena of gathering is divided into two main components – the notion of the dining table and the notion of sociability. These two categories are further divided and perceived as historical, anthropological, ethnological and mythical occurrence, and also as a part of art history and are represented through the paintings and painting techniques used to create them.

The concept which symbolizes the need for togetherness is very old, it dates from the beginnings of human societies. The dining table marks human social life in different manners. It is present in everyday life, as part of a ritual, in customs and rituals, it is a place of gathering and decision making, a place for bonding, or a place of conflict. People reassemble at the table to nourish themselves, not just in physical sense, but in a spiritual as well; that spiritual food is intangible, yet fulfilling and invigorating, it is abundance which can be shared with others, but it doesn't exist in solitude.

## Увод

Већ у првом делу назива пројекта - „Окупљање расутих“ отвара се неколико питања: Шта се расуло? Шта је то било цело па се фрагментисало? Чиме се одређује припадништво фрагментисаних делова некој целини? Којим унутрашњим силама се они поново обједињавају? Шта их повезује и кад су расути?

Термин „расуто“, указује на растакање некадашње целине и на постојање заједничких критеријума или законитости на основу којих се они могу објединити. То може бити рационалан и ирационалан процес, неминован или случајан, социјалног или психолошког карактера, али у свим облицима испољавања, реч је суштинском белегу људске природе: раздвајању и спајању.

Други део назива рада открива место окупљања - трпезу и, такође, упућује на разлог и корен окупљања, а то је – друштвеност. Трпеза је и фактички и метафорчки, и антрополошки и психолошки, и у архаичном и у савременом контексту, израз вечног двосмерног процеса: одвајања индивидуе од целине и њеног повратка у неки облик заједништва.

Људи за трпезом враћају (макар и привремено) старо обличје расутој целини. Свако од окупљених је недостајући део слике, а слика, без било кога од њих, крња целина. Њихов однос је дијалектички и комплементаран. Као што је трпеза (целина) ентитет за себе, тако је и сваки појединачни човек који ту седи, заокружени микрокосмос који својим присуством и својом посебношћу целини даје идентитет.

Шта појединци траже за трпезом? У овом раду ћемо изложити резултате истраживања тог питања из области етнологије, религије, социологије, историје уметности, као и личног сликарског трагања. Као део групе човек се ликовним језиком анализира, односно испитује како мења своје еманиције социјалног битка када се нађе у оквиру скупа с другим људима. Докторски пројекат испитује колективистички аспект човекове природе, као и трансформацију при ступању у одређену социјалну заједницу.

Која се све питања отварају пред призором и метафором људи окупљених око трпезе? Да ли окупљањем око трпезе људи траже изгубљени пут до друштвености, или само тренутак радости? Да ли трагање за “другим” (с којим ће се делити трпеза) изражава потребу за утехом и заклоном у крилу колектива или, пак, аутентичну

“обнову” изгубљене целине? Да ли је свако окупљање расутих успешна реконструкција целине? Да ли свако мноштво на слици представља целину? Да ли и слика јединке може бити приказ “повратка расутог”? Све су то питања на која се тражи одговор у овом раду, а пре свега, у сликама на којима је он заснован.

Идеја окупљања расутих односи се и на сликарски принцип. Сликарски процес подразумева окупљање расутих – мисли, идеја, осећаја, сећања, ликовних елемената и боје. Сlike у процесу настанка постоје као ковитлац различитих сензација. Сам процес стварања слике представља окупљање расутих елемената, њихову организацију, разабирање и чићење слике од сувишног.

Рад је подељен у четири сегмента и закључак. Први део бави се историјским, митским, сакралним и профаним карактером појма трпезе и доноси преглед њене улоге кроз историју уметности. Други део бави се појмом друштвености кроз историју уметности, кроз једно уметничко дело или феномен који одређено дело симболише. Трећи део анализира обједињено појмове трпезе и друштвености, који се стапају у једну целину и откривају се кроз сликарске радове који су настали у току рада на овом пројекту. Четврти део бави се анализом сликарских техника, оних које су послужиле као основа за учење и инспирацију и оних које су развијене као средство за извођење дела насталих у оквиру пројекта.



## ПОГЛАВЉЕ I

# Појам трпезе

### 1.1 Историјски преглед појма трпезе

Трпеза је првенствено место на којем се служи храна, место на којем се човек обнавља, регенерише и добија снагу. Поред тога трпеза постаје место сусрета и простор на којем се одиграва социјални живот, место где човек остварује комуникацију са заједницом. Трпезу можемо тумачити и као издвојену духовну раван, као место на којем и путем којег је могуће остварити комуникацију с божанством. У антрополошком смислу појава трпезе може да се перципира као корак ка цивилизованом животу.

Оно што почива у основи појма трпезе (односно гозби и сродних ритуала) јесте дељење хране са другима. Дељење хране између појединаца који нису у сродству је једно од еволутивних обележја људске врсте и основа социјалног аспекта људских друштава.<sup>1</sup> У животињском свету позната је појава (пре свега код примата) дељења хране, али првенствено између јединки које су у сродству. Изгледа да је дељење хране међу јединкама које нису у сродству ислјучиво присутно код људи.<sup>2</sup>

То дељење човек је временом продубио и инструментализовао, па тако сусрети за трпезама могу да се сврстају у различите категорије. Брајан Хајден у књизи *Моћ гозби* наводи различите облике класификације гозбе. Он показује да традиционални антрополошки приступ подразумева везивање гозби за одређени догађај, као што су сахрана, склапање брака, затим обележавање рођења, жетве, изградње куће.<sup>3</sup> Други приступ подразумевао би поделу према социјалној групи која је организује или у њој учествује, да ли је у питању мања група, као што је породица, или шира, као што би

---

<sup>1</sup> Brian Hayden, *The Power of Feasts From Prehistory to the Present* (New York: Cambridge University Press, 2014), 25.

<sup>2</sup> Исто.

<sup>3</sup> Исто, 9.

било племе. Следећи критеријум поделе би могла бити природа самог скупа, тј. да ли гозба подразумева реципрочни чин, обавезујући госта да позове домаћина за своју трпезу, или некакав сличан поступак. Други аутори гозбе посматрају кроз призму социјалног утицаја, као што је успостављање или оснаживање друштвеног положаја и моћи или наметање одређене друштвене хијерархије.<sup>4</sup> Без обзира на критеријуме поделе, не може се извући један као легитиман, већ свако говори о различитом аспекту феномена трпезе. Хајден истиче да је оно што се може одредити као заједничка одлика природе гозбе – догађај који подразумева дељење хране како би се успоставиле социјалне везе (или социјални дугови) између људи.<sup>5</sup> Наводи да поједини социјални психолози истичу да је давање хране ефектан метод помоћу којег се може утицати на друштвену динамику, поготово када је, рецимо, у питању гозба реципрочног типа, тј. када постоји социјална обавеза да чин давања хране на неки начин мора бити узвраћен, односно када се ствара социјални дуг.<sup>6</sup>

Посебан феномен који Хајден истиче као мотив окупљања јесте својеврсна синестезија која се одиграва за трпезом. Он тумачи обиље хране, алкохола, чулних сензација (гастрономских, визуелних и звучних), музике или шарених костима, као опијање чула и довођење присутних у измењено стање свести. Под таквим утиском олакшавају се и процес социјализације, и различити облици друштвене размене. Истиче да природа гозбе потиче од пријатне хране, пића, социјалних сусрета, певања, плеса, смеха и неких драматичнијих догађаја као што је ритуално жртвовање животиња и њихова конзумација за трпезом. Сусрети за трпезом, између осталог, имају улогу да опију чула и да створе еуфорично и измењено стање свести, а под оваквим измењеним стањем свести човек је подложнији сугестији и радије се упушта у друштвену интеракцију.<sup>7</sup>

О синестетичком феномену који трпеза може имати на човека говорио је и Мишел Онфре у књизи *Гурмански ум*. О Александру Балтазару Гримоу де ла Ренијеру, који је утицао на формирање и развој појма гастрономије током XIX века, Онфре каже: „Наклоност коју је гајио према позоришту често га је наводила да стварност преиначује у позоришну сцену, тако да би обед, јело, храна и гошћење, његовим

---

<sup>4</sup> Michael Dietler, “Feasting and Fasting”, *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion* (2012): 179. [https://www.academia.edu/16854202/Feasting\\_and\\_fasting](https://www.academia.edu/16854202/Feasting_and_fasting) (preuzeto 31. 10. 2022).

<sup>5</sup> Brian Hayden, *The Power of Feasts From prehistory to the present* (New York: Cambridge University Press, 2014), 12.

<sup>6</sup> Исто, 20.

<sup>7</sup> Исто, 20.

посредовањем постајали нови универзуми [...]“.<sup>8</sup> Аутор закључује да су: „Време и простор подређени императивима оброка: време припреме, кувања, послужења, конзумирања; простор за припрему, презентацију, исхрану.“<sup>9</sup> Оно што Онфре истиче као основне одлике гастрономије како ју је формирао и практиковао Гримо су театралност и хедонистичко стапање чула за трпезом. Престављање, припрема и сервирање јела као и сам ток ручавања постају драмски чин. У Француској развој гастрономије још више наглашава театралну пририду гозбе. Јела постају екстравагантнија и постају средство којим домаћин жели да утиче на госте, створи специфичну атмосферу, читав процес ручавања је попут позоришне представе. „Гастрономска сцена, као супститут политичке сцене, у целости је перформативна.“<sup>10</sup> Гозба постаје лични потпис, средство помоћу којег се гради и обликује друштвени статус.

Код Достојевског се трпеза такође јавља као својеврсна сцена, али на другачији начин. У књизи *Злочин и казна* он описује сцену где жена чији је муж погинуо приређује раскошну даћу, трошећи оно мало новца које има, како би се пред комшијама и пријатељима показала као равноправна или виша од њих. Трпеза представља драмски елемент који би требало да говори о њеном социјалном и сталешком статусу, угледу и потреби да се представи достојанствено. Реквизити на тој позорници чине различита, упадљиво несвакидашња јела и пића („Имало је: ракије, рума и лисабонског вина, све најгорег квалитета, али свега доста“), којима се дочарава и употпуњује утисак који жели да створи.<sup>11</sup>

Значај окупљања која су посебна и која не представљају део свакодневице, може се тумачити на основу хране која се налази на трпези. Оно што издваја некакву „специјалну“ трпезу јесте веома обилата количина хране, затим храна и пиће који представљају реткост и драгоценост, или храна која има симболички значај.<sup>12</sup> Поред избора саме хране, о томе да ли је реч о посебном догађају може се закључити и на основу присуства посебног посуђа или прибора за јело. Значајне скупове често је красило орнаментално посуђе, сачињено од ретких или скувих материјала. Поред тога посебан догађај често је подразумевао одређен редослед служења хране и пића, или

<sup>8</sup> Мишел Онфре, *Гурмански ум* (Београд: Уметничко друштво Градац, 2002), 34.

<sup>9</sup> Исто, 35.

<sup>10</sup> Исто 50.

<sup>11</sup> Фјодор Достојевски, *Злочин и казна* (Београд: Издавачко предузеће Рад, 1972), 411.

<sup>12</sup> Brian Hayden, *The Power of Feasts: From Prehistory to the Present* (New York: Cambridge University Press, 2014), 64.

чак специфичан распоред хране на самом столу. У мајанској култури храна на трпезама које су биле у функцији верских ритуала морала је бити поређана на столу по прецизном распореду.<sup>13</sup>

Окупљање за трпезом је социјални чин и, као што смо поменули, оно може подразумевати реципроцитет, тј. дужност госта да узврати гостопримство. Одбијање узвраћања овог (друштвеног) дуга могло је имати озбиљне последице, поготово у примитивним друштвима. Одбијање у учествовању могло је да доведе до друштвеног изопштавања, а као што је то био случај, рецимо, са Тлингитима, аутохтоним народом Северне Америке, одбијање узвраћања могло је да изазове пљачку или ратни сукоб са онима који није узвратио друштвену обавезу.<sup>14</sup> С друге стране, повољне последице организовања друштвених догађаја који орбитирају око појма трпезе (и гозбе) подразумевају повећање друштвеног утицаја и моћи (пре свега када је реч о примитивним друштвима), успостављање савезништава између група или племена, или уговарање бракова. Поред тога, осим раскошних догађаја, пракса примитивних друштава била је организовање већег броја скромнијих гозби у замену за физички рад (као облик враћања социјалног дуга).<sup>15</sup>

Један од најстаријих и највећих примера заједничког ручавања представљају велике јаме у којима је печено корење, а које су правили народи на тлу Северне Америке. Оне су биле пречника од око један метар, док је највећа откривена била пречника од скоро десет метара и у њој је могло да буде припремљено довољно хране за велики број људи. Иако сама трпеза није присутна као објекат, ова археолошка налазишта говоре о друштвеном карактеру трпезе, односно ономе што би представљало једну од основних одлика трпезе: масовно окупљање ради јела.<sup>16</sup>

Осим што је трпеза физички објекат, она чини и један духовни простор који је одвојен од остатка простора. То је простор у који човек може да се склони. Потреба човека да одваја просторе представља његов искорак у односу на живот животиња. Животиња своју храну нађе или улови и поједе, што чини и човек, али је он односи у своје склониште и ставља на трпезу. Организација и сегментисање животног простора

---

<sup>13</sup> Lisa J. LeCount, "Like Water for Chocolate: Feasting and Political Ritual among the Late Classic Maya at Xunantunich, Belize", *American Anthropologist* 103, 4 (2001): 942. <http://www.jstor.org/stable/684122> (preuzeto 15. 6. 2022.).

<sup>14</sup> Brian Hayden, *The Power of Feasts: From Prehistory to the Present* (New York: Cambridge University Press, 2014), 61.

<sup>15</sup> Исто, 70.

<sup>16</sup> Исто, 100.

човека говори о његовом менталном развоју и организовању, те представља важан корак ка цивилизованом животу. Склониште више није само место у којем може да се преспава, тај простор се преобликује и постаје одраз човековог унутрашњег живота. У процесу људске еволуције, развијала се и сегментација животног простора. Оно што је у почетку било склониште од опасности, временом је постало веома сложен простор, са различитим сегментима у оквиру њега, са специфичном наменом и сврхом, од које сваки издвојени простор сведочи о одређеној потреби који су условили његов настанак.

Такви примери могу се наћи у археолошким ископинама давно ишчезлих цивилизација. С једне стране, јасно је да су с развојем људске цивилизације и домови у којима су људи живели постали сегментисани, а собе формиране са специфичном наменом, али је тешко одредити коју је функцију поједина просторија имала.<sup>17</sup> При тумачењу улоге одређеног простора у обзир се узимају археолошки остаци – декорисани зидови и подови, величина и облик просторије, као и евентуални артефакти који су нађени на лицу места. Ауторка Рут Вестгејт тумачи декорацију просторија као траг помоћу којег би се, између осталог, могла одредити и она која се користила за ручавање. Као показатељи да би просторија могла бити трпезарија узимају се примери мозаика од облутака специфичног распореда на поду собе или на зиду, затим димензије, положај и број улаза у просторију.<sup>18</sup> Осим у домовима, заједничко ручавање у античкој Грчкој одиграло се и на јавном месту, на агори. О томе сведоче археолошки остаци атинске агоре која датира из V века пре нове ере. На налазишту је пронађен изузетно велики број фрагмената и целих комада различитог посуђа за пиће и других артефаката, који се тумаче као доказ да су се на том месту одигравали јавни банкет.<sup>19</sup> У истом делу говори се о јавним банкетима – **сиситијама** – којима су смели да присуствују само мушкарци.<sup>20</sup> Такве гозбе су биле изузетно важан социјални догађај и, у зависности од врсте, њему су могли да присуствују мушкарци различитог сталежа. Велики број судова за пијење нађених на местима на којима су се одигравале ове гозбе, говори о значају пића, као и о трпези, односно о њеном искључиво социјалном контексту.<sup>21</sup> У старом Риму је такође постојала институција јавних гозби која се

---

<sup>17</sup> Ruth Westgate, "Life's rich pattern: decoration as evidence for room function in Hellenistic houses", *British School at Athens Studies* 15 (2007): 313. <http://www.jstor.org/stable/40960601> (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>18</sup> Исто, 316.

<sup>19</sup> Susan I. Rotroff i John H. Oakley, "Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora", *Hesperia Supplements* 25 (1992): 11. <https://doi.org/10.2307/1353998> (preuzeto 10. 6. 2022).

<sup>20</sup> Исто, 38.

<sup>21</sup> Исто, 59.

називала **конвивиум**. Она је представљала, по речима Плутарха, пре свега социјални догађај и прилику да учесник утврди и развије друштвене, политичке или економске везе, док је конзумација хране била на другом месту.<sup>22</sup> Плиније Млађи у једном писму исказује свој став о пракси заједничког ручавања. Он је сматрао да су људи које је позвао на заједнички ручак једнаки, сви су третирани на исти начин и свима се служи исто јело, сви гости су равноправани чланови групе.<sup>23</sup> Овакво мишљење није било уобичајено, већ су третман гостију, као и оброци који су се служили, зависили од социјалног статуса госта.<sup>24</sup> Плутарх тумачи послуживање хране као средство манипулације и утицања на динамику друштвених односа на гозбама. Истиче да се за трпезом може утицати на атмосферу зајднштства, у зависности од тога да ли су послужени заједнички оброци или оброци који су били индивидуални.<sup>25</sup> Такође, као део праксе заједничког ручавања, истиче врсту гозбе која је укључивала и јавно жртвовање животиња, након чега би сваки гост добио део жртве.<sup>26</sup>

Археолошко налазиште Лаво (франц. Lavau) у Француској једна је од највећих некропола на тлу Европе, са великим бројем посмртних остатака и артефаката, од којих најстарији потичу из бронзаног доба.<sup>27</sup> У њему је пронађена, између осталог, келтска гробница очигледно веома богатог човека. О томе сведоче бројне драгоцености, међу њима и веома велики бронзани суд за вино. Иако су Келти практиковали производњу алкохолних пића (једна врста пива), вино је било новитет који је дошао до њих кроз трговину са Грчком.<sup>28</sup> Судећи по мајсторству израде бронзаног суда и његовој величини, можемо претпоставити да је имао ритуалну улогу. Како је алкохол тада ипак био реткост, био је резервисан за припаднике елите и они су га користили као средство друштвеног и политичког утицаја. Поменути бронзани суд, из којег је могло да се послужи десетине људи, користио се на јавним гозбама и банкетима.<sup>29</sup> Без обзира да ли се тумаче садржине гробница утицајних чланова друштва или обичних људи, јасно је

---

<sup>22</sup> Nicholas F. Hudson, "Changing Places: The Archaeology of the Roman 'Convivium'", *American Journal of Archaeology* 114, 4 (2010): 663. <http://www.jstor.org/stable/25763806> (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>23</sup> Исто.

<sup>24</sup> Исто.

<sup>25</sup> Исто, 664.

<sup>26</sup> Исто, 665.

<sup>27</sup> Jason Urbanus, "Eternal Banquets of the Early Celts", *Archaeology* 68, 6 (2015): 46. <http://www.jstor.org/stable/43824556> (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>28</sup> Исто, 48.

<sup>29</sup> Исто, 49.

да су ритуали везани за пиће и окупљање имали веома важану друштвену улогу.<sup>30</sup>

О значају и улози заједничког обедовања говори и археолошко налазиште на Криту по имену Азориа, на којем су у периоду 2005–2006. године пронађени остаци сложене грађевине из архајског грчког периода која се састојала из неколико просторија (бар десет).<sup>31</sup> Закључак археолога био је да је, судећи по артефактима, бројним судовима за пиће, као и посуђу за јело и остацима хране хране, грађевина представљала јавни простор за ручавање.<sup>32</sup> Састојала се из неколико просторија: трпезарије, кухиње и више просторија које су служиле као остава за храну.<sup>33</sup> Тако сложена грађевина говори о развијеној социјалној потреби људи, потреби за окупљањем, односно показује да појам трпезе задобија друштвени карактер.

Улога трпезе у мајанској култури била је вишеслојна и представљала је нераздвојни део ишчезле цивилизације. Гозбе су биле део световних и религиозних ритуала<sup>34</sup> и њих су организовали и обични људи, и припадници елитног дела друштва.<sup>35</sup> Гозбе су могле бити социјални догађај, повод за дружење и склапање пријатељстава и уживање у храни и пићу.<sup>36</sup> Могле су бити и део религиозног ритуала, при којем би храна била намењена божанствима или би је учесници у њихово име конзумирали. Сама садржина трпезе зависила је од природе окупљања, а разлику између световне и религиозне трпезе делимично је одређивала симболика коју је одређена врста хране носила.<sup>37</sup> Уз пуну трпезу прослављале су се брачне заједнице, одавала пошта мртвима, прослављали различити празници. Сваки члан породице скупљао би и одвајао вишак хране и пића како би гозба била што раскошнија. На тај начин и сама организација је била својеврстан друштвени догађај, који се делио са учесницима.<sup>38</sup>

---

<sup>30</sup> Исто, 48.

<sup>31</sup> Donald C. Haggis, Margaret S. Mook, Rodney D. Fitzsimons, C. Margaret Scarry, Lynn M. Snyder i William C. West III, "Excavations in the Archaic Civic Buildings at Azoria in 2005–2006", *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 80, 1 (2011): 13. <https://doi.org/10.2972/hesp.80.1.0001>. (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>32</sup> Исто, 14.

<sup>33</sup> Исто.

<sup>34</sup> Lisa J. LeCount, "Like Water for Chocolate: Feasting and Political Ritual among the Late Classic Maya at Xunantunich, Belize", *American Anthropologist* 103, 4 (2001): 940–942. <http://www.jstor.org/stable/684122> (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>35</sup> Исто, 944.

<sup>36</sup> Исто, 942.

<sup>37</sup> Исто, 944.

<sup>38</sup> Исто, 942.

У средњовековном Лондону током XV века развија се култура јавног ручавања. Један венецијански трговац, који је посетио Лондон у другој половини XV века, у писму о својим утисцима говори о крчмама које су приређивале банкете, где су људи могли да једу и пију.<sup>39</sup> Ручавање у ширем друштвеном контексту, за јавним трпезама, није било уобичајено, већ су људи обедовали у својим домовима, уз чланове породице.<sup>40</sup> Године 1248. Хенри III је организовао и установио да се сваке године, периодично на две недеље, одржава трговачки сајам у Вестминстеру. У оквиру њега одржаване су гозбе за трговце, с јавном трпезом, постављеном напољу, испод шатора, што је за многе посетиоце био преседан.<sup>41</sup>

Током XVIII и XIX века појам друштвени аспекти ручавања постају све приметнији, значајнији и утицајнији. Линда Јанг истиче разлику између појмова ручавати и хранити се.<sup>42</sup> Разлика између њих сведочи о промени у перцепцији појма хране и трпезе и кораку ка цивилизованом животу. Ту диференцијацију начинио је историчар Норберт Елијас у свом тумачењу трансформације друштва од средњовековног (у коме је моћ потицала из аутократског центра) до савременог буржоаског (у којем ауторитет потиче од интернализоване самоконтроле).<sup>43</sup> Правила цивилизованог ручавања и понашања за столом установљена су у XVIII веку, како би се деца из аристократских породица научила манирима и фином понашању за трпезом.<sup>44</sup> Ручавање временом престаје да представља само исхрану, већ постаје и друштвени чин. Контекст у коме је Елиот идентификовао ручавање као друштвени догађај је култура самоконтроле, која је утицала на формирање цивилизованих образаца понашања.<sup>45</sup> Током XIX века, моћ самоконтроле и уздржаности за трпезом представљали су један од друштвених квалитета цивилизованог човека. Током викторијанског периода, ток ручавања као друштвеног феномена постао је веома комплексан. Правила за трпезом и њихово познавање били су од тако велике важности да је од њих могао зависити друштвени статус човека. Вечере су постале

---

<sup>39</sup> Martha Carlin, “‘What Say You to a Piece of Beef and Mustard?’: The Evolution of Public Dining in Medieval and Tudor London”, *Huntington Library Quarterly* 71, 1 (2008): 199. <https://doi.org/10.1525/hlq.2008.71.1.199> (preuzeto 15. 6. 2022).

<sup>40</sup> Исто, 200.

<sup>41</sup> Исто.

<sup>42</sup> Linda Young, “Gentility: A Historical Context for the Material Culture of the Table in the ‘Long 19th Century’”, 1780–1915”, in *Table Settings*, edited by James Symonds (Oxford: Oxbow Books, 2010), 133.

<sup>43</sup> Исто.

<sup>44</sup> Исто.

<sup>45</sup> Исто, 134.



структуриране, са великим бројем ритуала и сегмената. Онај ко не би успео да уважи и прати успостављене норме био би сматран за уљеза.<sup>46</sup>

Строг редослед и правила за трпезом нису били само део живота обичних људи и аристократије западног света. Цареви кинеских династија имали су своје специфичне церемоније за трпезом. По записима последњег кинеског цара из династије Ђинг, и владар Кине морао је да прати одређена правила приликом ручавања. За свако јело користио се други сто, који се заједно са храном доносио пред цара. Сваки сто био је перципиран као целина за себе у односу на храну – одређена храна била је сервирана на једном столу (па је тако, рецимо, постојао сто за слаткише, сто за пиринач итд.).<sup>47</sup> Када би цар завршио са једним јелом, читав сто са прибором је одношен, а приношен је наредни, са новом храном.

На основу онога што је до сад изложено може се рећи да је трпеза вишезначни симбол. Она је симболички и фактички, чвориште и приказ слика изобиља и беде, израз друштвености у најразвијенијем виду. Истовремено је и сведок јединствене социјалне усамљености, поље нарушене интимае и покушаја да се она успостави, место пословних сусрета и политичких раскола. У наставку текста показаће се да трпеза има заиста универзални карактер, што се огледа кроз понављање образаца прошлости и у савременом добу.

---

<sup>46</sup> Исто.

<sup>47</sup> Yingying Zhao, "Daily Dining Tables of Emperors in the Qing Dynasty", *Cultural and Religious Studies* 10, 3 (2022): 143. doi: 10.17265/2328-2177/2022.03.002 (preuzeto 15. 6. 2022).



Слика бр. 1, састанак руског председника Владимира Путина и француског председника Емануела Макрона одржан 7. фебруара 2022. године, непосредно пред почетак рата између Русије и Украине (започетог крајем фебруара исте године). Сусрет два председника за упадљиво дугим столом може се тумачити као илустрација почетка разилажења политичких ставова Европе и Русије.

## 1.2. Митски аспект трпезе

Мит чине различите приче које најчешће, уопштено говорећи, објашњавају свет у којем се човек налази. Појам мита се у енциклопедији „Британика“ објашњава као облик симболичке приче непознатог порекла, који је у вези са стварним догађајима и везује се за религијска уверења.<sup>48</sup> Мит може да говори о значајном догађају за духовну генезу једне заједнице и као такав има симболичку вредност. Мит није збир фактографских чињеница, нити је пука сума измишљених слика; он прича о догађајима које се можда нису дословце збили онако како су опевани, али је поетска обрада досегла њихову суштинску истинитост.

Мирча Елијаде објашњава да мит говори о догађајима који су се десили *in principio*, односно у почетку, како он приповеда: „у једном одломку светог времена“. Аутор, дакле, диференцира и истиче разлике између световног и светог времена.<sup>49</sup> Световно време је непрекидно и неповратно, док свето подразумева реактуализацију, тј. повратак. Када се прича неки мит, реактуализује се, поново оживљава (прошло) време, као и догађаји који су се у њему збили. „Речју, сматра се да се мит дешава у једном – да тако кажемо – безвременском времену, у једном тренутку без трајања [...]“.<sup>50</sup>

Игнације Јохан Хануш човека перципира као дуално биће, са физичком и духовном природом. Развој који се тиче физичког бића, одвија се на један начин, као циклично смењивање догађаја, а духовни аспект је оно што га чини јединственом појавом, и у том домену духовног он се константно развија у „повесној дијалектици“.<sup>51</sup> Посредством духовне категорије он објашњава и порекло митова, односно сматра да митови чине људски дух који се пробудио из дубоког сна. Митове види као прве речи људског духа, а дух се чува у великом мноштву различитих племена и народа.<sup>52</sup> Блиски став има и руски мислилац Лосев, који, ослањајући се на Шелингово учење, сматра да треба признати митски објективни карактер и да се не може рећи да је мит произвољна

<sup>48</sup> <https://www.britannica.com/topic/myth>, приступљено 24. 1. 2023.

<sup>49</sup> Мирча Елијаде, *Слике и симболи* (Београд: Factum izdavaštvo, 2015), 65–69.

<sup>50</sup> Исто, 66.

<sup>51</sup> Сретен Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу* (Београд: Дерета, 2015), 37–38.

<sup>52</sup> Исто, 39.

фикција.<sup>53</sup>

Сретен Петровић истиче да се у савременој науци напушта идеја да су митови имали само поетску вредност и да су израз незнања људи. Митови се перципирају као социолошки веома важан увид о друштвеним и економским односима, култури и ступњу свети и духа који је човек имао.<sup>54</sup> Петровић одређује мит као „најстарију форму у којој су људи античког доба сагледавали свет и божанске ствари.“<sup>55</sup> Другим речима, људима је мит служио као средство или механизам за проналажење смисла у појавама које нису сасвим разумели, а које су утицале на њихов живот. Реч је о проналажењу смисла или објашњењу природе ствари које су, с једне стране, блиске и значајне, које су део суштине човековог постојања и утичу на ток живота, али чији целовит садржај човеку није доступан. Да би премостио тај јаз у разумевању, човек се окретао митовима, који се не ослањају на збир фактографских чињеница, већ своју истинитост црпу из седиментне природе – митови се обликују и граде са развојем цивилизације из које су они протекли. Мит чува истину у форми лепоте; он се може посматрати као поезија народа, при чему је истина у садржају, а оно поетско у форми.<sup>56</sup>

Мит је код древних цивилизација био тесно повезан са религиозношћу; та два појма су испреплетана. Основни елементи религије јесу: мит, вера, култ, свето, ритуал, жртвовање, молитва и храм.<sup>57</sup> Појам времена, сећања или мита чине материју у коју смо у потпуности уроњени, а ипак су и апстрактни појмови. Ништа није тако присутно и свепрожимајуће, а опет неухватљиво и тешко одредиво као појам времена. Меримо га веома прецизно, а постоји огроман спректар различитих тумачења шта је оно заправо. У њега смо уроњени, прожима нас у потпуности, па и надилази, али не можемо да га ухватимо и покажемо на њега. Време је интригантно и мистично, а ипак веома очигледно.

Људи који су окупљени за трпезом налазе се у једном облику *светог времена*, издвојени, као што је верујући човек издвојен на месту које он сматра светим. Седајући за сто, људи симболички постају једно, нешто издвојено, ван уобичајеног простора и времена. Појам светог времена Мирча Елијаде обрадио је кроз бројна дела. Сажето

---

<sup>53</sup> Алексеј Лосев, *Дијалектика мита* (Београд: Zepher book world, 2000), 8–9.

<sup>54</sup> Сретен Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу* (Београд: Дерета, 2015), 39.

<sup>55</sup> Исто, 43.

<sup>56</sup> Исто, 44.

<sup>57</sup> Исто.

речено, он мит дефинише као свету причу, док верски обред, примера ради, који се позива на мит, представља поновно проживљавање те универзалне градитељске приче. У књизи *Аспекти мита* Елијаде говори о појму времена у контексту реактуализације митских догађаја, где нам се време открива и дефинише као света категорија.

„Ријеч је о томе да се крене од неког прецизног тренутка који је најближи садашњем, те да се вријеме пријеђе унатраг [...] како би се стигло *ad originem*, када је прво постојање, 'појавивши се' у свијету, покренуло Вријеме. Тиме долази до спајања тог парадоксалног тренутка изван којег Вријеме није постојало, будући да се ништа није показивало. Схваћамо смисао и циљ технике: онај који враћа вријеме, свакако мора пронаћи почетну тачку која се у крајњој линији, подударе са козмогонијом.“<sup>58</sup>

Православно Богословље такође перципира време у различитим категоријама, тј. у различитим димензијама, делећи га на хронос, каирос и есхатон. Хронос представља линеарни проток времена у оквиру којег сваки појединац почиње и завршава свој живот, и он је подложен мерењу.<sup>59</sup> Појам „каирос“ се у библијским списима употребљавао као добродошло или погодно време, затим као плодносно време или као време које има неку специфичност (нпр. време када се нешто празнује), као „Богом одређено време“.<sup>60</sup> Есхатон је подразумевао крај времена; сматра се за будуће збивање које је ванвременске категорије.<sup>61</sup> У Јеванђељу по Јовану овај појам се појављује као *последњи дан*: „А ово је воља Оца који ме посла, да сваки који види Сина и вјерује у њега има живот вјечни; и ја ћу га васкрснути у посљедњи дан.“<sup>62</sup> Једна од молитви православне Литургије помиње *незалазни дан*: „О велика и најсветија Пасхо, Христе! О Мудрости, и Логосе Божији, и Сило! Дај нам да се још присније причешћујемо Тобом у незалазни дан Царства твога.“<sup>63</sup>

Митско свето време, видели смо, разликује се од световног, свакодневног. Оно има трајан, бескрајни карактер, али нема ток. У религиозном контексту, свето време се у профаном времену испољава у облику празника. Учествовати религиозно у једном празнику подразумева излазак из световног временског тока (временског трајања) и

---

<sup>58</sup> Мирча Елијаде, *Аспекти мита* (Загреб: Деметра, 2004), 93.

<sup>59</sup> Зорица Кубурић и Павле Миленковић, прир., *Сећање и заборав* (Београд: ЦЕИР и Филозофски факултет, 2016), 36.

<sup>60</sup> Исто, 38.

<sup>61</sup> Исто, 39.

<sup>62</sup> Јн. 6:40.

<sup>63</sup> *Службеник* (Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2017), 152–153.

улазак у митско време које је реактуализовано кроз празник; митско време је бесконачно поновљиво.<sup>64</sup>

Обреди и религиозни ритуали цивилизација заснивају се на принципу повратка и поновног проживљавања. Такав је случај са древним народима који су посредством обреда учествовали, рецимо, у крају света и његовом поновном стварању: „човек је постао савременик *illud tempus*, дакле, он се поново рађао, поново започињао своје бивствовање са неокрњеном залихом животних снага, какву је имао у тренутку свога рођења.“<sup>65</sup>

Улога повратка, како у религиозном, тако и уметничком контексту, јесте да обнови и ревитализује. Примордијални тренутак стварања садржи креативни потенцијал. Због тога се верујући човек стално циклично враћа првобитном времену, не би ли обновио сопствену снагу.

На Полинезији постоји обредна форма која илуструје принцип космогонијског мита и значаја реактуализације светог времена. Речи које је јунак мита изговорио *in illo tempore* да би створио свет постале су обредна правила. Људи исте те речи понављају како би учинили некакво чудо, излечили, припремили се за рат или смрт, или подстакли уметничку инспирацију. Речи изговорене *на почетку* имају магијску моћ. Тај космогонијски мит је архетипски модел било ког стварања: биолошког, душевног, психолошког. Сматра се да је онај коме је упућено обредно декламовање космогонијског мита пренесен *на почетак Света* и постаје савременик космогоније; он се враћа у изворно Време, које има терапеутско дејство, с циљем да изнова започне своје бивствовање, да се симболички поново роди. Веровање је било да живот не може да се обнови, већ само да изнова почне, а то се изводило посредством космогоније, јер: „Космогонија служи за узор сваком стварању.“<sup>66</sup>

Људи у који седају за трпезу јесу људи који се, свако у оквиру свог универзума, враћају у првобитно, архетипско време. Принцип космогонијског мита Полинежана се може применити при разумевању људи окупљених око неке своје идеје, жеље или сукоба, нечега што чини окосницу њихове „вере“ и разлог је што су се уопште сабрали. Сlike, односно сцене и догађаји окупљања могу се посматрати као форма светог

---

<sup>64</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003), 110–111.

<sup>65</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003), 119.

<sup>66</sup> Исто, 120.

обрета, као облик потраге за кореном самог повода окупљања.

.

### 1.3. Сакрални карактер трпезе

На трпези се могу огледати бројни аспекти једног друштва, па је тако оно одраз и духовног аспекта човека. У овом поглављу биће обрађени различити аспекти појма *сакрално*, као и како се тај појам отеловљује кроз трпезу.

Религиозно схватање света подразумева, у духовном смислу, нехомогеност простора. Можемо га поделити на свети и на световни простор. Мирча Елијаде наводи да је човек, како би разграничио та два простора, правио, односно налазио света места и ту границу назначавао, како би тај простор био издвојен. Он истиче да је свети простор посвећен и значајан за верујућег човека, а онај други, земаљски, без структуре и постојаности.<sup>67</sup> Мимо религиозног искуства, човек, несвесно или интуитивно, у свакодневном животу опонаша образац који је карактеристичан за религиозног човека. Дешава се да места или ствари бивају претворени у света места; то у искуству човека може бити место од посебног емотивног значаја, које под утиском значајног догађаја или контекста добија статус светог. У овом контексту у питању је појам светог личног универзума.<sup>68</sup> Елијаде је за феномен појављивања или манифестације светог искористио израз *хијерофанија*, односно излив светог. Као пример хијерофаније истиче појаву да верујући човек предметима који су део земаљског света приписује специјална својства. Тако, рецимо, камен или дрво могу бити свети предмети, док су истовремено део профаног света, односно они се могу посматрати као манифестације светог.<sup>69</sup>

Значај издвајања светог простора истиче и Миодраг Павловић у књизи *Поетика жртвеног обреда*. Наводи феномен издвајања просторија светилишта, где човек повећава самосвест, продубљује обредни образац, односно у затвореном и одвојеном простору шири свој духовни видик. Павловић подвлачи значај човековог изворишта, сматрајући да човек никада није напустио пећину у којој се налазе први трагови цивилизованог живота, тј. да све време свог развитка носи архетип земљине унутрашњости и дубине.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Исто, 75.

<sup>68</sup> Исто, 77–78.

<sup>69</sup> Исто, 68.

<sup>70</sup> Павловић, Миодраг, *Поетика жртвеног обреда* (Београд: Студентски културни центар, 1996), 54.



Говорећи о веровањима древних алтајских народа М. Елијаде истиче њихову перцепцију духовне структуре света. У Азији су веровали да се Васиона састоји од три спрата, Неба, Земље и Пакла, који су међусобно повезани централном осовином. На макроплану ова осовина могла је бити представљена у виду планине или дрвета, а на микроплану она је чинила централни стуб куће или отвор шатора.<sup>71</sup> Ова осовина посматрана је као средство комуникације с божанствима, односно средство уз помоћ којег је могуће допрети до другог нивоа. Трпеза се у том контексту може посматрати као света равна, као сакрални простор, посредством којег се одвија комуникација са божанством.

Једна од најстаријих форми трпезе или стола представља олтар, који чини једне од најранијих трагова о човековом религиозном животу. Олтар је био место уз чије посредовање би људи могли да комуницирају са светом богова, да понуде жртву или затраже нешто. Били су начињени од камена, који је могао бити обрађен или природан, нетакнут. Археолошко налазиште у Палестини сведочи о олтарима старим око три хиљаде година; природног су облика и необрађени, око два и по метра високи и широки, са равном плочом која је стављена на врх, на којој се налазе клесана удубљења.<sup>72</sup> У Библији се уочава квалитативна разлика између направљеног олтара и оног који је природан: „Ако ли ми начиниш олтар од камена, немој начинити од тесаног камена; јер ако повучеш по њему гвожђем, оскрнавићеш га.“<sup>73</sup>

Олтар је могао да буде посвећен једном богу или култу личности, па је у складу са тиме и био украшаван. Такав је случај са Херкуловим олтаром из Трогира. На њему се налазе уклесани рељефи који говоре коме је посвећен, ко га је подигао, као и прикази који јасно симболизују коме је посвећен – представа тољаге преко које је пребачена кожа лава.<sup>74</sup>

У тахићанској култури, односно култури староседелаца острва, обичај је био да се значајни догађаји празнују путем *јавних светих гозби* које су организоване испред храма или у непосредној близини, или пак у грађевинама налик на шупе, које су могле

---

<sup>71</sup> Мирча Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја 3* (Београд: Просвета, 1991), 13–14.

<sup>72</sup> Н. В. Greene, “Hebrew Rock Altars”, *The Biblical World* 9, 5 (1897): 331.

<http://www.jstor.org/stable/3140288>. (преузето 27. 6. 2022)

<sup>73</sup> 2. Мој. 20, 25; слично 5. Мој. 27, 5–6 и Ис. 8, 3.1.

<sup>74</sup> Дражен Маршић, „Нови Хераклов жртвеник из Трогира“, *Archaeologia Adriatica* 1, 1 (2007): 116. <https://hrcak.srce.hr/28649> (преузето 1. 11. 2022).

да угосте велики број људи. Поред тога, гозбе су могле да се одрже у близини куће свештеника и том приликом спремана је специјална храна, која је имала симболички значај.<sup>75</sup>

Код астечких народа олтари су били израђени од обрађеног камена, правилног облика и често осликани. Света места била су испуњена различитим представама божанстава, приказима митова или значајних симбола (лобање, људска срца).<sup>76</sup> Гозбе које су организоване често су биле посвећене одређеном божанству, па је од тога зависило какви ће ритуали бити практиковани, односно то је диктирало тон окупљања. Забележен је посебно насилан и свиреп образац понашања поштовалаца култа демонског бића Цицимитла.<sup>77</sup> Гозбе су подразумевале интоксикацију, алкохолом или печуркама које су изазивале халуцинације. Учесници би плесали и убијали друге учеснике под утицајем алкохола и визија божанства. Специфична врста печурака које су конзумирали је за припаднике култа представљала месо демона којем је скуп био посвећен.<sup>78</sup> Говорећи о различитим улогама гозби и ритуала, аутор говори о вези учесника гозбе с божанствима. Веровало се да је учесник гозбе посвећене одређеном богу *веза* са истим тим божанством. Када би гости јели, хранило би се божанство, па је тако конзумација хране и пића имала симболички карактер.<sup>79</sup>

Веровање да гости за трпезом једу и пију у име мртвих распрострањено је и у српској култури. Веселин Чајкановић наглашава да је све што се поједе и попије на даћи намењено покојнику и да он то посредно добија.<sup>80</sup> Истиче да су људи веровали да што је трпеза пунија на овом свету, то ће она бити пунија и у загробном животу.<sup>81</sup> Посвећено конзумирање хране и пића присутно је и у другим индоевропским народима, као што је, рецимо, испијање вина у име Агатодемона код Грка или Минетрунк код Германаца.<sup>82</sup> Неумереност у јелу и пићу илустрована је и кроз смрт словенског кнеза Мужока, која се десила у VI веку, у околини Силистрије. Он и његова

---

<sup>75</sup> Jennifer G. Kahn, "The functionality of feasting at late prehistoric residential and ceremonial sites in the society islands", *The Journal of the Polynesian Society* 125, 3 (2016): 210. <http://www.jstor.org/stable/44012068>. (preuzeto 28 .6. 2022).

<sup>76</sup> John M. D. Pohl, "Themes of drunkenness, violence, and factionalism in Tlaxcalan altar paintings", *Res* 33 (1998): 186. <https://doi.org/10.1086/RESv33n1ms20167008> (preuzeto 1. 11. 2022).

<sup>77</sup> Исто, 199.

<sup>78</sup> Исто, 198.

<sup>79</sup> Исто, 197.

<sup>80</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 101.

<sup>81</sup> Исто.

<sup>82</sup> Исто, 100.

војска су се толико напили на гозби посвећеној његовом преминулом брату да су их: „Ромеји' на спавању изненадили и уништили.“<sup>83</sup>

Само присуство олтара имало је велики значај за древне заједнице које су их подизале. Ведски ритуал запоседања неке територије говори да је оно легитимно тек пошто се на одређеној територији подигне олтар ватре богу Агни.<sup>84</sup> Подизањем олтара отвара се комуникација са светом богова и омогућава њихово присуство. „У ствари, подизање олтара посвећеног богу Агни само је понављање Стварања на микрокосмичном плану.“<sup>85</sup>

Жртвеник није морао да буде некакав објекат. Код старих Грка постојала је жртвена ломача у коју су бацане кости и лој животиње која је послужила као жртва. Пошто су богови били послужени, месо животиње се служило људима, и то према њиховом положају у друштву (најбоље делове добијале би високе званице, владари, судије и припадници верске елите, па затим сви остали). Ауторка рада „За трpezом античких Грка“, Полина Шмит Пантел, истиче двојаку природу гозбе. Једна је требало да подсети да су људи и богови некада живели заједно, када су, по веровању, приређивали једни другима гозбе и били једнако вредни. Други аспект гозбе требало је да нагласи разлаз између два света, као последицу Прометејевог греха.<sup>86</sup> Циљ гозбе као ритуалне целине у античком свету био је да истакне значај света богова, али и да тај свет приближи свету људи, односно да путем гозбе успостави хармоничну хијерархију између света богова, људи и животиња. Ауторка наглашава да конзумирање меса и приказ његовог припремања има симболичан значај, јер подсећа на градивне елементе друштва – одређени идентитет и јединство.<sup>87</sup> У античком друштву, поред заједничких гозби, и испијање вина имало је упориште у божанском – кроз култ бога Диониса.<sup>88</sup> *Symposion* је ритуал са елементом светог, који истиче принцип припадања заједници, *вишој целини*, симбол је иницијације, ослобађања и задовољства.

У различитим облицима веровања која говоре о култу трпезе уочава се

---

<sup>83</sup> Исто, 101.

<sup>84</sup> Julius Tr. Eggeling, prev., *Satapatha-brahmana 3* (Delhi: Motilal banarsidass, 1963): 298.  
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.22480/page/n5/mode/2up> (pristupljeno 20.10.2022.)

<sup>85</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003), 82.

<sup>86</sup> Полина Шмит Пантел, „За трpezом античких Грка“, *Култура* 109–112 II (2005): 16.  
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=48160> (преузето 30.6.2022.)

<sup>87</sup> Исто, 17.

<sup>88</sup> Исто.

издвајање трпезе и њене свете или божанске природе. Она чини узвишен, свети простор, па и храна која се нађе на њој има исти карактер. У различитим тумачењима и обичајима, трпеза представља свет живих, док под и земља представљају свет мртвих или подземље. Сто, као и храна која се налази на њему, има посебан статус. Храна је, док се налази на трпези, духовно чиста и благотворна, али када падне на земљу, када изађе из домена светог, она постаје упрљана, у контакту је са душама мртвих, са демонима или са ђаволом. В. Чајкановић наводи различите облике српских веровања по којима мрве са трпезе које падну на земљу постају духовно прљаве и везују се за ђавола.<sup>89</sup> Аутор истиче да је таква перцепција трпезе веома распрострањена код многих индоевропских народа: за храну која се нађе на поду сматрало се да припада душама предака, односно таква храна ствара „култичку нечистоту.“<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 92.

<sup>90</sup> Исто.

За трпезу могу бити призвани и богови. Такав облик окупљања срећемо у вавилонској теогонији „Енума елиш“:

„Они се загрле, у скупштини [окупе;]

Разговор водити стану, за гозбу [сједну;]

Једоше хљеба, пијаху [вина;]

У пехарим', рујно блиста се вино.

Пијући вино, лице ведро им поста.

Велика безбрижност, њима обузе срце,

Судбине одреде Мардуку, спаситељу свом.“<sup>91</sup>

У Хомеровој *Одисеји* Алкиној објашњава да се богови појављују и придружују смртницима за трпезом уколико им се понуди жртва:

„Јер нам се богови свагда указују видљиви кад се спремамо да им славне принесемо стоволке жртве, с нама заједно госте и седе на стоцима истим.“<sup>92</sup>

Слично је и са римским лектистернијама и грчким теоксенијама, где су скулптуре богова имале резервисано место за трпезом.<sup>93</sup> Сродно античким обредима, постоји и један специфично српски обичај, сродан римском лектистернијуму (заједнички обед богова и људи), везан за култ дрвета: „у Неродимљу постоји један прастари, свети бор, за који традиција каже да га је посадио краљ Милутин. Првога дана Ускрса код тога бора држи се сабор, који кулминира у ритуалној гозби, при којој место у зачељу заузима бор.“<sup>94</sup>

Трпеза се може посматрати као раскршће, једна тачка у којој се пресецају путеви. Раскрсница је место магијске моћи, место где бораве демони, уопште оно представља *пукотину између два света*. Гебрант и Шевалије мишљења су да су „раскршћа епифанијска места (места појаве и открочења)“, и у том контексту „места прелаза из једног света у други“.<sup>95</sup> Клетве које човек или група људи упућује некоме,

---

<sup>91</sup> *Енума Елиш*, прев. Марко Вишић, (Подгорица: ИТП Унирекс, 2008), 68.

<sup>92</sup> Хомер, *Одисеја*, VII, 201–203.

<sup>93</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 132.

<sup>94</sup> Исто, 10.

<sup>95</sup> Жан Шевалије и Алан Гербран, *Речник симбола* (Загреб: Накладни завод матице Хрватске, 1987), 550.

често су се изводиле управо на раскршћу.<sup>96</sup> Обављање различитих облика жртвовања и магијских обреда такође је вршено на раскрсницама путева, јер се сматрало да раскршће има магијски значај.<sup>97</sup> По Чајкановићу раскрсница путева је место где се вештице окупљају и играју коло. Такође, ритуали везани за култ мртвих везани су за раскршћа, а људи на том месту стављају своју жртву демону или натприродним бићима<sup>98</sup> и хтоничним демонима;<sup>99</sup> постоји и веровање да болестан човек оздрављење може наћи управо на раскрсници путева, као и да је то место где бораве душе.<sup>100</sup> Раскрсница је и место на којем се обављају различити ритуали и место трансформације, често као последица магијских ритуала.<sup>101</sup>

Поред раскршћа, трпеза се може тумачити и као праг између два света. М. Елијаде праг сматра за тачку или место *где се одвија прелаз из профаног у сакрализован свет*. Он наводи различите ритуале везане за прекорачивање прага (људи му се клањају, побожно га додирују). Такође праг има своје чуваре, то су богови и духови који бране улаз ономе који није достојан да закорачи у одређени домен; он може бити место где се приноси жртва боговима. Праг је био место где се у древним цивилизацијама (у Вавилону, Египту, Јудеи) одржавало суђење. Врата и праг имају велику симболичку снагу зато што представљају и наглашавају прекид континуитета простора, они су *симболи прелаза*.<sup>102</sup>

За трпезом владају посебна правила и облици понашања. Правила понашања често имају митолошки контекст или су утемељена у религиозним изворима. У српским обичајима то се огледа у бројним примерима прања руку и умивања пре седања за трпезу. Обичај чишћења пре јела имао је и духовно упориште, поред оног практичног, хигијенског. Функција прања руку била је да човек одстрани прљавштину од додира с душама које су залутале. Чајкановић наводи примере различитих варијација овог ритуала прања пре седања за трпезу. Сматрало се да би човек који

---

<sup>96</sup> Љиљана Радуловачки, *Клетва као социјална категорија и психолошка одредница* (Београд: Етнографски музеј, 2001), 35.

<sup>97</sup> Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић и Никола Пантелић, *Српски митолошки речник* (Београд: Нолит, 1970), 76.

<sup>98</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 106.

<sup>99</sup> Исто, 193.

<sup>100</sup> Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић и Никола Пантелић, *Српски митолошки речник* (Београд: Нолит, 1970), 48.

<sup>101</sup> Исто, 76.

<sup>102</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2003), 78–79.

неопраних руку седа за трпезу могао да у себе унесе неке од нечистих душа које за њега пријањају.<sup>103</sup> Сличан принцип проналази се у Библији: „И видјевши неке од ученика његових да нечистим, то јест неумивеним, рукама једу хљеб, укорише их.“<sup>104</sup>

Хришћанска представа света подразумева сабирање народа Божијег са Богом у Телу Христовом.<sup>105</sup> Сабирање се дешава на Евхаристији. Николај Афанасјев у делу *Трпеза господња* наводи учење Дионисија Ареопагита да је Евхаристија тајна сабрања. Причешће се перципира као центар сабрања, а сабрани служе заједно са другима, нема сабрања без саслуживања и обратно. „Нема трпезе без њених учесника, али нема ни учесника без онога који јој је на челу.“<sup>106</sup>

„Евхаристија је Трпеза Господња на коју Господ позива све, и која се и савршава ради свију сабраних заједно (на окупу). Бити учесник Евхаристије значи бити део Трпезе Господње, али значи и 'јести и пити' од ње.“<sup>107</sup> То је уверење којег се држала Црква, од прве Евхаристије, али је то било правило и на јудејским трпезама, било да је у питању свакодневна гозба или она најсвечанија. Само они који су јели и пили су били учесници, није могло бити „посматрача“. Пошто би чланови породице или неког друштва сели за трпезу, нико није могао да им се накнадно придружи. Оваква карактеристика обреда говори о трпези не само као о издвојеном простору већ и простору који постоји у посебном, светом времену: „А кад оне отидоше да купе, дође женик, и спремне уђоше с њим на свадбу, и затворише се врата.“<sup>108</sup> Када би гозба почела, затварала би се врата просторије у којој је приређена; и Христова Тајна Вечера је била затворена. Само су позвани могли да се нађу на таквој гозби, и само ако би дошли на време, пре затварања врата. У древној Цркви сабирање приликом евхаристије остало је тајно или затворено, а за трпезом су остајали само верни који су узимали евхаристијског Хлеба и Вина. Одбијање учешћа на Трпези Господњој, односно одбијање примања Евхаристијских дарова, значило би одлучење од цркве.<sup>109</sup>

Апостол Павле у посланици Коринћанима доводи у питање чистоту вере Коринћана који се истовремено сабирају и у цркви и на некој другој незнабожачкој

---

<sup>103</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 92.

<sup>104</sup> Мк. 7:2.

<sup>105</sup> Николај Афанасјев, *Трпеза Господња* (Краљево: Епархија Жичка, 2008), 2.

<sup>106</sup> Исто.

<sup>107</sup> Исто, 53.

<sup>108</sup> Мт. 25:10.

<sup>109</sup> Николај Афанасјев, *Трпеза Господња* (Краљево: Епархија Жичка, 2008), 54.

„трпези“. „Не можете пити чашу Господњу и чашу демонску; не можете учествовати у трпези Господњој и у трпези демонској.“<sup>110</sup> Други аспект на који се апостол Павле осврће је питање јединства сабирања, односно поделау заједници, које онечишћавају Трпезу Господњу: „Кад се, дакле, сакупљате на једно мјесто, не једе се вечера Господња; Јер свако своју вечеру прије других једе, те један гладује а други се опија.“<sup>111</sup>

Трпезе које су следиле после Свете Литургије и које су биле отворене за све називане су трпезама љубави – агапе. Обичај је био да се храна дели са свим члановима заједнице како би се успоставило јединство међу присутнима и како би се помогло сиромашнијим члановима.<sup>112</sup> У библијском језику термин агапе односи се на божанску љубав, која је безузрочна и вечна.<sup>113</sup> „Агапистичка љубав има извор у Богу и улива се у сваког појединца, остварујући специфичан облик стања који се односи на целокупну личност.“<sup>114</sup> Из тога следи да се агапе може читати као гозба са Господом.<sup>115</sup> Не само да се конзумира храна у материјалном смислу, већ се уноси и духовна храна у виду неспутане свепрожимајуће љубави.

Религиозни обичаји старих Словена подразумевали су организовање зборова и пијанки у славу божанства. Култ прастарог божанства Триглава подразумевао је изградњу својеврсних храмова који су, између осталог, служили и као места окупљања и организовања пијанки: „унутар неких беху само направљена седишта у круг и столови, јер су ту обичавали држати своја већа и саборе. Наиме, кад им се прохте да пијанче или да се забављају или да разматрају озбиљне ствари, састајали би се у одређене дане и часове у тим храмовима.“<sup>116</sup>

---

<sup>110</sup> 1. Кор, 10:21.

<sup>111</sup> 1. Кор, 10:20, 21.

<sup>112</sup> Valeriy A. Alikin, “The Lord’s supper in the early church”, *In The Earliest History of the Christian Gathering: Origin, Development and Content of the Christian Gathering in the First to Third Centuries* (Brill, 2010), 104. <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76wv6.8> (preuzeto 2. 11. 2022).

<sup>113</sup> Зорица Кубурић, Ана Зотова и Љиљана Ђумура, *Љубав и страх у фокусу интердисциплинарних истраживања* (Београд, Нови Сад: ЦЕИР, Породични разговори, 2021), 94.

<sup>114</sup> Исто.

<sup>115</sup> Исто, 98.

<sup>116</sup> Александар Лома, *Пракосово* (Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2002), 188.



## 1.4. Профани аспект трпезе

Родно место профане трпезе јесте породица, поље и ниша првобитне, елементарне друштвености. Посматрано шире, профани карактер се може испољити на различите начине, кроз прославе и свечаности, затим окупљања политичко-интересног типа, трпезе у славу и сећање мртвих... Иако нека од ових окупљања могу имати своје корене у религиозним феноменима, они су од њих одвојени.

Период праисторије можемо посматрати као детињство људске цивилизације и баш као што одговоре за порекло појединих образаца и ритуала неке групе можемо наћи у њеној „младости“, тако и навике и веровања човека можемо пронаћи на његовом почетку. Сlike које представљају сам почетак истраживања у оквиру докторског пројекта своје порекло налазе у најранијим успоменама. То су биле прве представе о појму колектива с којима се дете сусреће – породична славља. Процес повратка, реконструкције прошлости обрађује М. Албвакс, говорећи о феномену успостављања везе са давним успоменама и начину на који се оне поново појављују у нашој перцепцији, и како се као такве читају.<sup>117</sup> У поглављу о религиозном аспектима трпезе било је речи о појму светог и трпези као светом простору. Тај принцип освећивања простора присутан је на сличан начин и у световном животу. Успомене и места која су човеку посебно драги, у његовом личном универзуму постају света места. Можемо наћи примере *хијерофаније* (излива светог) и у световном животу, и то у личном контексту, ако та места или предмете од личног емотивног значаја посматрамо као света места.<sup>118</sup> Такође, може се повући још једна паралела са трпезом у сакралном контексту: она је и у световном смислу праг између два света, само у овом случају то није праг између света богова и људи, то је праг између личног универзума појединца или групе која се окупила и остатка света. Принцип евхаристијског окупљања, рецимо, или било ког светог окупљања, принцип који људе посматра као целину окупљену око једног симбола и са једном намером, своје паралеле може наћи и у световном животу.

Заједничко ручавање никада није имало само функцију конзумирање хране. Брајан Хајден наводи да је дељење хране још у примитивним заједницама служило као

<sup>117</sup> Морис Албвакс, *Друштвени оквири памћења* (Нови Сад: Mediterran Publishing, 2013), 99–100.

<sup>118</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003), 24, 25.

облик друштвеног притиска или условљавања, односно као политички алат за стварање повољнијег друштвеног положаја за онога ко је организовао гозбу.<sup>119</sup> Са развојем човекове свести развијао се и социјални механизам, а интеракције за столом постале су разноврсније. Трпеза је постало место сусрета, сукоба, борбе за сопствени интерес или средство манипулације и придобијања друштвеног статуса.<sup>120</sup> Постала је важно стратешко место у друштвеној динамици.<sup>121</sup>

Један од најраспротстрањенијих и уједно универзални облик комуникације је ритуал здравице. Здравница представља уједињење у жељи, а подигнута чаша се може посматрати као заробљена жеља. Испијањем чаше, жеља се ослобађа и надамо се њеном испуњењу. У основи, здравица је примитивни ритуал који има форму молитве. Верује се да ће жеља постати стварност. Ритуал здравице говори о потреби и веровању човека да ће се кроз заједништво (заједничка) жеља остварити. У бројним религијама молитва је индивидуалан чин, при чему се верник обраћа божанству, у своје име. Ритуал здравице подразумева групу људи који заједно изражавају наду да се ће се оно за чиме жуде обистинити, или се као група обраћају некаквом божанству или духу.

Реч здравица среће се у различитим значењима. У основи, то је „пиће које се пије коме у здравље, чаша или други слични суд из којег се то пиће пије.“<sup>122</sup> Тања Петровић анализира лексичке аспекте здравице и њено порекло. Између осталог, истиче обред који се назива почашнице, „у чијој је основи лексема чаша, где је појава из традиционалне културе (обред) именована према предмету који се приликом извођења обреда користи.“<sup>123</sup> Почашнице се изговарају по чаши, тј. после изговорене здравице. Вук Карацић забележио да у Паштовићима „осим напијања или молитве уза сваку здравицу имају мали припјев, који сви у глас пјевају.“<sup>124</sup>

Иако здравица нема формалну структуру, у извођењу овог обреда уочава се извесна правилност или уобичајени ток и начин на који се изводи. Т. Петровић истиче да се здравица састоји из уводне формуле, благослова, изражавања добрих жеља, затим

---

<sup>119</sup> Brian Hayden, *The Power of Feasts From Prehistory to the Present* (New York: Cambridge University Press, 2014), 79.

<sup>120</sup> Исто.

<sup>121</sup> Исто, 80–86.

<sup>122</sup> Тања Петровић, *Здравица код балканских Словена* (Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006), 48.

<sup>123</sup> Исто.

<sup>124</sup> Исто.

заштите од зла, потом кетве непријатељу и завршне формуле.<sup>125</sup>

Основни артефакт који се користи при извођењу ритуала здравице је чаша. Она се јавља у различитим облицима, као што су пехар, грал, каленица (како се назива на подручју Косова и Метохије), а сваки од њих има исту симболичко-обредну функцију.<sup>126</sup> Сем што служи да држи пиће, она се може симболички посматрати као суд у који се смешта жеља или кетва. Изговарањем речи, оне се актуализију, изражава се жеља да речи постану стварност, а испијањем се довршава намера да се она оствари. Чин испијања из чаше директно је повезан с уверењем да ће се она испунити. Здравнице могу бити и комплексне и структуриране. Вук Карацић наводи да, посебно када су у питању славске здравице, постоји одређена структура и хијерархија. Здравница може бити само један сегмент у низу. Наводи да се у Паштровићима на свадбама и великим гозбама здравица има седам сегмената, тј. седам здравица (у славу Божију, у славу светих, у здравље домаћина, свештеника, старешина, затим у здравље царско и на крају у здравље софре).<sup>127</sup>

Испијање седам здравица је чест обичај у области западног Балкана: „прва се испијала у добри час од обеда, друга – у бољи час до обеда, трећа – у славу Божју [...], четврта – у здравље домаћиново [...], пета – у здравље пријатељско [...], шеста – за честитост збора и сабора и седма – за софру, образа и устанка.“<sup>128</sup> Слављење крсног имена представљао је посебан празник који се обележавао окупљањем породице и пријатеља. Лука Грђић Бјелокосић забележио је да се наздрављање састоји из девет здравица.<sup>129</sup> Свadbени обичај подразумевао је пет здравица.<sup>130</sup>

Здравнице су чест митолошки мотив и често је јављају као симболичка манифестација одређене теме којом се мит бави. Како пише А. Лома, уобичајен назив за окупљање јунака око трпезе је форма ратничке дружине. Таква дружина је и скуп српских витезова опеваних у „Кнежевој вечери“; односно, како Лома каже, она представља ратнички савет. Посебан облик здравице представља и пијење у име убијених непријатеља, односно сваки јунак најављује колико ће непријатеља на боју убити, тако што пије одговарајући број чаша вина. По писању турског хроничара Нешрије, српске велможе су ноћ уочи битке саборцима наздрављали на основу броја

---

<sup>125</sup> Исто, 50.

<sup>126</sup> Исто, 59.

<sup>127</sup> Исто.

<sup>128</sup> Исто.

<sup>129</sup> Лука Грђић Бјелокосић, *Из народа о народу* (Београд: Просвета, 1985), 28–31.

<sup>130</sup> Исто, 43–46.

Турака које је сваки предвиђао да ће убити: „па је тако понеки од њих попио вино и (на рачун) десеторице Турака“.<sup>131</sup>

Сличан обичај код Скита описао је Херодот у књизи *Историје*. Сваке године сваки обласни заповедник смеша врч вина, из којег пију они Скити који су савладали непријатеља; они који то нису урадили, не могу да пробају вино и они седе по страни, што представља срамоту за њих; они који су убили велики број непријатеља, добијају по две чаше одједном и истовремено их испијају.<sup>132</sup> И Аристотел у *Политици* бележи обичај Скита при гозби: за трпезом кружи пехар вина из којег не смеју да пију они који у борби нису убили ниједног непријатеља.<sup>133</sup>

Мотив пијења на рачун другог среће се у песми „Женидба Марка Краљевића“. Марко долази код краља (или бана) од прибања да проси његову ћерку. Уместо да седне за место у дну трпезе, он одлази и смешта се поред краља и испија два пехара вина, а затим иде око стола и пије из пехара осталих просаца. На овај начин он жели да их понизи и оспори право на руку краљеве ћерке.

А. Лома указује да „Кнежева вечера“ открива још један аспект и симболички елемент здравице. Ради се о тренутку када Лазар одаје почаст, управо наздрављањем, највећем јунаку Милошу, а истовремено изражава сумњу у његову оданост. Такав гест може да се протумачи као кушање, као одређена врста пробе и испитивање реакције. Ипак, није реч само о некој врсти психолошког трика. Други елемент кушње је чаша која се диже у ваздух. Наздрављање и симболички елемент који подигнута чаша чини стварају ритуалну везу између оног који наздравља и оног коме је здравица упућена. Такорећи, онај којем се наздравља је обавезан светим обредом.

Сличан феномен налазимо у нартовском епу, код Осета на Кавказу. Нарти су древни хероји који су имали чаробну чашу, која се звала Вацамонга или Нартамонга; „она која показује реч“ или „показатељица јунаштва“. Када би неко од Нарта на заједничкој гозби рекао истину о свом јунаштву, та чаша би се сама подигла са стола до уста, а ако би се неко лажно хвалио, чаша би остајала непомична.<sup>134</sup> Лома сматра да се може повући паралела између нартовског епа и Лазаревог кушања Милоша. „Можемо претпоставити да би у рукама лажљивца чаша на сличан начин реаговала као

---

<sup>131</sup> Александар Лома, *Пракосово* (Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2002), 180–181.

<sup>132</sup> Херодот, *Херодотова историја*, IV, 67.

<sup>133</sup> Аристотел, *Политика*, VII, 18–20.

<sup>134</sup> Александар Лома, *Пракосово* (Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2002), 183.

у осетском епу или би се пиће у њој претворило у отров.“<sup>135</sup>

Мотив чудесног пехара налазимо и у европској легенди о светом гралу. Јулиус Евола сматра да се ради о теми „мистериозног центра“, односно о потрази и провери јунаштва и тежњи за духовном надмоћи.<sup>136</sup> За грал се сматра да је то „најбогатија ствар која се од живих ствари може имати.“<sup>137</sup> У различитим текстовима грал се представља у три суштинска облика:

- „1) Као нематеријални предмет који се сам покреће, неодређене и загонетне природе („није био од дрвета, нити од неког метала, нити од камена, нити од рога или кости“)
- 2) Као камен „небески камен“ или „камен светлости“
- 3) Као путир, леген или послужаоник, често од злата, а понекад и украшен драгим камењем.“<sup>138</sup>

Без обзира на облиције, он поседује чаробна својства, која се могу сврстати у следеће групе:

- „1) „Моћ светла односно давања светла“ – у различитим интерпретацијама „грал зрачи натприродном светлошћу“
- 2) „он даје храну, даје живот“ Пошто је изнесен на трпезу или се магично појављује над њом, сваки витез добија управо оно што највише жели
- 3) Дар „живота“ грала испољава се и у способности да лечи смртне ране, да натприродним путем обнови и продужи живот.
- 4) „Грал улива снагу победе и доминације. Кома је она пружена, непобедив је у борби.“<sup>139</sup>

Прављење зборова и договора уз пиће присутан је у најстаријим друштвима. Тацит у *Германији* описује обичаје тамошњег становништва:

„Кад се умију, доручкују, и том приликом седе одвојени — сваки за својом софром. После тога иду на посао, а још чешће на пиће, и то увек под оружјем. Пити и дан и ноћ, код њих није никаква срамота. На пијанкама се често — као пијани људи! — посвађају, и тада се ретко псују и грде, него обично падне крв и по који погине. Али при тим пијанкама решава се и о измирењу завађених, удешавају се свадбе, бирају старешине, па се чак решава и о рату и миру, као да њихов дух ни у којој другој прилици није приступачан и одушевљен за велике

---

<sup>135</sup> Исто.

<sup>136</sup> Јулиус Евола, *Мистерија грала и гибелинска традиција царства* (Београд: Утопија, 2007), 36.

<sup>137</sup> Исто, 78.

<sup>138</sup> Исто.

<sup>139</sup> Исто.

ствари.<sup>140</sup>

Даље истиче да су Германи били познати по неумерености у јелу и пићу, за разлику од Римљана и јужних народа. Код Римљана се чак пијење током дана (*potare de die*) сматрано за непристојан, срамортан чин. Слично је било и код Персијанаца, који су имали обичај да се уз пиће „договарају о најозбиљнијим стварима“.<sup>141</sup>

У српским обичајима, организовање зборова или пијанки подразумевало је значајну улогу домаћина, односно некога ко би предводио пијанку и био на челу збора. Обичај је био да се од гостију за трпезом одабере долибаша, одоносно неко ко ће „управљати“ здравицама и пијењем за столом. В Скаррић, пишући о крсним гозбама, истиче да оне имају члана чија је дужност да се брине о гостима и пићу, да неко не буде прескочен. Сличан обичај имали су Грци и Римљани, који су за време окупљања одабирали некога ко ће управљати пијанком.<sup>142</sup>

Пошто долибаша прими пехар пића и своју обавезу, креће са здравицом, која је увод у даље пијење. У току здравице он наздравља домаћину и присутнима; сама здравица одваја претходни део гозбе, тј. обреда, и најављује пијење које следи.<sup>143</sup> Тако потцртана граница истиче значај ритуалног испијања и наздрављања, који су представљени као засебна целина. У наставку се смењују различите здравице, које се углавном односе на добре жеље који присутни упућују једни другима и самом долибашу.<sup>144</sup> Видимо да се здравице настављају, тј. да се прави низ тако што чаша кружи и гости се надовезују један на другог.<sup>145</sup>

Обичај да се за време испијања пића бира долибаша, као и ритуал у оквиру самог обреда где се госту нуди „титула“, он је одбија, па затим прихвата, може се наћи и у епској народној песми „Кнежева вечера“. Наздрављајући јунацима, Лазар здравицу користи да истакне величину својих витезова, али и да изрази сумњу према Милошу. На тај начин, здравица није тек уобичајен, механички ритуал, већ средство комуникације. Снага здравице, речи које Лазар изговара, састоји се у њеном обредном

---

<sup>140</sup> Тацит, *Германија*, прев. Веселин Чајкановић (Београд: Државна штампарија Срба, Хрвата и Словенаца, 1927), 14.

<sup>141</sup> Исто.

<sup>142</sup> Владислав Скаррић, „Постанак крснога имена“, *Гласник земаљског музеја* 32, 3–4 (1918): 261.

<sup>143</sup> Исто, 260.

<sup>144</sup> Исто, 261.

<sup>145</sup> Тања Петровић, *Здравица код балканских Словена* (Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006), 63.

формату.<sup>146</sup>

Вино има широку, универзалну улогу у наздрављању, и то је најчешће пиће којим се у митовима, легендама и паганским обичајима наздравља. Вино, како у хришћанству, тако и у старим паганским веровањима, симболички представља крв. Везу вина и крви срећемо у многим култовима мртвих код индоевропских народа.<sup>147</sup> Сродне везе можемо уочити и у мртвачком култу у Србији.<sup>148</sup> Мисирци су били уверења да је лоза настала од крви титана.<sup>149</sup> Вино као замена за крв помиње се и у Библији: „А Мојсије узео крв, и покропи њом народ, и рече: ево савеза који учини Господ с вама за све ријечи ове“.<sup>150</sup> Можемо закључити да је здравица ритуал који „везује“ присутне, а снага те везе је у симболичком значају пића које се испија, па су због тога крв, односно вино, тако распрострањени при наздрављању.

---

<sup>146</sup> Александар Лома, *Пракосово* (Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2002), 164.

<sup>147</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 100.

<sup>148</sup> Исто.

<sup>149</sup> Исто.

<sup>150</sup> Друга књига Мојсијева, 24:8

## 1.5. Представе трпезе као места друштвености кроз историју уметности

Ликовне референце које су послужиле као основа за радове у оквиру докторског уметничког пројекта чине слике, односно ликовне поетике уметника, које на различити начин приступају представљању група људи. У даљем тексту биће анализирани ликовни и композициони приступи при визуелном приповедању, како би се дочарало представљање окупљања различитим поводима.

Репрезентативан пример трпезе као места сабирања и испољавања друштвености налазимо у делима Адриана Броера. Уметник приказује људе у кафани или гостионици како заједно седе, причају, пију и пуше (слика бр. 2). Карактери људи развијени су до гротеске и они описују атмосферу не само својим готово карикатуралним изразима лица већ и динамиком читавог тела. Лежерну атмосферу скупа сугеришу и употпуњују људи у покрету – руку подигнутих увис и са чашама пића, заваљени у столице. Тако сликани, сваки у свом покрету и окупиран сопственом радњом, као целина стварају динамичну гомилу, сплет различитих карактера који заједно чине нову целину. Та целина распоређена је око стола, и са тим столом и у односу на њега она се обликује и мења. У појединим сликама најпре уочавамо групу људи као целину, пре него појединачне карактере. То је посебно очигледно када се група људи расприча, када гласови у сред неке жучне расправе, рецимо, почну да се преплићу и мешају, па се појединачни карактери губе и окупљени постају целина.





Слика бр. 2, Адриан Броер, „Сцена из таверне“

Слична организација ликовних елемената у простору слике присутна је и код представе Тајне вечере. Смирену атмосферу окупљених апостола и Христа можемо ишчитати на достојанственим изразима лица и складним положајима тела фигура; тела су у мировању. На жанр сценама холандских мајстора положаји тела и њихова динамика изражавају другачију природу скупа. Људи који се ваљају по земљи, нагињу једни преко других и гестикулирају рукама, као једна велика целина, као један организам портретишу карактер читаве групе, као што је то случај на слици „Краљ пије“ Јакоба Јорданса. Маса људи окупљена око стола окружује припитог краља. Гомила је збијена и постаје једна целина. Руке и лица извирују из скупине и заједно портретишу скуп као целину. На самим портретима се ишчитава весела атмосфера, која тежи да измакне контроли и у појединим моментима прелази границу достојанственог.



Слика бр. 3, Јакоб Јорданс, „Краљ пије“

Један од најупечатљивијих представника руског академског сликарства XIX века, Иља Рјепин, портретише не само поједине ликове већ групу козака као целину. Слика козака који пишу писмо султану упечатљиво говори о њиховој намери (слика бр. 4). Лица су румена од узбуђења, или можда алкохола, појединци и конкретни карактери могу се јасно разабрати, недвосмислено је да је реч о конкретним људима. Поред појединачних портрета, читава слика посматрана као целина јесте портрет козака. Људи размаханих руку, снажних покрета тела, својим положајем и напетим ставом сугеришу ускомешану атмосферу. У поређењу са холандским мајсторима, у овом случају јасније је диференцирање појединих ликова, па делује да је холандско жанр сликарство пре циљало да портретише групу као целину, а не поједине људе које је чине. То се може закључити по чињеници да је Рјепинова слика састоји од конкретно дефинисаних људи, са јасним и специфичним карактерима, од којих се сваки јединствена личност, а опет у складу са атмосфером, коју одражава. Сродан поетски приступ присутан је код, на пример, холандских сликара жанр сцена. Ради се о

портретисању алегоријских симболичких лица, која имају за циљ да чине портрет групе.



Слика бр. 4, Иља Рјепин, „Одговор запорошких козака турском султану“

Принцип сликања портрета групе а не конкретне особе налази се и код Милана Коњовића. Слика „На слави“ атмосферу преноси баш на тај начин. Скупина фигура која се налази око округлог стола, подигнутих чаша и руку, слика портрет групе. Та тела нису ликови конкретних људи, већ карактери или типови за столом, па су у складу са тим и стилизовани и обликовани. Сваки од катактера је специфичан и говори о једном стању, или врсти госта који се може наћи за столом. Слика оставља утисак познатог јер говори у универзалним сликама, различитим типовима људских стања на једној пијанци.

Слика Онореа Домијеа (слика бр. 6) која приказује људе који испијају апсидент пре портретише тип човека него конкретне људе. Два лика под утицајем алкохола трансформисана су у парадигму пијанства. Лица су полузамагљена, што говори о менталном и духовном стању човека који је разум предао чаши алкохолног пића. Колорит је у функцији портретисања стања људи чија лица нестају у измаглици алкохола и дуванског дима. Фигура десно читавим својим телом показује како алкохол мења човекову свест: тело је заваљено, инертно и делује као да је сва воља човека напустила његово биће, па оно одражава стање отупљене свести и опојних халуцинација.

Портретисањем групе бавио се и Винсент ван Гог на слици „Људи који једу кромпир“ (слика бр.7). Грубе црте лица, земљане боје фигура и зеленкасто амбијентално осветљење дочаравају портрет сељачке породице. На неколико места у својим писмима брату уметник истиче како тешки услови живота радника (рудара, сељака и занатлија) на њиховим лицима остављају трага, тако да их живот који воде обликује.<sup>151</sup> Да је то породица сељака који обрађују земљу, видимо из грубих руку и црта лица која су моделована као и сам кромпир који једу. Иако је ван Гог често користио живе моделе за своје слике портрета, лица људи су трансформисана у симбол који говори о портрету групе. Копозиционо, створена је интимна атмосфера у малој соби ,фигуре су поређане око стола, а утисак да је посматрач слике на дистанци, неко ко не припада сцени. Фигуре које су леђима окренутне посматрачу јасно успостављају границу између света слике и света посматрача.

---

<sup>151</sup> Винсент ван Гог, *Писма брату*, приредио Сретен Марић (Београд: Службени гласник, 2008), 43, 47, 87.



Слика бр. 5, Милан Коњовић, „На слави“



Слика бр. 6, Оноре Домије, „Пушач и испијач аспинта“



Слика бр. 7, Винсент ван Гог, „Људи који једу кромпир“

Леонардова „Тајна вечера“ ствара супротан утисак (слика бр. 10). Композиционо она прави илузије простора, тако да се посматрач може осетити позваним да приступи трпези: фигуре су поређане у једном низу и уз ефекат линеарне перспективе чине скуп отвореним за сваког ко би се нашао пред овим призором. И сама природа слике даље појашњава принцип отворености или *позива* – у питању је Христос с апостолима, ликовним језиком наглашено је сабирање и сазивање око једног симбола. Приказ Тајне вечере на фресци у манастиру Ватопед на Атосу (слика бр. 11) такође ствара утисак припадности групи, али на другачији начин. Стварање илузије геометријског простора као поетско и ликовно средство, односно коришћење линеарне перспективе, овде није присутно. Уместо тога атмосфера се успоставља распоредом фигура које су за разлику од Леонардове композиције распоређене полулучно око трпезе, са Христом у центру. Пошто је начин компоновања и конструкције перспективе другачији у овој верзији, Христ се не налази само у центру, већ и на врху лука који формира с апостолима, што још га још снажније издваја и ствара утисак монументалне сцене.

Ел Греко је библијску тему интерпретирао на експресивнији начин. Фигуре су распоређене око читавог стола, са једном фигуром која је окренута леђима посматрачу (слика бр. 9). Овај композициони приступ ствара утисак веће динамике и дубине простора. У Леонардовој верзији посматрач готово да је један од људи за столом. У Ел Грековој верзији фигуре су око читавог стола и сама трпеза је удаљенија од посматрача, он је може видети преко рамента једног од апостола. Читава трпеза и фигуре за њом чине целину за себе и делује као да је посматрач страни лице које посматра догађај са стране.

Самим положајем стола и распоредом фигура око њега могуће је манипулисати утиском који се ствара. Сем што сто може да окупи, он може да буде и средство које госте трпезе међусобно раздваја, као што може да утиче и на посматрача, односно на њега као „госта“.

На стварање монументалне атмосфере утицао је и начин компоновања и положај, односно ракурс из којег гледамо на трпезу једне епске сцене из холандске историје коју је, између осталих, и Ребрант сликао – „Завера батавијана“ (слика бр. 8). Атмосфера јесте затворена, неколико фигура је окренуто леђима посматрачу и читава група је удубљена у разговор. Део композиције ослања се на Леонардову тајну вечеру,

због линеарног низа фигура са једне стране стола, као из због тога што је сам сто једна дугачка хоризонтала која тече равно површином слике и која је паралелна са горњом и доњом ивицом слике. Та нит ствара једну линеарну геометризаацију композиције, а динамичан распоред фигура растаче и ублажава ту строгост. За разлику од Леонардове Тајне вечере тежиште није у центру, већ је фигура Клаудиуса Цивилиса померена улево, па и остале фигуре орбитирају око њега. Слика говори о веома важном тренутку за холандску националну историју, тренутак одлуке за борбу за независност од римске власти и организовање побуне, коју је и предводио Клаудиус Цивилис. Оно што Рембрантову верзију чини атипичном за дотадашњи начин сликања ове сцене и уопште ликовног представљања групе људи за столом јесте угао гледања – сто се заправо углавном види са бока. Тачка из које се посматра је ниска, скоро у равни стола. То је фигуру предводника побуне уздигло и дало јој на значају, али је и створило необичан ефекат саме трпезе. Она сија златним сјајем непознатог извора, сам сто постаје извор осветљења, па су и лица и тела присутних обасјана тим „чаробним“ светлом. Због угла гледања посматрач и нема увид шта се на столу тачно налази, назире се тек понеки пехар за пиће.



Слика бр. 8, Рембрант ван Рајн, „Завера Клаудиуса Цивилиса“



Слика бр. 9, Ел Греко, „Тајна вечера“



Слика бр. 10, Леонардо да Винчи, „Тајна Вечера“



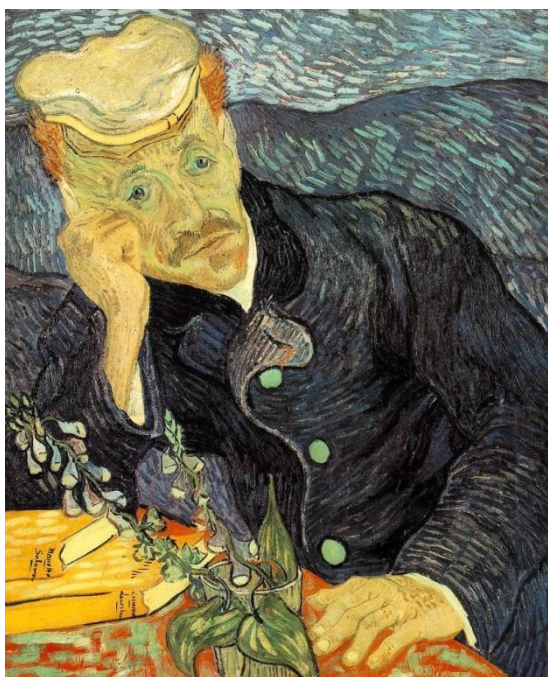


Слика бр. 11, „Тајна вечера“, манастир Ватопед на Атосу

Сто може бити и место осаме, где се човек склања, крије или одмара. Такав је случај са ван Гоговим портретом доктора Гашеа (слика бр. 13а) или портретом девојке из кафане са чашом пива (слика бр. 13б). Сlike изражавају двоје људи, налакћених на мали сто, који са сетним и уморним погледом уживају у осами, одвојени од било каквог урбаног дешавања. Дегаова слика представља двоје младих људи у кафани док замишљено и у тишини размишљају и користе простор и дистанцу коју им сто даје како би се удаљили од остатка друштва. Рембрантов апостол Павле наслоњен на рукохват фотеље седи замишљен за столом и дубоко размишља. На малом столу који се види налази се гомилаца папира. Удубљен је у мисао, а мали сто, миран став и положај тела и фокусиран поглед озбиљног лица портретишу човека и тренутак док се мисао развија. Сто служи као место за контемплирање и функционише као аскетски елемент – човек је у том полускривитом замраченом кутку сам са собом.



Слика бр. 12, Рембрант ван Рајн, „Апостол Павле“

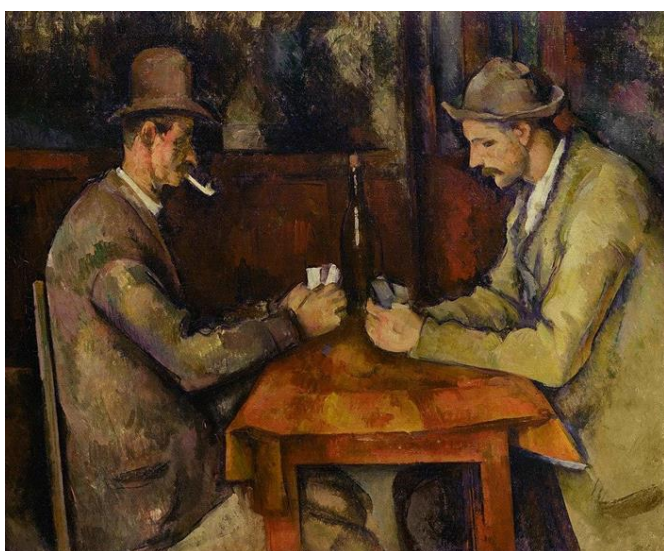


Слика бр. 12 (лево), Винсент ван Гог, „Портрет доктора Гашеа“



Слика бр. 13 (десно), Винсент ван Гог, Портрет Агостине Сегатор“

Сезанови играчи карата откривају да сто може бити место сукоба, тло на којем се интензивира однос два човека, које упућује једног на другога. Две фигуре које играју карте сликане су из профила, сточић их раздваја. Композиција је таква да су компактно укадрирани.



Слика бр. 14, Пол Сезан, „Играчи карата“

У кинематографији се такође срећемо са изражајним могућностима појма трпезе. Андреј Тарковски у филму *Сталкер* једним малим кафанским столом дочарава тајновиту, приватну атмосферу (слика бр. 15). Сто на који су налакћена три лика је висок, тако да они стоје за њим, полусагнути, згрчени. Пошто не седе, утисак је да су ту необавезно, делује као да могу да крену сваког часа и, за разлику од седења за уобичајеним столом, нису тако везани и статични. Сам сто одговара природи њиховог скупа, они се припремају да крену у Зону, забрањено подручје. Састанак је, дакле, тајни. Високи сто помаже у стварању утиска успутног и скровитог. Он окупљене држи заједно, на њега се могу наслонити, ставити пиће, али их не држи спутаним, могли би да отрче и побегну у сваком часу. Сам карактер сточића и атмосфере коју ствара у складу је са карактером Сталкера; филм почиње расправом са његовом женом, којој смета што се он изнова упушта у тај неизванстан и ризичан подвиг, одлазак у Зону. Положај тела и централно место у кадру погуреног човека који нити седи нити стоји говори о природи његовог живота и живота који живи његова породица, негде између, ни статично ни у покрету. Он одлази, враћа се, остаје неко време са породицом па опет одлази, његов останак је неизванстан и не зна се када ће опет кренути, баш као што делује фигура човека налакћена на високо постављени сто. Карактер друге двојице људи који су пожелели да оду у Зону такође одише несталном, неизвеном природом; одлучили су се за несигуран пут, кришом, на брзину. Стоје налакћени за столом, спремни да сваког часа крену, занесени идејом за брзом срећом и испуњењем жеља. Као што троје људи имају нестабилни карактер, ни сам сто није превише стбилан; висок је а узак, и много га је лакше претурити него да је у питању обичан сто.



Слика бр. 15, сцена из филма *Сталкер* Андреја Тарковског

Други филм у којем је један од „актера“ сто је филм А. Хичкока *Конопац*. Читава радња филма одвија се око „трпезе“. Импровизовану трпезу чини комода у којој су два младића сакрила леш човека кога су убили, а затим приредили вечеру за познанике. Преко те комодe пребачен је столњак и постављена храна, како би се гости одатле служили. Напету атмосферу ствара стална опасност да ће неко можда отворити ковчег и открити убиство. Идеја иза убиства човека је теза младића да је могуће осмислити и извести савршен злочин. Сама трпеза постаје центар интересовања и морална дилема, облик социјалног експеримента (како су то замислили младићи) и драмска окосница филма. Опуштена атмосфера и окупљање старих познаника пресецани су константном стрепњом. Велика тајна која је свима пред очима прети да буде разоткривена. Утисак појачава и начин на који је трпеза постављена, уредно елегантно и љупко – у супротности са ониме што сакрива. Природно се намеће мисао о прастарим коренима у митовима и обичајима, на које би се могло претпоставити да редитељ алудира: организовање гозби или остављање хране на гробу.



Слика бр. 16, сцена из филма *Конопац* Алфреда Хичкока

Посматрајући различите приступе у компоновању групних сцена за трпезом кроз историју сликарства, групе за столом могу се поделити на оне које су отворене и затворене. Отворена композиција би подразумевала распоред фигура које су отворене ка посматрачу, остављајући утисак да је посматрач пристигли гост сцене на слици и да се налази у непосредној близини дешавања. Такве сцене појачавају утисак тродимензионалности и делује као да су фигуре распоређене имајући у виду да ће се испред њих наћи посматрач, као на позоришној представи. Сама позоришна сцена и читава представа одвијају се *испред* публике, глумци и њихова кореографија подређени су положају публике. Други тип су затворене сцене, где су фигуре компоноване тако да чине затворену целину. Обично је то наглашено фигурама које су окренуте леђима у првом плану (као што је „Пијанка“ Милана Коњовића [слика бр. 5], „Тајна вечера“ Ел Грека [слика бр. 9], „Завера Батавијана“ Рембранта [слика бр. 8]). У том случају група људи за столом делује као независна целина у односу на посматрача. Затворени или отворени тип компоновања може да утиче на атмосферу коју слика ствара, може да нагласи тајновитост групе, њихову присност или дистанцу.

Друга уопштена подела била би подела, или градација, по динамици фигура, на основу тога да ли су фигуре статичне и симетричне, или у покрету и гесту тела. Када је у питању групна композиција, положај једне фигуре може да утиче на све остале, попут камена који се баца на мирну површину језера: један камен који ускомеша воду

прави мали талас који се судара са таласом који је направио други камен. Тако су и све фигуре зависне једна од друге. Гест и покрет фигура може одредити емотивни и лирски тон слике. Фигуре могу бити стабилне и суздржане, као што је то на Леонардовој „Тајној вечери“, или читава слика може бити сплет усковитланих покрета, као што је то код Јакоба Јорданса „Краљ пије“. Покрети руку и тела постају испреплетани тако да чине портрет читаве сцене.

Код композиција затвореног типа, истиче се чињеница да је група једна издвојена целина, наглашено је да се окупљени људи налазе у посебном простору који дефинише трпеза. Поготово у барокним композицијама, због великог броја фигура које карактерише гест и покрет, скупина се издваја као један ликовни организам. Утисак издвојености наглашава се на још један начин: група се представља из даљине у неком простору, тако да је амбијент развијен и истиче да је група један целовити елемент. То је случај са Каравађовом сликом „Позивање светог Матеја“. Група за столом чини нешто више од половине слике, кадрирана је с дистанце, тако да је група издвојена целина. Горња половина слике приказује прозор и зид у сенци, који се и ликовно супротстављају групи – празно контрастира пуном, односно сплет јаким контраста и телесних гестова стоје насупрот тамни зида и суптилно моделованој форми прозора. Крајност ове врсте ликовних односа – наглашавање издвојености – представља слика Франциска Гоје на којој је приказан део главе пса, којој је супротстављена читава празнина (или пуноћа) платна. Употребом минималних елемената сликар је издвојио усамљеност пса, нагласио да је он једна целина за себе. Супротстављање пунога празном је чест ликовни механизам када је реч о групним композицијама и користи се као средство да изрази присност. Позадина и амбијент слике појачавају утисак издвојености и групе као аутономне целине. Слика „Сељаци играју карте у таверни“ холандског уметника Давида Тениерса II приказује групу људи окупљених око малог стола у кафани (слика бр.18); сама група чини површински мањи део слике, док остатак приказује амбијент кафане. Сликари приказује дубину и динамику простора, отварајући нове планове који стварају утисак тродимензионалности. Још и више него на слици Каравађа (слика бр. 17), однос простора и групе око стола наглашава целовитост саме групе и издваја је као целину.



Слика бр. 17, Каравађо, „Позивање светог Матеја“



Слика бр. 18 (лево), Давид Тениерс II, „Сељаци играју карте“



Слика бр. 19 (десно), Франциско Гоја, „Пас“

Посебну категорију представа трпезе чине мртве природе. Сто сам за себе може да се тумачи на различите начине: може бити мртва природа са предметима пражљиво аранжираним тако да чине сплет симбола и скривених порука. Сто остављен после јела може да се чита и као портрет групе која је за тим столом ручавала; сто, тј. мртва



природа може да се тумачи као празан сто, као одсуство човека. Он може бити целина за себе, односно главни актери јесу предмети и храна која се нађе на њему. У случају мртвих природа ренесансе и барока, поставке су имале изражен симболички занчај. Предмети и храна који би се нашли на трпези могли су да имају конкретну симболику која је објашњавала одређену причу. У том контексту сто постаје позорница која треба да истакне одређену причу испричану симболичким језиком.

У личној интерпретацији сто се појављује самостално, али увек у вези са људима, чак иако људи нису присутни. Начин на који је сто уређен увек говори о онима који су га удесили на одређени начин или тако оставили. Раније је било речи о скупинама људи као о портретима групе пре него представљања појединих људи. Осматрани као целина људи на гомили имају некакву заједничку црту; сваки човек могао би се посматрати као један њен сегмент. Као што се, рецимо, људско лице састоји од различитих елемената (око, уво, нос), тако се и група састоји од различитих сегмената – различитих људи, који заједно чине целину, а истовремено имају свој карактер. Заједничко ручавање, збрајање тих елемената, даје им нови контекст и омогућава да иначе расуте елементе сада можемо да посматрамо као једно. Настављајући аналогију са елементима лица, посматрање људи појединачно еквивалент је посматрању делова лица изблиза (које онемогућава перцепцију целовитог лика човека), а окупљање и посматрање људи у групи представља одмицање од лица и посматрање целог портрета – портрета трпезе.

## ПОГЛАВЉЕ II

# Представе друштвености кроз историју уметности

У претходном поглављу анализиран је појам трпезе и посматран кроз различите аспекте, а у делу „Представе трпезе као места друштвености кроз историју уметности“ било је речи пре свега о анализи ликовних елемента који чине представе окупљања. У поглављу број два говорићемо о друштвеним феноменима кроз дела историје уметности, посматрајући их кроз призму социјалне психологије, филозофије и историје. Изабрана дела и уметници су они који су у највећој мери утицали на развој личне уметничке поетике, односно као целина представљају све оне аспекте друштвене интеракције који су били релевантни за домен истраживања овог рада.

### 2.1. „Атинска школа“ Рафаела Сантија

Атинска школа је једна од фресака која украшава Апостолску палату у Ватикану. Просторија у којој се налази садржи још три фреске које заједно чине целину о представи духовног живота човека како га је представио уметник. Атинска школа представља скуп античких грчких филозофа и она чини симбиозу античког и хришћанског учења. У центру се налазе фигуре Аристотела и Платона (слика бр. 20). Платон у руци држи своје дело *Тимеј* и показује ка горе, што симболише духовни аспект и свет идеја. Поред је Аристотел који држи своје дело *Етика* и његова појава тумачи се као симбол материјалног света. Око њих су распоређени други значајни антички филозофи. Постоје различите интерпретације ко су тачно одређене личности, но оно што је сигурно је да свако од њих најпре представља једну идеју или значајан сегмент филозофске мисли; у различитим тумачењима, међу њима се, поред осталих, могу препознати Зенон, Епикур, Питагора, Заратустра, Хераклит... У оквиру

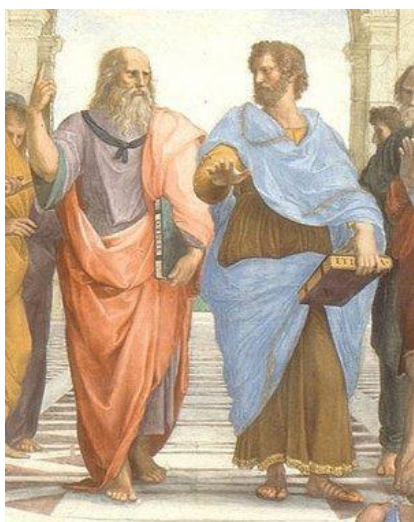
композиције постоје мање подгрупе које су у међусобном контакту, што је у функцији представљања одређених идеја које међусобно произиле или делују једна на другу.

Мање подгрупе осмишљене су као целине које се састоје од комплементарних чинилаца; комплементарних у идејном смислу – као однос учитеља и ученика, и комплементарних у ликовном аспекту – кроз динамизам фигура. У доњем делу фреске, са леве и десне стране уметник је приказао однос преношења идеја, процес учења и сазнања, кроз фигуре које преписују једне од других, нешто показују или знатижељно гледају у онога који говори. Друштвени процес размене изражен је кроз положаје фигура. У доњем левом углу приказан је Питагора са ученицима.<sup>152</sup> Фигуре које га окружују заинтересовано гледају у учитеља или учествују у размени идеја. Друштвени односи преносе се кроз односе положаја тела, при чему се они међусобно динамички уптпујују – фигуре које су згрчене и савијене комплементарне су онима које стоје или се извијају. Читав распон положаја тела предстаљен је као персонификација размене идеја и знања.

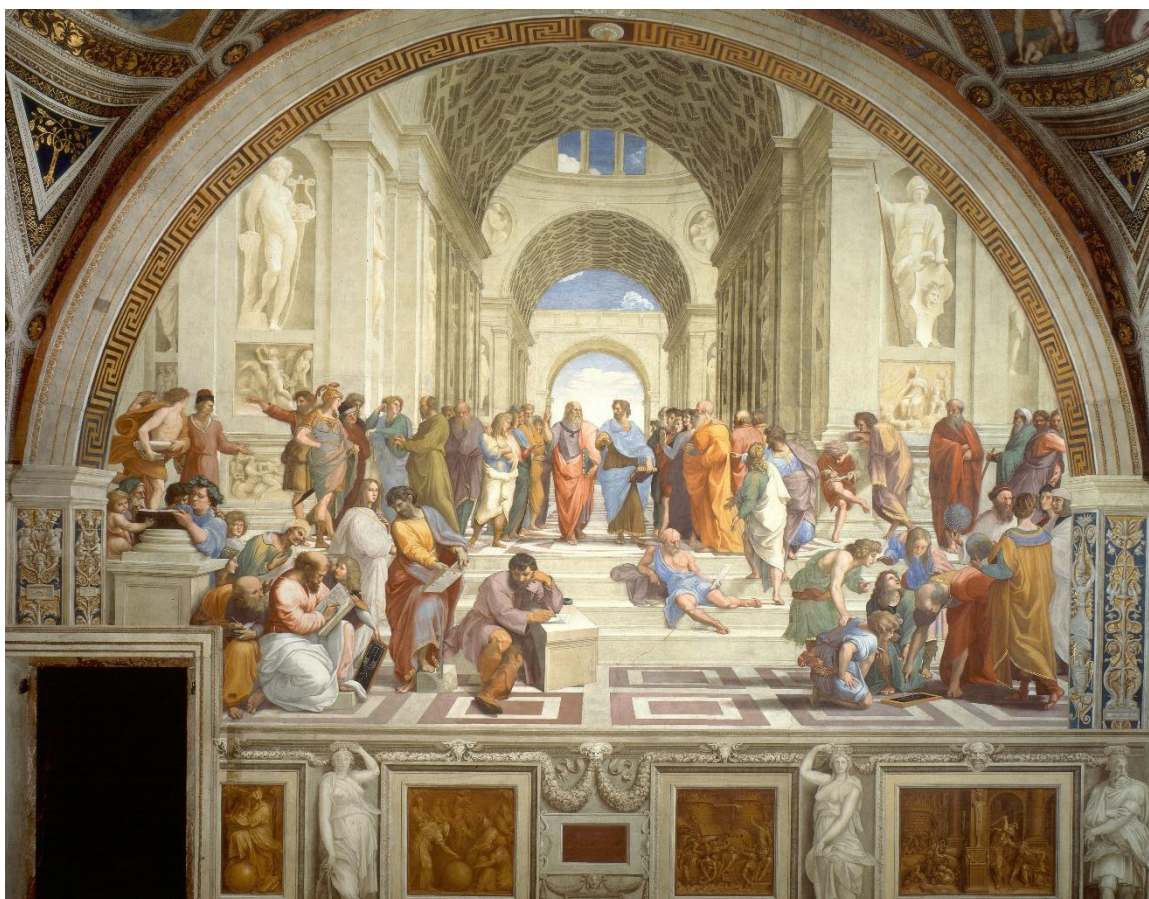
На слици постоји један центар, а у том центру се не налази једна фигура већ две. Центар једног складног друштва не чини један човек или један елемент, већ композиција сугерише да центар и снага једног друштва проистиче из супротстављања или симбиозе двају елемента и онога што проистиче из таквог сусрета. Композиција не представља илустрацију конкретног догађаја. Насликани филозофи чине идеализован скуп, они потичу из различитих периода историје, нису се никада могли сусрести. Њихов физички сусрет је мање важан у односу на идејни; идеје које је развио сваки од њих су у непрекидном контакту и настављају да живе и после њихових твораца. Скуп различитости који је у интеракцији чини основу идеалног друштва. Око тих двају елемената налазе се одједи идеје, мисли које се даље развијају, свака у складу са основом из које је проистекла.

---

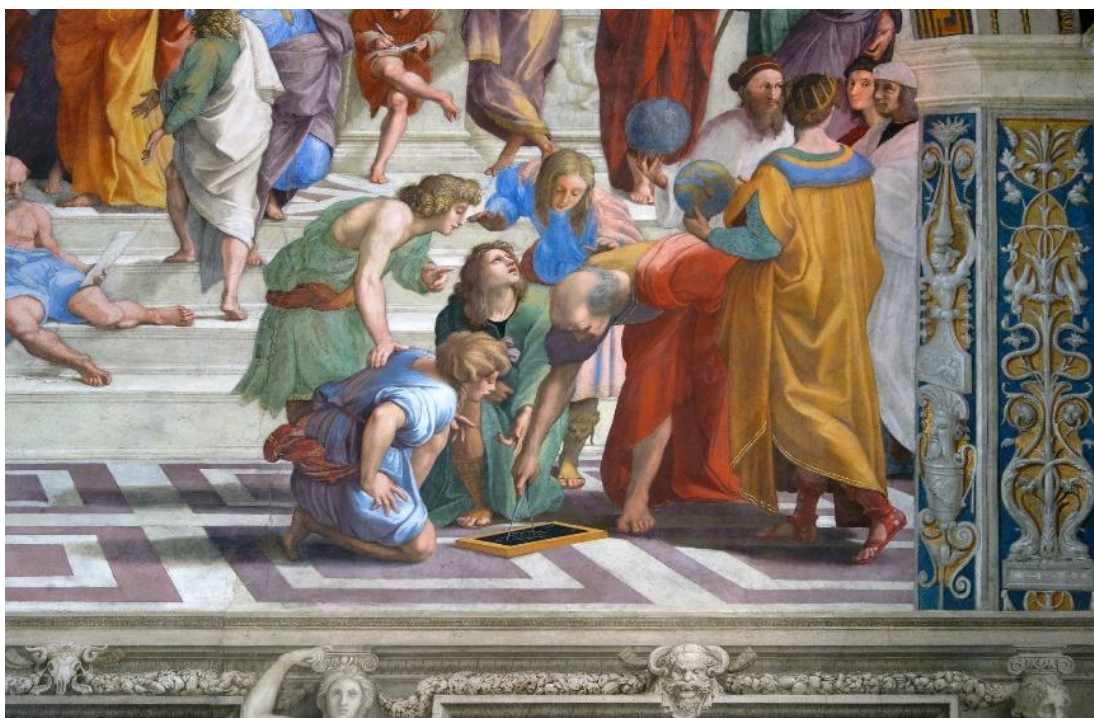
<sup>152</sup> Heinrich Wölfflin, *Classic art: An Introduction to the Italian Renaissance* (London: Phaidon Press, 1953), 94.



Слика бр. 20, детаљ слике „Атинска школа“ (Платон и Аристотел)



Слика бр. 21, Рафасело Санти, „Атинска школа“



Слика бр. 22, детаљ слике „Атинска школа“ (група с Еуклидом)

## 2.2. Холандске жанр сцене

Током XVII века сликарство се развија и проширује своје теме, крећући се од готово искључиво религиозних ка световним и обогаћујући избор наратива којима су се уметници бавили. Сам термин жанр сцена није био познат у XVII веку. Сlike које су означавале нерелигиозне теме спадале су у одређену групу: сцене са *веселом дружином* (прикази људи из кафана који се веселе и пију, или иста сцена у екстеријеру), затим сцене из бордела, сцене војника у својим одајама. Свака од тих сцена имала је своју сликовно порекло и традицију и из које се развила, а најближи термин који је постојао изразу жанр сцене био је „beeldeken“, што у преводу значи слика с малим фигурама. То је термин који се често среће у различитим инвентарима, а сковали су га службеници који су израђивали категоризацију дела и „којима се чинило да није било потребе за детаљнијим образложењем.“<sup>153</sup> Касније се у XVIII веку појављују специфичнији облици категоризације, који сцене деле на оне које се баве животима богатих и сиромашних, тј. више и ниже класе, а такође од XVIII века почиње употреба речи француског порекла – жанр, за групе слика које говоре о свакодневном животу људи. Сцене које приказују свакодневни живот нису биле присутне као категорија за себе, већ су такве представе, уколико су и сликане, биле део библијских прича. Уметници су често сликали поједине сцене из Библије које су им давале могућност да представе оно што иначе није био предмет сликарства – сцене из кафана, бордела, живот обичних људи.

Претеча жанр сцена може се препознати у једној врсти средњовековних календарских илустрација, које су назначавале празничне и друге значајне датуме које је црква обележавала,<sup>154</sup> при чему је сваки месец био адекватно илустрован, и то сценама обичних људи и сељака у складу са симболиком одређеног месеца. У оквиру ових сцена појављује се још једна нова ставка: женски ликови као актери илустрација, у виду дворских дама или сељанки које раде заједно с мушкарцима.

Сlike холандских мајстора приказују људе окупљене око кафанског стола, пијанке, прославе или неформално окупљање. Оно што карактерише циклусе оваквих

---

<sup>153</sup> Christopher Brown, *Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century* (London; Boston: Faber and Faber, 1984), 9.

<sup>154</sup> Исто, 10.

жанр сцена је опуштен и духовит начин приказивања и портретисања људи и читавих окупљања. Често разуздана природа осликаног скупа преноси се не само композицијом и наративом, односно експресијом самих фигура и портрета, већ и слободним, необавезним а веома прецизним сликарским рукописом. Потез четке и сликарски рукопис усклађени су са атмосфером која влада међу људима, па је карактер скупа приказан не само кроз наративни садржај већ и ликовним језиком. О портретима и карактерима подједнако речито говори и садржај слике као и визуелни језик и ликовни елементи. Карактери који чине слике су трансформисани под утицајем веселе атмосфере и сама лица постају израз природе окупљања. Холандско жанр сликарство може се посматрати као одраз живота тадашњих људи или као једна врста моралне поруке, испричане симболичним сликарским језиком. Слике које приказују људе на пијанкама, често доведене до стања гротеске и карикатуре, настоје да потцртају поруку која се крије у слици иза различитих симбола. За адекватно тумачење слике потребно је познавати иконографију и контекст, односно симболички значај појединих предмета који су носили скривено значење и који дубље објашњавају слику.

Значајан допринос развоју жанр сликарства као засебне категорије дао је Питер Бројгел старији. Његови прикази живота сељака копирани су и умножавани у облику графичких отисака, па су се као такви проширили великом брзином и послужили као инспирација другим сликарима. Графички отисци често су садржали и пропратни текст, неретко шaljиве садржине; текст је могао носити и моралну поруку и тиме допуњавати илустрацију, а ређе је представљао облик провокације или исмевања.<sup>155</sup> Илустрације су често доносиле стереотипне представе људи одређеног занимања или сцена из свакодневице (представе доктора, адвоката, сцене јавних егзекуција или кажњавања, као и различите представе јавних гозби и слављања празника).<sup>156</sup>

Други тип сцена који је развијен током XVII века у Холандији, на северу, обухватао је представе кухиња и пијаца са храном. Позадина таквих слика на којима жене спремају храну или на којима су приказане тезге са храном, чине мале подсцене религиозног карактера, које треба да нагласе разлику између два жанра. На северу Холандије такво директно потцртавање сукоба жанрова није било често, али то не

---

<sup>155</sup> Исто, 14.

<sup>156</sup> Исто.

значи да се у њима не може наћи одређена духовна компонента тј. да им мањка некакве моралне поруке.<sup>157</sup>

Почетком XVII века уочава се трансформација жанр сцена, које почињу да инкорпорирају традиционалне алегорије у свој садржај, при чему их даље разрађују, често на реалистичан начин. То се види на примеру традиционалног мотива који се назива и *homo-bulla*, који говори о крхкости човековог живота. Идеја се често представљала кроз сцену где *putto* дува балоне сапунице, при чему балончићи наводе на размишљање о тананости човековог бића. Током XVII века наилази се на различите варијације ове теме, која се не третира на традиционалан начин, већ се надограђује у реалистичном маниру. Пример је слика уметника Каспара Нетсхера, која приказује дечака који дува балоне.<sup>158</sup>



Слика бр. 23, Каспар Нетсхер, „Дечак који дува балончиће“

---

<sup>157</sup> Исто, 33.

<sup>158</sup> Исто, 40.



Чест и популаран мотив представљају призори названи „весела дружина“. Њих чине групе људи, најчешће раскошно обучених младића, , како уживају у храни и пићу. Тема је световна, а овакви мотиви постоје или се у траговима јављају и у библијским темама, у форми приче о блудном сину у таверни или о човечанству пре потопа. Те сцене су уједно и послужиле као композициона инспирација за сликаре нове теме. Иако је тема прекомерно уживање у јелу и пићу, претерана раскош у одевању, друштвено неодговорно понашање у моралном смислу, слике Вилема Бејтевеха, Давида Винкбонса и других познатих сликара веселе дружине, немају тон прекора, већ су ведре и одражавају дух младалачког уживања и задовољства. Слике које приказују сцене из бордела чине још једну популарну тему жанр сликарства. Проституција је у Холандији, макар у великим градовима, била делимично институционализована. Проституткама је било дозвољено да раде три дана недељно, осим последње недеље у месецу, због верских празника, а дужност државних службеника била је да их надгледају и контролишу.<sup>159</sup> Због своје популарности сцене из бордела често су коришћене као подлога за поучну причу која би исмевала неморал и лакомисленост људи, што је чинио Андриан ван дер Вене. Да се ради о борделу често је сугерисано путем појединих алегоријских симбола, као што случај са портретом жене која држи остригу (што је био познати афродизијак), коју је насликао Јан Стен (слика бр. 25).

Јавна славља одржавала су се у облику вашара и током обележавања појединих празника. „Кермес“ је представљао популарни повод за окупљање; он је имао религиозни контекст и порекло, али су основна обележја која су га чинила била световног карактера – храна, пиће и игра – што је изазивало оптужбе за бласфемiju и неморал.<sup>160</sup> На слици Питера Бројгела, „Плес сељака“ приказана је припита група људи која игра (слика бр. 26). У појединим навратима ови облици славља представљали су повод за обустављање или привремено суспендовање моралних начела једне заједнице, које се толерисало у друштвеном животу, и у тим случајевима религиозни контекст бивао је потпуно елиминисан. Иако су калвинистички проповедници осуђивали овакве догађаје због неморалног понашања, они су ипак наставили да се одржавају. Како је природа вашара постала искључиво световни догађај, они су се убрзо развили свој комерцијални карактер. Путујући трговци, продавци за тезгама, прорицачи судбине, постали су саставни део ових окупљања. Вашари су постали места на којима су се

---

<sup>159</sup> Исто, 182.

<sup>160</sup> Исто, 188.

продавале и слике. Забележен је случај да су гилде, које су имале ексклузивно право за продају слика у одређеном граду, то правило привремено укидале за време трајања празника.<sup>161</sup>



Слика бр. 24, Вилем Бејтевех, „Весела дружина“



Слика бр. 25, Јан Стен, „Девојка с остригом“

---

<sup>161</sup> Исто.



Слика бр. 26, Питер Бројгел старији, „Плес сељака“

Поред јавних празника, као сликарски мотив јављају се и породични празници, који су обележавани у ужем кругу људи. Они чине интимније представе блискости у мањим ентеријерима, као што је обележавање празника св. Николе на слици Јана Стена (слика бр. 27). Празник је био намењен најпре деци; она би остављала кломпе преко ноћи и, по веровању, ако су били, добри Црни Пит (хол. Zwarte Piet) би им остављао поклоне, а ако нису, добијали би суву брезову грану.<sup>162</sup> За разлику од претходних жанр сцена, које су сликане у грубљем маниру, и ликовно (често на ивици карикатуре и гротеске, уз пуно изражајних гестова, снажних покрета), и тематски (путем сцена пијанства, таверни и бордела), ова композиција предствља тиху и интимну породичну сцену, која употпуњује свечану атмосферу и дечију радост. Друга страна друштвеног живота људи уприличена је кроз пажљиво аранжирану и исликану поставку хлебова, слаткиша и воћа у првом плану, као и ставом фигура, које имају свој упечатљив карактер, хумор и нежни склад.

---

<sup>162</sup> Исто, 156.



Слика бр. 27, Јан Стен, „Прослава празника св. Николе“

### 2.3. Црне слике Франциска Гоје – усамљени уметник и критика друштва

Франциско Гоја се бавио друштвеном критиком путем слика и серија графика. Графике под називом „Капричоси“ доносе сатиру шпанског друштва, поготово племства и свештенства. Због исмевања најмоћнијих слојева друштва уметник је био принуђен да повуче сетове отисака.<sup>163</sup> „Ужаси рата“ представљају серију бакрописа који говоре о ратном страдању и свирепости на коју је човек спреман у постизању свог циља. Ови ужаси били су изазвани ратом који је Наполеон водио против Шпаније и снажно су утицали на уметника.

Поред графике, и у Гојином сликарству може се препознати потреба за коментаром тадашњег шпанског друштва, и то кроз слике „Погреб Сардине“ (слика бр. 28) и „Инквизиција“. Слика традиционалне шпанске прославе приказује велики број окупљених људи, са централним фигурама које плешу. Уметник је, поред веселих људи, насликао и мрачне прилике – људе демонских маски и заставу са човеком мрачног лица и злослутног осмеха. Друга слика приказује јавно суђење јеретицима, који би, уколико се не би покајали пред црквом, били спаљени живи.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Rose Marie i Rainer Hagen, *Goya* (Koln: Taschen, 2012), 38.

<sup>164</sup> Исто, 65.



Слика бр. 28, Франциско Гоја, „Погреб Сардине“

Гоја је серију слика које ће касније бити назване „Црне слике“ насликао као искусан сликар, стар, болестан човек, у осами виле поред Мадрида. Оне представљају мрачну страну људског духа. Саме сцене су одраз друштвеног живота и метафорички приказују црне аспекте човековог духа, често са ликом демонске фигуре која седи међу људима. Као што је Рафаел сликао представе а не само људе у „Атинској школи“, и на Гојиним сликама ужаса са зидова виле могу се наслутити идеје које су прогониле уметника у периоду болести и осаме. Представе које чине црне слике тумаче се на различите начине, некада као део сликареве уметничке фантазије или болести која га је задесила у старости, а некада и као критика друштва које нестаје и новог које се ствара. Гоја је током читавог живота посредно или непосредно био укључен у различите друштвене догађаје и био сведок промена које су задесиле свет у којем је живео. Таква врста увида омогућила му је прилику за јединствену уметничку интерпретацију, и она је свакако је обојена чињеницом да је Гоја био део тог друштва и непосредни посматрач, што чини њихов особен квалитет. Други облик социјалног коментара и

значај црних слика је онај који простиче из саме осаме и дистанцирање од друштва. Из своје виле уметник је изнова сагледао свет око себе, и онај којег је био део, и пружио његову интерпретацију. Она носи у себи спознају и искуства која је уметник прикупио током свог живота, али и нове увиде које удаљавање и дистанца пружају.

Слике које су се нашле на зидовима нису резултат наруџбине, већ лична потреба сликара да изрази оно за шта можда није било места у тадашњем шпанском друштву. Гојин одлазак може да се посматра као бег од конвенција и притисака којима се суочавао током сликарске каријере и стварање простора за слободу уметничког израза. Могуће је да је уметник био погођен и разочаран друштвеним околостима и да себе није више перципирао као део друштвене целине са успостављеним системом вредности. Он је као дрворски сликар и неко ко је илустровао живот племства био део механизма који је стварао и одржавао постојећи друштвени поредак. Сликајући краљевску породицу он ју је на одређен начин афирмисао, иако се поједини портрети, и поготово серије графика сатиричног садржаја, могу тумачити управо као критика система. У позним годинама, уметник се ограђује од претходних сарадника и одлази да своју уметничку визију развија сам са собом. На „црним сликама“ нашле су се визије ужаса које нису биле у складу са тадашњим сликарским и ликовним принципима. Оне су сведочанство осаме и самосталне независне сликарске визије, неспутане друштвеним ограничењима и правилима.

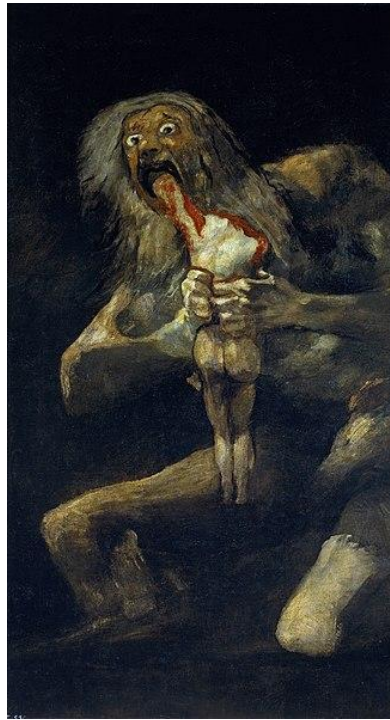
Посматрано у целини, догађаји у које се Гоја упустио и околности које су га задесиле, заједно представљају једно уметничко сведочанство о друштвеном животу. Повлачење и осаме у вили, унутрашња психолошка превирања, борба са болешћу, страх и осликавање зидова као одговор на недаће, могу се посматрати као један подвиг. На маштовит и упечатљив начин Иво Андрић дочарава могућа размишљања уплашеног уметника, осамљеног у свом атељеу и склоништу:

„Живећи сам и напуштен у вили поред Мадрида, патио сам много. Не од зла, којег је пун свет, него од својих мисли о томе злу. Сваки додир са људима бацао ме је у необјашњив и ужасан страх. Сваки дан су се отварале преда мном нове и неслућене могућности зла и несреће. За двадесет и четири сата свака од њих би ми стегнула стомак, узнемирила срце, отровала дан и ноћ, и онда ишчезла као излишна и потпуно неоснована. На њено место

долазила је нова. Те страхоте је рађао сваки додир, сваки покушај додира са светом. А када бих се усамио, оне су ницале однекуд из мене самог.<sup>165</sup>



Слика бр. 29, Ф. Гоја, „Вештичији сабат“



Слика бр. 30 а. (лево), Ф. Гоја, „Мушкарци читају“

Слика бр. 30 б. (десно), Ф. Гоја, „Сатурн једе своје дете“

<sup>165</sup> Иво Андрић, *Гоја* (Београд: Просвета, 1974), 59-60.



## 2.4 „Улазак Христа у Брисел“ – Џејмс Енсор и појам друштвености масе

Маске и масколики портрети људи су мотив који доследно обележава сликарство Џејмса Енсора. Лица су јарких боја, окамењених форми, и први је утисак да су у питању маске. С друге стране, оне често имају карактер живе ствари па делује као да је лик пред посматрачем резултат симбиозе нечега што није ни сасвим живо, ни потпуно вештачко; довољно је окамењено да се не може назвати људским лицем, а и довољно живо да се не може назвати предметом. Делује као да су људи који су некада носили маску попримили ново обличије и стопили се са њом.

Аутор сам пружа увид у порекло своје фасцинације мотивом маске.<sup>166</sup> Уметник описује доживљај маске и разлог због којег га занимају, говорећи о њима на нивоу базичних ликовних и емотивних сензација. За њега маска чини манифестацију сировог осећаја, чисту боју, непробојне површине, облик крајности израза.

Маске се могу тумачити као начин на који човек жели да се јавно представи. Тако Френк Оербач, говорећи о стилу у уметности, каже да уметничку сцену послератног Лондона перципира као један маскенбал, на који уметници долазе одевени у одређени костим (стил), којег се држе и не мењају га; он постаје њихов препознатљив знак, домен сигурног у којем креативост не може да се развија.<sup>167</sup> Маска ту служи да створи баријеру између човека и друштва; она пружа скровитост и заштиту, али одузима слободу, аутентичност и идентитет. Маска је примамљива, јер може да одагна страх од сусрета са ониме што је непријатно или непожељно. Човек који носи маску не мора да се суочава са светом, не мора да ризикује да показује сопствено лице; уместо њега поставља се неко друго, измаштано, које ће трпети терет сусрета, суочавања или сукоба.

Ерих Фром говори о феномену предавања слободе другоме, као облику пребацивања одговорности, односно о великом друштвеном притиску који се над човеком врши и потреби човека да се саобрази очекивањима које друштво од њега

---

<sup>166</sup> Jacques Janssens, *James Ensor* (New York: Crown Publishers, 1978), 44.

<sup>167</sup> William Feaver, *Frank Auerbach* (New York: Rizzoli, 2009), 231.

има.<sup>168</sup> Човек предаје сопствени идентитет маски, која постаје његово ново лице. На тај начин, трудећи се да умањи терет сусрета, одлуке и одговорности, човек губи своју личност. Маска постаје извор идентитета, као што на Енсовим сликама оне постају сједињене с лицем човека који је носи.

С друге стране, маска може да открива, не само да скрива. Човек под маском може да изгуби инхибиције, јер скривање сопственог лика значи и губитак одговорности који он иначе са собом носи. Човек који је маскиран зна да неће бити позван на одговорност, јер лице које показује није његово. Можда се човек открива тек кад стави маску и кад осети довољно смелости да се прикаже и живи на начин на који би без скривања иза маске био немогућ. Тек тада, иза маске, човек ослобађа своју природу. То стање подразумева домен неспутаног о којем је говорио Сигмунд Фројд, описујући структуру личности кроз ид, его и суперего. Можда отуда потиче повремено дивља атмосфера на Енсовим сликама. Он слика свет којим владају људи иза маски, који су изгубили самоконтролу и одговорност да буду оно што њихова друштвена улога подразумева.



Слика бр. 31, Џејмс Енсор, „Интрига“

---

<sup>168</sup> Ерих Фром, *Бекство од слободе* (Београд, ИТВ Центар, 2016), 219.



Слика бр. 32, Џејмс Енсор, „Улазак Христа у Брисел“

Слика „Улазак Христа у Брисел“ може се разложити на неколико различитих аспеката. Први се тиче онога што је најупечатљивије – сам приказ Христа. Неупадљиво место које он заузима упадљиво је различито од уобичајене иконографије. Христ је иначе заузимао централно место, као предводник или као неко ко наткриљује. У овом случају смештен је у средини поворке. На њеном челу налазе се људи различитих гримаса, црквени великодостојници, чланови градске власти и богати грађани са избеченим лицима, од којих су поједина и маскирана, па се овакав начин може тумачити као критика лицемерног декадентног друштва. Суочити се са Христом значи суочити се са својим греховима и сагледати себе без посредника и без скривања, а његов долазак и присуство требало би да представља суочавање са истином и самим собом; но ипак њега људи дочекују с другим лицем преко својег, с маском која нешто скрива. Читава поворка делује као једна велика маска, са густо збијеним лицима, на сродан начин и исликаним – у густим наносима покривне боје. Композиција представља Христа као још једног учесника скупа. У редовима окупљених види се оркестар који свира и маршира, а са десне стране неколико градских званичника за говорницом, па делује да Христа када би нешто рекао, нико не би чуо. Из тога произилази закључак да људи не знају каква је улога Христоса, зашто су се ту окупили, тј. зашто је важно то да је он дошао. Енсов приступ компоновању је још једна

новина у односу на традиционалан начин перцепције. Христ је уобичајено неко ко показује пут, ко предводи и усмерава. Маса је постала сама себи циљ; она има неке људе које је воде, али не зна се куда. Композицијом нам се то сугерише: у првом плану су крупне фигуре које су предводници, али не знамо какав пут им предстоји, шта је пред њима, већ само ко је на челу а ко на зачељу.

Овакав неуобичајен начин компоновања не мора нужно да представља Христа као запостављеног или скрајнутог. Контекст за такву тврдњу пружа велики транспарент изнад глава људи – „Vive la sociale“ – који се може тумачити као референца на левичарски покрет за права радника. У том (савременом) контексту, реферише се на Христову традиционалну улогу заштитника обесправљених и сиромашних, који се као део народа налази у маси, са обичним људима.

Слика указује на двоструку природу друштвености. Један аспект тиче се осећаја сигурности и осећаја припадности који она пружа човеку. Други се тиче наметања ограничења и чињенице да човек, када је део неке групе, губи део своје аутономије и слободе. Он је, у ствари, мења за утисак сигурности који му припадање пружа. Слика је настала крајем XIX века и показује нешто што је тада било присутно у назнакама, а што ће се развити и прелити и у XX век – борбу човека за индивидуалност, с једне стране, и потребу за сврставањем, с друге.

## 2.5. Појам осаме савременог човека у делу Едварда Хопера

Представе осамљености, изолације и отуђености су основни мотиви и сликарска интересовања Едварда Хопера. Током читавог живота, на различите начине, он се бавио представама савременог облика осамљености људи. У његовој интерпретацији и оно што то чини савременим и за то време новим начином сликарског приповедања јесте положај и стање човека у великом граду, однос према томе како технолошки развој утиче на човекову природу. Хопер представља универзалне теме кроз облике савременог начина живота.

Кроз његово сликарство доминирају сцене осамљених фигура људи, који су сами или у друштву са још неким, често без међусобне интеракције. Групе људи су ту, али сваки од појединаца је одвојена целина за себе. Присуство других наглашава одсуство комуникације. Неретко делује да су у питању групе људи који су ту случајно окупљени. Посматрајућу слику „Ноћне птице“ не може се јасно закључити да ли се људи познају, нити у каквом су односу. Из суптилних назнака могу се извући различите претпоставке, али нема јасних смерница на основу којих би се донео конкретан закључак о мотивима и међусобним односима. Начин на који је слика изведена смиреним потезом, брижљивим одабиром суптилних нијанси, производи сугестивну атмосферу коју обележава тишина.

Тишина се провлачи као један од основних мотива Хоперовог израза. Она функционише попут некакве течности, залази у сваки кутак слике, испуњава је и оставља фигуре одвојене од света. Ликови су ретко у интеракцији и делује као да посматрамо последице неке драме која се већ одиграла, или да људи носе терет неизговорених речи. Мића Поповић на следећи начин описује тескобу тишине у периоду послератних година:

„Природно је да се после великих катаклизми, каква је била ратна, лако налазе пријатељи. Не само зато што су нам многи пријатељи изгинули и што без пријатеља нормалан човек не може да замисли живот ни да га поднесе, већ и стога што смо били препуни неизговорених речи за које нам је био потребан одјек.“<sup>169</sup>

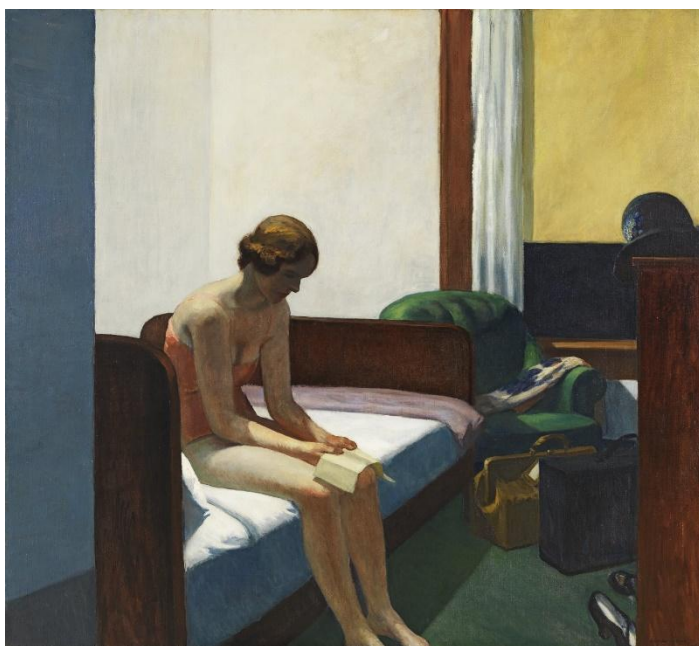
---

<sup>169</sup> Мића Поповић, *Одговор Миће Поповића* (Београд: Независна издања, 1983), 49.

Тишина је присутна и у пејзажима, сценама без људи. У питању су крајолици, делови природе коју би човек могао да искуси успут, док путује, кроз прозор аутомобила. Тај нови, успутни начин гледања и доживљавања света условљен је технолошким напретком, популаризацијом аутомобила и возова. Савремени човек добио је нову слободу да сам путује, неспутано. С друге стране, тај нови изум и слобода нешто су му одузели. Лакоћа и брзина кретања одузели су му време за контемплирање о свету којим путује. Човек је почео да се креће брже него што би могао да обради ту количину сензација и приказа. Тако лепота природе и живота постаје замрљана назнака пејзажа која се може опазити кроз прозор аутомобила који јури.



Слика бр. 33, Едвард Хопер, „Ноћне птице“



Слика бр. 34, Едвард Хопер, „Хотелска соба“

Други део савременог несклада приказан је кроз мотив људи у хотелским собама и мотелима.<sup>170</sup> Сlike приказују осамљене фигуре у соби, неретко посматране „од споља“, што је чест начин сликовног приповедања. На тај начин још више се наглашава отуђеност и изолованост ликова, јер је посматрач има утисак да је далеко од актера. Човек који одседа у хотелу је неко ко путује, тј. хотел је привремен смештај. Осамљене фигуре ухваћене су у раскораку, они се не налазе на стабилном тлу – неко ко путује тек треба да стигне на своје одредиште, а напустио је претходно или побегао из њега. Хотел и пут су симболи „међувремена“, то је расцеп између две целине – оне из које је човек кренуо и оне ка којој иде. Матија Бећковић размишљајући о том временском раскораку каже: „По томе се наше време разликује од свих других времена и зато некима изгледа као да и немамо свога времена. Као да живимо у међувремену.“<sup>171</sup> XX век се може посматрати као век путовања, убрзаног напретка, у оквиру којег је човек чешће у процесу стицања на циљ, него што борави на једном месту, у миру. XXI век донео је још веће убрзање. У контексту либералног капитализма вечно путовање се представља као циљ за себе достојан да му човек посвети цео живот. Било да је у питању роба или људски односи, истиче се њихов привремени карактер, као средство за постизање неког другог вишег циља. Циљ

<sup>170</sup> Ita G. Berkow, *Edward Hopper: An American Master* (New York: Smithmark Publishers, 1996), 64.

<sup>171</sup> Матија Бећковић, *О међувремену* (Загреб: Знање, 1979), 38.

савременог човека постао је да живот проведе у некој од Хоперових хотелских соба, док размишља о одредишту на које никад неће стићи.

Приказ људи у групи често наглашава њихову усамљеност. Сцене људи на јавном месту на неком друштвеном догађају, као што су посетиоци биоскопа и позоришта, говоре о нарастајућем облику осаме карактеристичном за велике градове какав је Њујорк. Хопер бележи промену карактера града, заједно са њим промену карактера и природе људи који у њему живе.<sup>172</sup> Људи навикнути на динамику малог места и смиренији темпо живљења нашли су се у новој ситуацији. Брзина је овде присутна као главни фактор савременог живота – људи су живели и даље живе у амбијенту који се често брже развија него што се развија човекова природа. У таквом свету се појављује нов облик самоће – самоћа у мноштву.

Мноштво се иначе перципирало као знак заједништва, али XX век доноси ново значење и нови контекст у који смешта човека који се налази у гомили. Бити у групи више не мора нужно да значи припадати, већ наглашава човекову осаму и одсуство јединства. Суштински принцип хришћанског учења је јединство, заједничко сабирање и уједињење.<sup>173</sup> То је један древни принцип, који има корене у људској потреби за припадањем и који може надилазити домен светог и претapati се у домен профаног. XX век представља прекид континуитета и одлазак човековог духа у разједињење и фрагментацију.

Код Хопера трагове те фрагментације и њене последице можемо видети на осамљеним фигурама људи који се налазе на местима која би иначе била места социјализације и дружења. Такав је случај, рецимо, са сценама из позоришта где се види да у групи људи, иако су заједно, сваки човек представља затворену целину. Замишљени погледи, одсуство комуникације и дистанца посматрача наглашавају тишину која влада на месту на којем бисмо очекивали жамор и живу атмосферу. Хопер је очигледно био инспирисан Дегаовим представама позоришта, али Дега је на другачији начин и са другачијом идејом приступио тој теми.<sup>174</sup> Његове слике су пуне покртета, гласова, људи галаме, извођачи играју, позориште чини једну живахну целину. На Хоперовим сликама, не знамо много о дешавањима на сцени, већ је фокус

---

<sup>172</sup> Ita G. Berkow, *Edward Hopper: An American Master* (New York: Smithmark Publishers, 1996), 30, 32, 34.

<sup>173</sup> Николај Афанасјев, *Трпеза Господња* (Краљево: Епархија Жичка, 2008), 5.

<sup>174</sup> Ita G. Berkow, *Edward Hopper: An American Master* (New York: Smithmark Publishers, 1996), 46.



интересовања на суптилним изразима лица, која наговештавају тајновит унутрашњи живот ликова којима припадају.

## 2.6. Социјална скулптура у делу Јозефа Бојса

Јозеф Бојс има намеру да редефинише и прошири појам скулптуре и уметности уопште. Појам социјалне скулптуре подразумева перцепцију читавог друштва, па и света, као једног уметничког дела, а све људе који су део тог друштва као могуће и потенцијалне уметнике. По његовом мишљењу свако живо биће може бити уметник у мери у којој може да развије свој потенцијал у оквиру друштва као целине.<sup>175</sup> По речима Бојса: „Скулптура има вредност само када ради на развоју људске свести.“<sup>176</sup> Естетика јесте релевантна, али по његовом мишљењу она је нешто што се дешава успут, са развојем идеје. Истиче пример грчке скулптуре, која несумњиво има високу естетску вредност, али је за старог Грка представљала вредносни идеал. Она није била само жеља за украшавањем, већ узор, идеја о томе шта је један Грк сматрао да би тело требало да буде.<sup>177</sup> Бојс је сматрао „да је развој људске свести сам по себи већ један скулпторски процес.“<sup>178</sup>

Сличан став према обухватном схватању социјалне скулптуре огледа се у његовом раду на дизелдорфској академији. Своје широко схватање уметности, односно идеју о целом друштву као једном делу, он примењује и инкорпорира у свој педагошки рад. Упркос противљењу Академије, он студенте које су остали професори одбили да приме прихвата у своју класу и због тога добија отказ. Како тврди, класични приступ пријема није давао задовољавајуће резултате, већ су студенти који су били одбијени чинили најзанимиљивије појединце.<sup>179</sup>

Бојсови радови и интересовања орбитирају око идеје социјалне скулптуре која обликује друштво у целисти. Као средства обликовања он користи не само ликовна уметничка средства, као што су цртеж или перформанс, већ се у једном периоду активно бави политиком и чини једног од оснивача партије Зелених. У склопу уметничко-политичког покрета, бави се јавним перформансима, акцијама које не

---

<sup>175</sup> Fabio Maria Montagnino, “Joseph Beuys’ Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation”, *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity* 4, 50 (2018): 4. <https://www.mdpi.com/2199-8531/4/4/50> (preuzeto 18. 10 2022).

<sup>176</sup> Јозеф Бојс, „Јозеф Бојс“, у *Ликовне свеске* 5–6, уредник Бранислав Ј. Ђерић, 108. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1994.

<sup>177</sup> Исто, 106.

<sup>178</sup> Исто, 108.

<sup>179</sup> Gotz Adriani, Wienfried Konnertz i Karin Thomas, *Joseph Beuys* (Београд: Bogovađa, 2001), 98.

циљају само да обухвате што шире друштвено поље, већ и да уведу инклузивне елементе. Такав је пројекат 7000 стабала, који је резултирао сађењем 7000 храстова у Каселу. Дакле, резултат је јавни пројекат који не само да се неизбежно дешава по читавом граду, већ не би био могућ без његове интерактивне природе; у сађење је био укључен велики број људи, спонзора, активиста, ентузијаста, уметника, обичних људи. Метод обликовања друштвене скулптуре почива на укључивању и активирању што је могуће ширег круга чланова друштва.

У својим перформансима користи материјал и елементе који сугеришу или у себи садрже некакав симбол друштвеног аспекта који жели да евоцира. У перформансу „Волим Америку и Америка воли мене“ уметник одлази у Њујорк, затим је умотан у ћебе превезен до галерије, тако да ни на који начин не ступа у било какву интеракцију са људима и околином града. У галерији се сусреће са којотом и ту проводи три дана. Којот симболизује Америку пре Колумба у којој још увек влада склладан однос човека и природе, време пре почетка колонизације и наметања радикално другачијег начина живота. Којот је животиња која живи у чопору, те се тако истиче и у рад уводи симболика друштвеног. „Којот симболички предстаља поље напетости индивидуалност–друштво.“<sup>180</sup> Рад има дуални карактер који се манифестује кроз однос животиња–човек и осамљеност–друштвеност.

У оквиру свог педагошког деловања, после отказа на дизелдорфској Академији, Бојс оснива „Слободни универзитет“. Идеја је да то буде универзитет који ће бити слободан од државе и наметања ограниченог броја студената, што је био основ сукоба на државној академији. Идеја нове академије је надоградња идеје школе и друштва, те успостаљање „продубљених представа о социјалном организму.“<sup>181</sup> Бојс је сматрао да би природа тог универзитета требало да буде друштвено флуидна. Дакле људи, чланови друштва треба да просуђују да ли факултет производи нешто што је значајно и релевантно.<sup>182</sup>

Бојс издваја сегментацију или слојевитост човеке природе. За њега човек није примарно или искључиво друштвено биће, већ је друштвеност један његов део. Човек је, пре свега, на елементарном нивоу природно биће, затим друштвено, па слободно. Истиче да његов уметнички и педагошки ангажман „почиње код слободног човека“ и

---

<sup>180</sup> Исто, 120.

<sup>181</sup> Исто, 117.

<sup>182</sup> Исто, 101, 117.

да на том нивоу покушава да обликује човека „који ће пружити употребљиви модел за онај део, по коме је човек друштвено биће.“<sup>183</sup> Тек са позиције слободног човека, он може да учини и изгради нешто за оне области у којима постоје трагови зависности.<sup>184</sup>



Слика бр. 35, Јозеф Бојс, перформанс „Волим Америку и Америка воли мене“

---

<sup>183</sup> Јозеф Бојс, „Јозеф Бојс“, у *Ликовне свеске 5–6*, уредник Бранислав Ј. Ђерић, 112. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1994.

<sup>184</sup> Исто, 114.

## 2.7. Интерпретације пакла као приказ наличја друштвености

Радозналост човека о томе шта се дешава после смрти је основа древних митова и веровања који покушавају да дају одговор на то питање. Смрт је непресушан мотив прича, бајки, легенди, које опстају до данас и своју дуговечност дугују универзалном питању које се налази у њиховом корену. Оне дају различита тумачења и формирају специфичан однос према човековој смртности. Смрт је нешто што је у човековом животу присутно стално, као исход којег је свестан, и који као такав обликује начин на који човек перципира живот.

Однос према смрти, мртвима и представи загробног живота мењао се кроз различите епохе и цивилизације и кроз њега можемо ишчитати основе друштвене анатомије одређене заједнице. За једну цивилизацију смрт је могла представљати ослобођење, тренутак када човек једноставно нестане, за друге облик преласка у другу раван постојања, тренутак када му се суди или бива награђен за свој живот на земљи. У зависности од онога што је веровао да ће уследити након смрти, човек је кројио и свој живот на земљи.

Древне цивилизације, попут вавилонске, нису имале представу о загробном животу као месту на којем се човеку суди, тј. загробни живот није представљао морално дефинисан простор, већ једноставно одвојен свет.<sup>185</sup> У античкој Грчкој Платон дефинише различите представе загробног живота, према којима се човеку суди на основу дела која је починио током живота. У делу *Федон* он објашњава шта се дешава са душом после смрти и говори о структури подземља, где се људи деле у категорије и према неделима која су чинили добијају одређену казну.<sup>186</sup> Велики број античких представа о смрти узима у обзир некакав облик загробног живота, који може бити морално неутралан, као једноставно одвојен свет, или подразумевати неки облик разграничења у односу на пређашњи живот на земљи. Римски филозоф Лукреције пружа другачију интерпретацију, која одступа од античког образаца. Он је сматрао да су представе мучења и казни које би чекале грешника у загробном животу облик штетног сујеверја. Веровао је да таква убеђења стварају ропски образац мишљења који спутава

---

<sup>185</sup> Alan E. Bernstein, *The Formation of Hell: Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds* (Ithaca: Cornell University Press, 1993), 8.

<sup>186</sup> Платон, *Федон или о души*, LVII.

развој човековог духа. Ослоњен на учење материјализма, сматрао је да човек после смрти не прелази као биће на неки виши ступањ. Материја од које је саткан једноставно се разлаже и постаје нешто друго, али и тело и душа губе своје пређашње облиције и нестају као такви.<sup>187</sup>

Грчки историчар Полибије напротив истиче повољне аспекте страхопоштовања према боговима и представа загробног живота које подразумевају последице у односу на земаљски живот. Сматрао је да верска убеђења која се испољавају у религијским ритуалима могу имати повољан учинак, не само на човека као индивидуалца него на заједницу као целину. Погребни ритуали који славе култ хероја су од пресудног значаја за изградњу римског идентитета. Део тих ритуала чинили су и симболичко присуство предака преминулог током погребног ритуала, тако да је помен имао колективни карактер, подразумевајући сећање не само на једног човека већ на читаву породичну лозу, која је симболички присутна.<sup>188</sup>

Основу хришћанске идеје представља веровање у вечни живот и спасење кроз Христа. Перцепција загробног живота подразумева победу живота над смрћу.<sup>189</sup> Хришћанско учење живот види као један континуитет, који се одвија у теолошком, светом времену, за разлику од цикличног кретања карактеристичног за паганске обрасце, где смрт често представља крај једног циклуса и почетак другог. Загробни живот је у хришћанству морална категорија, при чему је вечност дефинисана на основу начина на који је човек провео време на земљи. Онај ко је живео у складу са моралним начелима, биће спасен, док ће они који су се препустили греху бити кажњавани у вечности. То је оно што, између осталог, хришћанство јасно издваја – избегавање греха током живота *као услов* за спасење. Иако део хришћанског етоса јесте победа над смрћу, његов комплементарни део јесте вечно проклетство које следи онима који нису живели у складу са моралним законитостима: „А Ђаво, који их је заводио, био је бачен у ватрено и сумпорно језеро, где се већ налазе звер и лажни пророк. И биће мучени дан и ноћ, у сву вечност.“<sup>190</sup> Као допуна и наставак литерарних дела, ликовна дела се намећу као комплементарни пратилац онога о што је речима објашњено.

---

<sup>187</sup> Лукреције, *О природи ствари*, III, 843–869.

<sup>188</sup> Полибије, *Историје*, VII, 53, 54.

<sup>189</sup> 1. Кор. 15:26, 55.

<sup>190</sup> Отк. 20:10.

Посматрајући слике, фреске и мозаике са различитим представама пакла, душа и демона који тамо бораве, уочавамо како се формира слика која функционише као негатив једног друштва. Све што једно друштво одбацује, чега се одриче, ставља се на једно место, далеко од овога света. Посматрајући једну представу пакла упознајемо се са елементарним вредностима друштва које је ту представу створило. Данте у *Божанственој комедији* пакао представља подељен на девет кругова са Луцифером у центру. Грешници су расподељени по тежини свог преступа, са издајницима у деветом кругу, као најтежим обликом греха. Читајући тај нацрт као негатив друштва, или **негатив идеала о том друштву**, као збир вредности које негирају принцип на којем се оно темељи, долазимо до закључка да Данте као највећу врлину издваја верност и оданост ближњима – односно саму веру, која је основна идеја која носи хришћанство. Сви кругови пакла могу се посматрати као негатив хришћанских вредности и моралних норми здравог и духовно целовитог друштва. Сви они који крше те принципе представљају супротност, али директно пропорционалну супротност, попут одраза у огледалу. Тај одраз је до те мере прецизан да уз помоћ њега можемо добити увид у вредносни систем једног друштва, као представу о томе шта све једно друштво није.

Пакао као друштвена категорија функционише као мапа која обележава најзначајније моралне и вредносне тачке који се у датој заједници уважавају; та „мапа“ чини оно шта једна заједница сматра за представу пакла то се може читати као негатив вредности пакла, тј. онога што би требало елиминисати из друштва. Друштвени механизам пакла створен људском руком обликован је у форми затвора. Затвор представља једно изоловано микродруштво, чија је функција да преваспита или уклони из друштва оне који нарушавају елементарни вредносни систем. Затвор, као и пакао, представља негатив друштва. Преко тог негатива можемо дефинисати и уочити које су то норме које чине основну моралну конструкцију. Такође, таква институција служи и да заплаши и упозори чланове заједнице, да покаже какве их санкције чекају уколико се не буду придржавали њених правила.

Пакао је, с једне стране, метафизички домен вечног мучилишта, док је, с друге стране, крајњи исход или један екстрем слободне воље човека. „Пакао је логична

последица оданости душе сопственој вољи, и одбијање Божије воље (пошто Бог не одузима слободну вољу).<sup>191</sup>

Један од најстаријих примера хришћанске представе поделе на проклете и спасене чини мозаик у Цркви Сан Аполинаре Нуово, у Равени. Он представља Христа у центру и овце које чине душе оних који су спасени, који су живели морално исправан живот, а с друге стране неколико коза које оличавају душе осуђене на вечне муке, иза којих се налази фигура која се може читати као представа Луцифера.



Слика бр. 36, мозаик у Цркви Сан Аполинаре Нуово

Средњовековне и ренесансне илустрације и слике на експлицитнији начин показују последице одступања од божије воље. Током периода средњег века пакао се веома често на фрескама приказивао у склопу веће целине, као део илустрације страшног суда, неретко уз приказ раја, што је чинило контрастну целину. Х. Бош је сликајући триптих „Врт уживања“ десну страну посветио домену пакла и представама ужаса. Композиција је испуњена необичним бићима, изузетно маштовито осмишљеним, које чине митске представе различитих животиња и демона, често укрштених са неживим предметима. Фигуре су у интеракцији и на симболички начин

---

<sup>191</sup> James V. Schall, *The Politics of Heaven & Hell: Christian Themes from Classical, Medieval, and Modern Political Philosophy* (Lanham, MD: University Press of America, 1984), 86.



преносе одређену моралну поруку. Поруке се тичу последица препуштања греху, одрицања од Бога и патњи душа који су ту заробљене.

Током средњег века развија се представа и циклус такозваних паклених уста/челусти. Оне се у визуелној уметности реализују као прикази демонских фигура или звери које разјапљених челусти гутају људе, и то су у хришћанском контексту представе пакла и страшног суда. Порекло ове идеје поједини аутори проналазе у „дубоко укоревеним страховима англосаксонске психе“, односно тумаче је као примитивни и древни страх од прождирања од стране звери. Први прикази овог мотива појављују се око десетог века у Великој Британији.<sup>192</sup> Звер која прети човеку представља свет дивљине, као супротност цивилизацији, односно буквалном и симболичном напуштању шуме (места где обитавају звери) и стварању безбедне уређене средине, која човека издваја од животиња.<sup>193</sup> Представа паклених челусти истиче основну идеју овог поглавља – како природу човека (у оквиру једног друштва, рецимо) можемо сагледати и разумети преко *негатива* друштвених вредности. Представа челусти то чини на основном, примитивном нивоу, путем човековог архаичног страха. Тај страх се тиче онога што човека одваја од животиње – цивилизованог и уређеног начина живота, издвојеног из природног амбијента и измештеног у простор који је човек сам обликовао и створио, упркос природи. Челусти оличавају ступањ живота пре него што је човек постао човек; оне чине праслике које функционишу као подсетник и упозорење одакле је потекао и каква опасност тамо вреба.

Идеја о спасењу душе и њеној судбини после смрти обележава бројне мотиве византијског сликарства. Различити циклуси насликани на зиду цркве, као и њихов распоред, могли су да упозоравају и подсећају вернике на улогу спасења, покајања, и последице одступања од хришћанског учења. Честа пракса је било осликовање представа пакла на западном зиду цркве (где се налази улаз односно излаз), како би верници по изласку били подсећани на последице одступања од хришћанског учења.<sup>194</sup> Представе идеје спасења су такође послужиле као инспирација за визуелно упечатљиве композиције. Као пример се могу издвојити композиције *лестви* Светог Јована

---

<sup>192</sup> Gary D Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century* (Cranbury, N.J.: Susquehanna University Press, 1995), 30.

<sup>193</sup> Исто, 17.

<sup>194</sup> Angeliki Lymberopoulou, „The Five Senses in Hell“, *Material Religion* 16, 3 (2020): 364. <https://doi.org/10.1080/17432200.2020.1756651> (preuzeto 10.11.2022.)

Лествичника. Најстарија монументална композиција изведена у фреско техници налази се у манастирској цркви Свети Никола (у Манастиру у Македонији, слика 38 а), која потиче из XI века.<sup>195</sup> Приказ лестви на веома непосредан начин дочарава духовне благодети које чекају оне који су их достојни, али и вечне муке оних који су поклекли пред грехом.



Слика бр. 37, Челюсти пакла, манускрипт „Сати Катарине Кливске“

<sup>195</sup> Петрула Костовска, „Концепт наде у спасење и Акакијев манастирски програм у Светом Николи у Манастиру, у *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, уредник Александар Кадијевић (Нови Сад: Матица српска, 2011), 57.



Слика бр. 38 а, Лестве Св. Јована Лествичника, црква Св. Николе у Манастиру, Македонија.



Слика бр.38 б, Персонификација мора које избацује умрле (детал), Грачаница.

## ПОГЛАВЉЕ III

# Друштвеност и трпеза у личном поетском контексту

### 3.1. О неизреченом – инсталација „Посластичарница“

Рад се састоји од стола и столњака, једног тањира пуног струготина боје и две столице поред стола. Столњак је сашивен од крпи које су коришћене у току сликарског процеса, као и за прање четки после сликања. На њима се налазе оне боје које су део сликарског размишљања, али се на крају нису нашле на сликама. Уз помоћ тих крпи одстрањивана је она боја која је била сувишна, како са самих слика тако и са сликарског прибора. Крпе и столњак у целини чине све оно што није слика. Флеке боја на столњаку чине сликарске сумње, преиспитивања и идеје које су у сликарском смислу неизречене. Архивирање и чување крпа је процес који је почео пре самог докторског пројекта, без намере да постане рад или уобличено дело, већ као интерна забелешка о нуспродуктима сликарског размишљања и кретивног радног тока. Посматрајући крпе и слике, уочава се да поједине крпе колористички одговарају појединим сликама, и на једним, а и на другима налазе се трагови једне палете, јер су део једног тока размишљања. Крпе представљају негатив слика, као што је то случај са аналогном фотографијом и фотонегативом. Струготине боје на тањиру су остаци боја које су састругане са слика или са сасушених палета и чине одбачене идеје, као и делове размишљања која нису прошла процес селекције у току сликарског рада. Као и крпе, и оне се могу посматрати као негатив слике, као све оно што се није рекло сликарским језиком. Две столице сугеришу да су то два места за двоје људи који седе за столом и размењују у друштвеном контексту оно што се није рекло на другом месту или са другим људима. Флеке и комадићи боје које се нису нашли на сликама симболишу све оно што се иначе може прећутати и изоставити у социјалним односима,

то је оно што се иначе не говори јавно. Крпе и струготине су такође нешто што се иначе прећуткује у сликарском представљању – изложби. Као што се људи могу спознати и разумети преко онога што радије прећуте или избегну, тако се и уметничка идеја може сагледати преко њеног негатива – преко онога што уметник реши да не изложи.

Двоје људи седи и размењује оно што би се иначе прећутало. Слика која се надопуњује с инсталацијом је уље малог формата – „Пољубац“. Она је постављена као наговештај природе сусрета и сугерише спој који се рађа из узајамног дељења и исповедања. У уводном делу наведено је да докторски пројекат између осталог чини и одговор или противтежу слици савременог човека који је растрзан између потраге за слободом, бекства од ње и времена које релативизује и подређује међуљудске односе и своди их на интересну сферу. Арханђел Михајло у легенди на коју нам Владика Николај указује каже:

„Бог вас је учио да стварате људе чак и од гвожђа, иловаче и камена, а ви сте чинили супротно – претварали сте људе у гвожђе, у камен, у иловачу.“<sup>196</sup>

Пољубац може бити симбол сједињења, сусрет двоје блиских странаца, или судар различитости као извор креације; може да се тумачи и као хришћански елемент, као гест којим је Јуда издао Христа: „А издајник његов даде им знак говорећи: кога ја цјеливам онај је; држите га.“<sup>197</sup>

Столице су офарбане и лакиране у црно и црвено, две боје које су сродне и блиске, а истовремено и веома контрастне, као спој блиских различитости. Сто и столице могу се посматрати као продужетак сликарских радова, а процес припреме и претварања обичних употребних предмета у део уметничког рада наглашава чињеницу да је и сама процедура која би се сматрала за чисто занатски, рутински посао, у контексту уметничких радова поприма другу димензију. Бајцовање и лакирање дрвета тако да се на адекватан начин уклопи са елементима који се лако или лакше сврставају у домен уметничког, сугерише да је реч о процесу трансформације употребних предмета у уметничке артефакте.

---

<sup>196</sup> Владика Николај, *Душа Србије* (Нови Сад: Ипц Источник, 1995), 25.

<sup>197</sup> Мт. 26:48.

Посматрач је позван да читаву инсталацију посматра као једну слику расточену и организовану у тродимензионалну форму, која поприма облик употребних предмета, али и даље чува своју изворну ликовност слике. Рад отвара питања која се тичу могућности спознавања, како сликара и уметничког рада, с једне стране, тако и људи односно социјалних односа са друге. Може се перципирати и у савременом контексту друштвених мрежа као средства помоћу којег људи формирају слику о себи, при чему оно што се у виртуелном свету изоставља или скрива, неретко речитије говори о човеку који настоји да створи одређену слику о себи.



Слика бр. 39, „Пољубац“, 30 цм х 20 цм, уље на платну, 2022.

### 3.2. Живот у међувремену – слика „Окупљање расутих“

На слици трпеза није директно присутна. Уместо тога приказује окупљене људе који седе и причају. Она реферише на групу људи – физичких радника, који се редовно окупљају на једном истом месту, на ћошку две улице, и чекају на посао. Посао ретко дочекају, али оно што је несумњива последица тог окупљања јесте друштвена разноликост која се може ишчитати у њиховим скуповима. Поред тога, они су били и покретач идеја за слике и у ликовном смислу; раштркане фигуре које седе на земљи, пију, пуше, или људи који шетају око њих, заједно чине узбудљиву целину и у ликовном смислу. Сликарски изазов чини и динамизовање и уочавање суптилних односа људи који наизглед ништа не раде, односно сликање чекања. Фигуративне композиције обично приказују људе који се нечим занимају или су у некаквом процесу. Људи на слици међусобно разговарају, али разговор је нуспродукт њиховог окупљања, а не циљ за себе. Они су заправо на то место дошли да би чекали посао. Тај посао се скоро никад и не деси, па тако оно што је секундарно у том окупљању – феномен друштвености, силом прилика постаје примарна карактеристика таквог скупа. Да су то људи који су ту примарно због посла, говори и чињеница да су они на том истом месту скоро свакога дана од раног јутра до касног поподнева. Повремено се деси да неко коме је потребан зидар или физички мајстор дође, покупи неколико радника, али већина остане, чека. Посматрајући те људе скоро свакога дана, у пролазу, питање се само поставило – који део људи ту долази због наде за проналажењем посла, а који из социјалних разлога, ради дружења. Сумње и отворена питања сажета су ликовним средствима у слику. Фигуре на слици делују заокупиране својим „послом“, унети у причу, али посматрани заједно они се налазе у једној врсти међупростора, негде између статичног и динамичног. Они јесу у покрету, њихово присуство се може посматрати као облик тражења некаквог посла. Слика на *посредан* начин испитује трпезу као место друштвеног живота. Она није експлицитно присутна, али посао који они траже може се посматрати као средство уз помоћ којег ће њихова трпеза код куће бити пуна. Одсуство посла говори о неизбежној празнини трпезе која их чека, а њихово стално појављивање на том једном месту говори о томе како механизам трпезе функционише „изнутра“ – шта је потребно да човек учини да би се нешто нашло на трпези. Радници који се окупљају траже посао као и било ко други, али баш они су одабрани јер се

посао којим се баве, односно зарада коју такви послови доносе, неретко троши готово у потпуности само на храну – на трпезу. У том контексту, чекање и потрага за послом управо тих и таквих људи представља потрагу за трпезом. Трпеза је на овој слици, дакле, присутна посредно, персонификовано, приказано је све оно што њој претходи и што је њен узрочник.

Посматрано шире, може се рећи да је феномен чекања један од јасних обележја овога друштва. Чини се као да је друштво већ дуго у фази ишчекивања да се нешто деси, где се нова питања, захтеви или наде константно отварају, а циљ измиче и удаљава или замагљује, и људи ту проводе не само тренутке, већ протиче довољно дуго времена да можемо рећи да им се на то чекање своди живот.

Живот савременог човека измештен је у неки будући апстрактни тренутак, а једно од средстава за његово достизање је чекање. Оно што се у постојању савременог човека отвара као проблем јесте да се то нешто никад не дочека, већ се једноставно тежиште помери с једног циља или приоритета на други, до којег ће се, опет, стићи чекањем. Људи на сликама ипак нису сасвим статични у свом ишчекивању. Они налазе одређене активности које их ипак чине динамичним и уз помоћ којих им то чекање можда не делује неподношљиво. Чекање је временом постало начин живота, као вечито континуитет. Чекање уобичајено подразумева некакав период до одређеног тренутка, при чему је то чекање и ишчекивање пролазна фаза, а оно што се чека – циљ. Код људи на слици је други случај; њихов крајњи циљ постало је оно што је иначе средство – чекање, а крајњи циљ престаје да буде важан, ишчезава. Могло би се закључити да ти људи више и не знају шта и зашто чекају, они се по инерцији једноставно налазе у тренутку који траје читаву вечност. Дани су им испуњени некаквом рутином, сусретима, али они никада не стижу нигде, већ само путују, односно чекају.

Посматрајући те људе који свакодневно чекају, примећује се да међу њима ретко влада чамотиња и утисак очајања, што би се могло очекивати код некога ко вечито путује, а нигде не стиже. У стварности та група увек делују супротно, неретко се њени чланови држе са ведрином или хумором. Не може се рећи да су безбрижни, али да су непоколебљиви свакако. То значи да се иза те непоколебљивости крије нешто важно, што је довољно значајно, што би могло да послужи као одговор безизлазној ситуацији у којој се налазе. Може се закључити да су се људи који су велики део живота провели



у некаквој фази вечитог чекања, тако да је то постала њихова свакодневица, једноставно адаптирали на тај статично-динамични амбијент, односно они су унели тај динамични аспект, као одбрамбени механизам. Он се на слици манифестује лежерним фигурама, окупираним не превише озбиљним разговорима, које уз пиће или цигарету спокојно проводе свој дан.

Реакција коју човек може да испољи на неиздрживо стање живљења, или шок као реакција на неки ненадан догађај, спадају у непосредну категорију, можемо их сматрати за импулс. Када један догађај или кратак период постане трајно стање, човек почиње да се прилагођава. О томе говори лик Достојевског, затвореник који је провео године у затвору у Сибиру: „Човек је биће које се на све навикава, и ја мислим да је ово његова најбоља дефиниција.“<sup>198</sup> У процесу прилагођавања импулсивни елементи, они који представљају екстрем (као што је нпр. ужас), растачу се и преобликују. Човек не може вечно да борави у стању ужаса. Људи на слици се веома дуго налазе у једном неповољном и тешком стању и временом су се прилагодили и развили различите механизме који живот чине подношљивијим. Скуп можемо да посматрамо и као чисту потребу за друштвеношћу, за успостављањем контакта и искорачивањем из сопственог света, да се не буде сам и да се чекање и ишчекивање са неким подели.

---

<sup>198</sup> Фјодор Достојевски, *Записи из мртвог дома* (Београд: Издавачко предузеће Рад, 1972), 15.

### 3.3. Друштвена деконструкција – слика „Месо крв и пламен“

Исхрана има за циљ да пружи човеку енергију, снагу и одржи живот. Прождирање садржи примални елемент, који може да подразумева неумереност, одсуство префињености, свођење човекових потреба на оне базичне. Сам чин прождирања подвлачи и истиче оно што је обележје сваке исхране, конзумација неког дугог. Какву год храну да човек конзумира, принцип једења и прождирања је исти, једно нестаје да би оно друго продужило живот. Тај принцип у основи је појма жртвовања, при чему се некакав елемент нуди вишој инстанци у замену за оно што је предмет жеље или потребе.<sup>199</sup> Свака гозба или ручак може се посматрати као чин жртвовања, јер је нешто што је било живо лишено свог аспекта бића и постало је храна – *средство* помоћу којег треба да се утоли глад. Најочигледнији пример је конзумација меса животиња. Једно биће престаје да буде биће и постаје средство уз помоћ којег неко други добија енергију потребну за одржање сопственог живота.

Осим дословног смисла, конзумација се може схватити и као друштвени феномен, у контексту међуљудских интеракција, или у односу друштва према човеку као појединцу. У савременом друштву човек се неретко своди на некакав облик хране, он је друштвено распарчан и лишен свог изворног обличија и идентитета како би послужио као социјална, економска, емотивна или политичка храна за другог. Ерих Фром кроз дело *Бекство од слободе* описује процес манипулације човека, као процес при којем се човеку одузима слобода или је он сам предаје. Процес предавања слободе другом, односно првенствено предавања одговорности, а последично и слободе, човеку се намеће као ослобођење. Мисли се на ослобођење од терета одлучивања, формирања личног мишљења и грађења личности, а кроз пример различитих механизма спутавања оригиналног и критичког мишљења.<sup>200</sup> Човека који је у друштвеном смислу дезинтегрисан можемо перципирати као човека који је лишен идентитета. Млевање као механички процес подразумева растављање комплекснијег механизма, тако да се губи она виша сложенија природа. Као што на трпези самлевена и исецкана храна губи своје обличије до мере када је целина од којег је постала потпуно непрепознатљив (а све због лакше конзумације), тако се човекова фигура у

<sup>199</sup> Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда* (Београд: Студентски културни центар, 1996), 11–13.

<sup>200</sup> Ерих Фром, *Бекство од слободе* (Београд, ИТВ Центар, 2016), 214–220.

друштвеном, моралном, емотивном или економском смислу може уситнити, како би лакше могла да се конзумира. Фром уводи појам који назива „псеудолично ја“, односно лажну искривљену слику коју човек, посредством различитих друштвених притисака, прихвата као слику о себи, својим жељама и свом идентитету.<sup>201</sup> Та слика о личном ја није формирана као резултат човековог промишљања и потраге за самим собом, већ је наметнута. Човек који има идентитет који је створен од стране неке спољне инстанце, који је наметнут, на основу тог лажног идентитета формира своје ништа мање лажне жеље. То се између осталог може препознати и на примеру конзумеристичке културе. Најпре се ствара потреба у човеку, а затим се ствара одговарајући производ који ће утолити ту вештачки створену глад. Фром, описујући последице ка којима псеудолично ја води човека, истиче да савремени човек, рецимо, изузетно велики део живота посвећује послу којим се бави и то се представља као изузетна врлина, док, с друге стране, готово нимало времена не проводи испитујући који је то посао којим треба да се бави, односно да ли је одлука коју је донео за њега исправна. Човек се истински улаже у једном смислу, а у оном другом који се тиче потраге скоро уопште не. Човеку је друштво већ практично рекло шта треба да ради, на њему је да то и испуни.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Исто, 177, 178.

<sup>202</sup> Исто, 217.



Слика бр. 40, „Месо, крв и пламен“, 150 цм x 150 цм, уље на платну, 2021.

### 3.4. Друштвене деформације – слика „Мора“

Назив слике „Мора“ потиче од истоимене песме Антуна Густава Матоша. Песма је сачињена од слика ужаса и апокалиптичних представа. Пропадање света на који песма реферише, обухвата све његове упоришне тачке: „империјализам и колонијализам либерлног капиталистичког система“ који је скривен у „идеји напретка и у идеји мира“, затим хипокризија европских политичких сила као и црквених структура; незустављив технички напредак који разара и који је усмерен против човекове природе, медијске манипулације, атеизам као нова религија, „нарцисоидност модерне културе“.<sup>203</sup>

Друштвена критика и представе декадентности једног друштва кроз ликовну форму срећу се код Оноре Домијеа. Језиком карикатуре уметник је кроз цртеже, графике, скулптуре и слике говорио о политичким и социјалним темама Француске XIX века. Ликови на његовим делима представљају персонификацију различитих друштвених феномена – похлепе, лицемерја, сиромаштва, неумерене раскоши које су испуњавале тадашњи социјални живот.<sup>204</sup>

Слика „Мора“ приказује четири фигуре окупљене око златног светла које пада на њихова лица. Она персонификују облике друштвених деформација, чине деформацију духа или идеје коју човек може да поприми у јавном животу. Фокусирани су на златан сјај и он их обасјава, чини их видљивим, уједно их хипнотише и окупља. То је предмет њихове жеље, оно што их обузима и мења.

Човек који учествује у јавном животу једног друштва, односно који има некакву јавну званичну улогу и пратећу одговорност, не представља свој лик у јавности, већ формира нови. Представа с којом излази пред друге људе у јавном простору је вештачки створен лик. Људи јавних функција, они који ступају у интеракцију са широм групом људи, другима представљају један филтрирани лик, или неки потпуно новостворени, који одговара потребама и очекивањема друштва. Човек у јавности ставља социјалну маску која има одлике и обличије онога што је потребно. У

---

<sup>203</sup> Ружица Пшихистал, *Апокалипса хрватске душе* (Загреб: Друштво хрватских књижевника, 2017), 26–27.

<sup>204</sup> Elizabeth C. Childs, “Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature”, *Art Journal* 51, 1 (1992): 27. <https://doi.org/10.2307/777251> (preuzeto 31. 10. 2022).

ритуалима древних цивилизација стављање маске или бојење лица има магијску функцију.<sup>205</sup> Свештеник који изводи ритуал носи маску која представља некакву личност која има квалитете које он лично нема. Када учесник обреда стави маску, он престаје да буде он и постаје нешто друго. Ако би ставио маску божанства, веровало се да би и сам добио магијске моћи.<sup>206</sup> Исто се дешава и приликом стављања социјалне маске. Човек који, рецимо, жели да освоји власт у једном друштву, пред јавност излази као фиктивна личност.<sup>207</sup> Та личност је изграђена према очекивањима и потребама људи који у једном друштву живе. У савременом свету политички маркетинг (нпр. једна предизборна кампања) јесте процес формирања идиличних ликова од обичних људи. Друштвена маска може да компензује или надогради стварни, постојећи лик. Лик који се измашта и ствара, у односу на правог човека који ту маску треба да носи, може да доноси нешто сасвим ново, да има неке супротне особине, који прави човек нема, или можда жели да има. У другом случају носилац том маском може да надогради своју личност, да појача и увелича већ постојеће особине.

Постојање друштвених мрежа олакшало је комуникацију и омогућило непосредан контакт и готово непрекидно присуство у јавном простору било кога ко то пожели. Велика присутност различитих људи с различитим потребама и жељама подигла је праг толеранције видљивости, па често личности које желе да по сваку цену остану у центру јавних друштвених процеса карикирају своје јавне маске до бесмисла и гротеске. То има за последицу да је јавни простор претрпан карикатурама, апсурдним представама људи и њихових уверења и идеја. У једној преломној тачки логика резоновања и аналитичка перцепција постале су нерелевантан фактор у грађењу јавне фигуре.

Илузорне представе о људима које се носе као маске привлачне су како за публику тј. друштво, тако и за онога који је носи. Особине које су придодате масци постају извор ужитка и потреба њеног носиоца. Човек који у јавном простору постоји искључиво као нека идеализована личност, временом почиње да верује да су тај створени лик и он сам једно исто. Другим речима: „Никакав човек не може дуго имати једно лице за себе а друго за цео свет, а да најзад не дође у забуну: које је од њих

---

<sup>205</sup> Миодраг Павловић, *Поетика жртвеног обреда* (Београд: Студентски културни центар, 1996), 70.

<sup>206</sup> Исто.

<sup>207</sup> То поготово важи у демократском друштву, у којем део процеса освајања власти подразумева низ јавних ритуала и наступа којима је циљ да убеди потенцијалне гласаче у реалност коју маска представља.

истинито.<sup>208</sup> Дуготрајно ношење маске доводи до стапања носиоца с њом, при чему она фантастична личност преовладава и човек се трансформише. Постаје карикатура коју је глумио, или она која је можда и био, па се тек са маском ослободио.

Било да је у питању створени лик или онај ко је постојао па се осмелио да се појави, гротеска чини део обличија јавног живота. Пошто је јавним наступима легитимизована као нормална и уобичајена, она постаје део свакодневице и редефинише тај појам. Екстрем или разобличење може се манифестовати у различитим облицима, духовним, физичким, идеолошким или социјалним. Ликови на слици „Мора“ су персонификација савремених антијунака који чине парадигму друштвених девијација, представљених као узор и морални императив у оквиру јавног живота. Мерило значаја и вредности појаве у јавности не узима у обзир етички и морални аспект, па пошто су они релативизовани, потиснути су из јавне сфере као нерелевантни и сувишни.

---

<sup>208</sup> Натанијел Хоторн, *Скерлетно слово* (Београд: Издавачко предузеће Рад, 1964), 165.



Слика бр. 41, „Мора“, 110 цм х 90 цм, уље на платну, 2021.



Слика бр. 42, детаљ слике „Мора“



### 3.5. Породица као друштвени амбијент – слика „Ван себе“

Са густо збијеним фигурама које су међусобно испреплетане, слика је осмишљена тако да тела представи као једну целину. Већи део композиције је испуњен људима, који чине највећи део површине слике, при чему они стварају једну динамичну површину. Отворена, јавна атмосфера може се препознати и у самом гесту тела људи – покрети подигнутих руку, тела која су заваљена или у сред држања здравице говоре да је човек окренут ка споља, ка другоме; човек који наздравља групи не обраћа се никоме појединачно, већ своје жеље упућује присутнима у целини. Слика представља референцу на успомене које сажима фотографија из детињства, где се мноштво чланова породице налазе једни поред других; она представља збир раних успомена о рођенданским слављима, а не један конкретан догађај. Основни утисак и извор информација, као и перцепција људи и читавог догађаја, потичу из дечијих успомена па се тај утисак преноси и на сликарску интерпретацију. Као дете запамтио сам да је трпеза са тортом и храном увек била виша од мене, као и људи које сам сретао на тим слављима. Намера је да посматрач доживи свет из дечијег ракурса и да фигуре доживљава као један талас људи који су дошли и стали пред њега, да дају поклон, честитају и поздраве се. Као детету, групе одраслих деловале су као некакав високи зид којим сам у тренутцима славља био окружен. Отуда је потекла идеја да се и посматрач нађе пред слављеничким зидом. Фигуре стварају један непробојан простор, међусобно се преклапају. Сам врх слике чине парчићи празног простора, у којем се налази понека подигнута рука која наздравља. Слика готово и да нема ликовних пауза, форме су збијене једна до друге, сваки део је динамизован, а свака површина усковитлана је некаквим догађањем., И то је утисак који је остао из детињства – славље као непрекидан ток сензација, људи и звукова, који окупира чула и испуњава их у потпуности.

Идеја за слику проистекла је из покушаја призивања сећања и успомена. То није сећање на један тренутак, већ збир свих свечаних прилика, тако да се формира један ментални колаж слика сусрета и доживљаја, стварајући симболички дестилат који представља јединствену слику о слављу у детињству. Морис Албвас у књизи *Друштвени оквири памћења* анализира механизам формирања утисака и памћења у оквиру породице као прве групе са којом се дете сусреће. Он напомиње да је породица

примарна категорија у којој дете стиче прве представе о свету: „Из спољног света смо дуго све сазнавали само преко одјека спољних догађаја у кругу наших родитеља.“<sup>209</sup> Албвакс илуструје процес памћења и призивања сећања на примеру Шатобријана, који бележи успомене на вечери у замку Комбур. Не ради се о једној конкретној вечери већ „несумњиво је у једној сцени сакупио сећања на многе вечери, онаква каква су му се урезала у памћење и у памћење његових: то је сажетак читавог једног периода, то је идеја о једном начину живота.“<sup>210</sup> Породица се перципира као једна целина са обичајима и облицима мишљења који су само њој својствени. У античком Риму породица је била затворена целина у којој „„никаква спољашња сила није имала право да уређује њен култ или њено веровање.“<sup>211</sup> Породица има свој дух, обичаје који не чине само низ сећања, већ представљају нешто слично узору или поуци; тај дух се може тумачити као општи став те групе и посредством тог духа породица може да формира сопствене личне симболе који се заснивају на заједнички искуствима.<sup>212</sup> По мишљењу Емила Диркема „породица је данас дисконтинуирана: двоје супружника заснивају нову породицу, и заснивају је, у неку руку, као *tabula rasa*.“<sup>213</sup> Дисконтинуитет се може препознати у чину уласка у нову породицу, при чему се појединац од старе дистанцира; пар који оснива породицу може у мањој или већој мери да се дистанцира од сопствених породица, па последично и од њеног духа и вредности, и да оформи сопствене. Слика „Ван себе“ говори о очувању континуитета, о преношењу оног што је већ формирано, као и о радости коју доноси нови живот. Као део породичних обреда, дечји рођендани су посебна прилика. И сама деца, али и читава породица највећи значај даје слављењу рођендана најмлађих и они представљају заједничку радост.

---

<sup>209</sup> Морис Албвакс, *Друштвени оквири памћења* (Нови Сад: Mediterran Publishing, 2013), 117.

<sup>210</sup> Исто, 169.

<sup>211</sup> Исто, 168.

<sup>212</sup> Исто, 169.

<sup>213</sup> Емил Диркем, необјављено предавање о породици, цитирано у Морис Албвакс, *Друштвени оквири памћења* (Нови Сад: Mediterran Publishing, 2013), 188.



Слика бр. 43, „Ван себе“, 240 цм х 200 цм, уље на платну, 2021.

### 3.6. О стварању микросвета – слика „Пикник“

Слика се дотиче два елемента у мапирању друштвеног живота људи. Први је референца на прве заједничке оброке који су људи практиковали, у њиховој огољеној примитивној форми, а други елемент је аспект издвојенсти у друштвеном контексту.

Оно што је прво издвојено у ликовном смислу у почетку грађења слике јесте однос фигура и зида од зеленила. Зид у општем смислу може да представља препреку која раздваја. Он спречава да се помешају и ступе у интеракцију две суседне, а различите средине. Иза зеленила које ограђује присутне појављује се сегмент плавог, као наговештај другог света од којег су одвојени и који постоји ван групе. То је група људи који су се окупили и заједно се склонили од остатка света. Њихов кутак је простор сигурности и тајности. Они нису у некој посебној акцији, не раде ништа тајно или нешто што би било срамота обелоданити, што се мора сакрити. Они су у миру и тишини, заједно, без туђих погледа. Није јасно да ли међусобно ступају у комуникацију, пре би се могло рећи да је свако окупиран својим мислима, али се положајем тела открива да су они ипак усмерени једни на друге. Оно што их спаја и привлачи, тежиште друштвене орбите, представља чаршав на земљи са храном.

Чаршав односно трпеза која је на земљи, може се читати као повратак прапочетку трпезе као месту друштвеног живота. Као што је речено у првом поглављу, оно што одваја људска бића од животиња у друштвеном смислу јесте дељење хране с другим припадницима заједнице који нису у сродству. Први знакови социјализације која је својствена искључиво људима почели су као дељење прикупљене или уловљене хране са другим члановима групе, а први знакови специфично људске манифестације друштвености свакако су биле некакве форме примитивних трпези, односно скупљање заједничке хране на једно место, једну гомилу, и заједничко обедовање. Човек је временом развио софистициране облике ручавања за трпезом и ритуале које иду уз њих, а посредством ове слике се реферише на прве облике трпезе, пре него што је човек почео да хода на две ноге, односно пре него што је трпеза постала издигнута од земље. На слици је то уздизање и сугерисано централном фигуром, која једина и стоји на ногама, док остали седе или чуче.

Слика отвара питање одвајања од остатка друштва. То одвајање није као, рецимо, она тежња за бекством описана код Достојевског, својствена јунаку из *Записа из подземља*. Негирајући и мрзећи друштво, тај човек презире и негира самог себе, при чему су кошмарне представе о друштвеном амбијенту само деформисана фантазија и пројекција самог себе. Зелени зид на слици се ствара као заштита од спољног света, а присутни људи заједно су створили један спокојан и уравнотежен амбијент.

Ако је у питању стварање и успостављање спокојног амбијента, онда из тога следи да су се они издвојили од остатка света или друштва које није спокојно. Кроз претходна поглавља истакнуто је да овај рад представља испитивање феномена који се односе на фрагментисаног човека, одређивање његовог положаја у таквом друштву, те да рад настоји да понуди могуће контрааргументе на такву представу разједињавања и осиромашења друштвеног живота.

Уопштено говорећи, бити фрагментисан значи да једном ентитету недостаје ток, да је испрекидан, неусаглашен са собом. Човеку који је фрагментисан недостаје једна врста континуитета, ради се о распарчаности духовне и друштвене природе, где су вредносни односи или нејасни или до те мере релативизовани да губе облиције и смисао. Обузет таквим немирима, као могуће средство за поновно успостављање мира и континуитета са самим собом намеће се идеја о одласку из друштвеног амбијента. У оквиру тог новоформираног домена човек може на миру да се посвети интроспекцији, и то на месту где неће бити подложен даљој фрагментацији. Овде се не ради о одласку појединца, већ о одласку групе, која се заједно издваја од остатка друштва и ствара ново, у потрази за равнотежом коју није могуће успоставити с друге стране „зеленог зида“.

Људи који напуштају једну средину као група не одричу се друштвености као принципа или механизма функционисања. Разлог њиховог заједничког одласка је у проналажењу нечега чега у том друштву које напуштају нема. Одласци могу бити различите природе. Могу бити добровољни, праћени идејаом и жељом за формирањем нове друштвене целине. Могу бити и изнуђени, из потребе да човек спаси свој живот. Роман *Метро 2033* Д. Глуховског говори о постапокалиптичној заједници људи која је настала у руском метроу, после нуклеарног рата и радијације. Издваја се њихова заједница као једна мала целина, док је са друге стране спољни свет, контаминиран и опасан. Писац персонификује опасност у облику мутираних бића која теже да продру у

њихов свет и униште га. Људи мање или више поновно успостављају некакву друштвену динамику и нешто што би се могло назвати нормалним животом, или макар тежњу за њим. Ипак, читав њихов живот наткриљује чињеница да се налазе скривени испод земље, као што их наткриљује камено небо и вештачко светло московског метроа.

Одлазак или издвајање могу бити периодични, као што је случај са симболичким одласцима и враћањем који се, рецимо, практикују у облику неког ритуала. Верски ритуали у основи имају митолошку структуру, о чему је било речи у првом поглављу. Речено је да, рецимо, празници у митолошком смислу представљају механизам повратка у свето време, у тренутак који представља значајну тачку у оквиру једног мита.<sup>214</sup> То је процес реактуализације светог времена. Служба у цркви, ритуал причешћа рецимо, представља одлазак из овдашњег световног времена у свето литургијско време; тај одлазак такође подразумева и одлазак у свети простор – простор цркве. Људи се ту сабирају да би били у осами заједно. Сами су у смислу да су за тренутак оставили иза себе овоземаљски живот, симболички отишли у друго време и простор.

Издвајање и супротстављање два елемента, односно групе према остатку друштва, раскошно је сликано на Тицијановој интерпретацији мита о Аполону и Марсијасу. Сцена у којој Аполон дере кожу сатиру обешеном о дрво наопачке приказује и групу људи који индиректно или директно учествују у овом догађају. Мит говори о опклади и такмичењу Аполона и сатира, и може се тумачити као сукоб различитости – аполонског и дионизијског принципа. Они су смештени заједно као једна целина у шуми, одвојени као група и сакривени. Небо које се промаља кроз грање и крошње сугерише да иза постоји један други свет, нешто ван групе која је у првом плану.

Група која се издваја може бити и читава једна земља или друштво. Марија Тодорова у књизи *Имагинарни Балкан* истражује и анализира однос Европе и Балкана, односно најпре дефинише шта обухвата појам Балкана у географском, геостратешком, политичком, културолошком, емотивном и националном смислу и објашњава механизме који одређују њихов међусобни однос. Дефинише појам другости, показује

---

<sup>214</sup> Мирча Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2003), 75–76.

да се Балкан, иако је део Европе, често перципира као фрагмент који је стран у тој целини. Кроз различите углове посматрања појам Балкана неретко се дефинише као нешто страни, егзотично, примитивно, скоро карикатурално или варварско у односу на појам европског.<sup>215</sup>

Уметничке групе такође говоре о динамици групе која се издваја у односу на неку ширу групу. Задарску групу чинили су студенти Академије ликовних уметности у Београду који су одлучили да се заједно измeste из једног амбијента и оду на друго место како би тамо развили своје сликарске идеје. Тај одлазак није био уметничка осама. Заједнички одлазак има елементе друштвености која се огледа у потреби да се ипак буде заједно. Амбијент који се у том тренутку чинио скученим и у буквалном и у пренесеном значењу замењен је одласком у слободу природе. Чланови су описивали своја искуства, и сву предност и снагу коју је одлазак донео.<sup>216</sup>

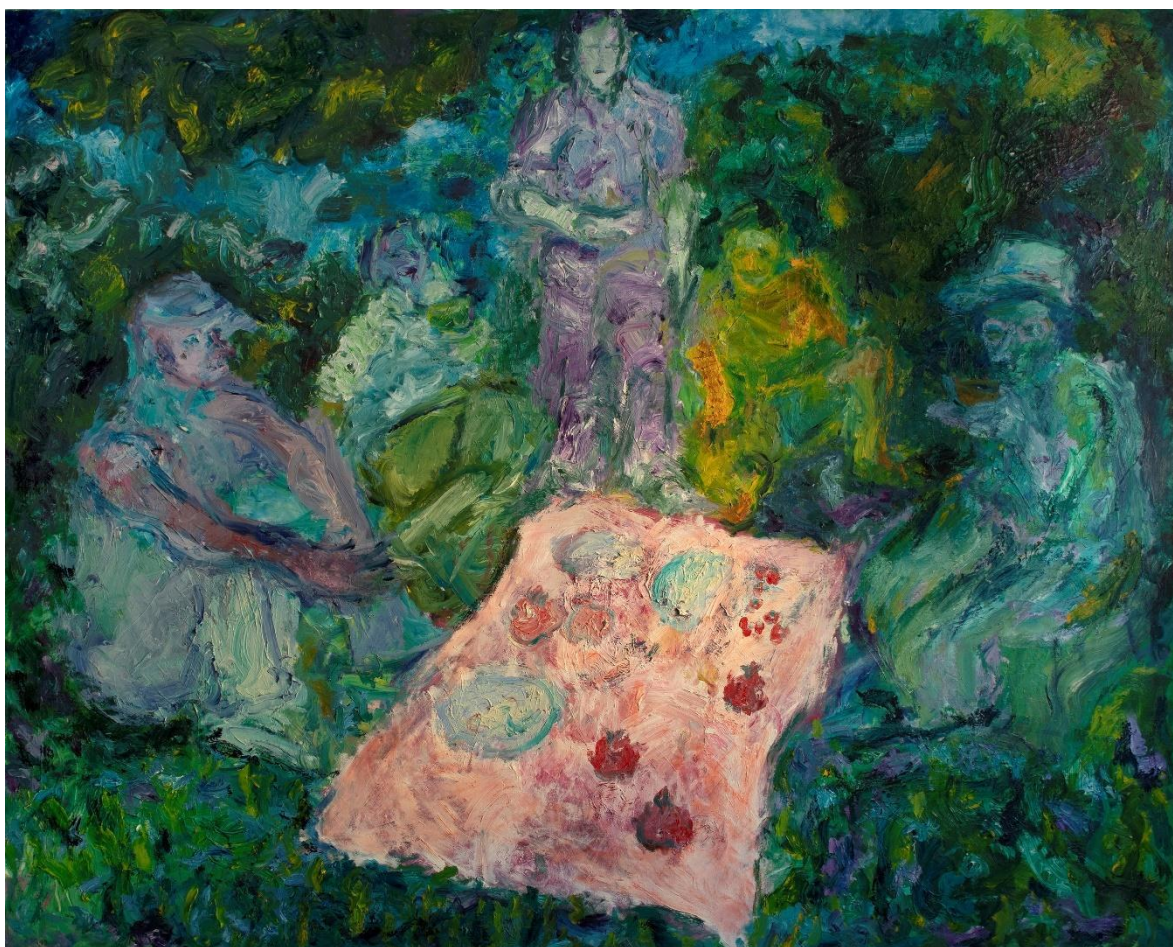
Појашњавајући чин одласка у Париз, В. Величковић истиче да је он у једном смислу био скок у непознато, али с друге стране сигуран корак. Скок у непознато је био због финансијске неизвесности и ризика који носи одлазак у једну страну, другачију средину. С друге стране, како истиче, он је био сликарски формиран и опредељен, па је у том смислу такав корак био сигуран.<sup>217</sup> То је оно што је и потребно да човека не би потпуно распарчала нека страна средина, да га не би лишила идентитета и наметнула му неки сопствени образац мишљења.

---

<sup>215</sup> Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан* (Београд: Библиотека XX век, 1999), 323–324.

<sup>216</sup> Мића Поповић, *Одговор Миће Поповића* (Београд: Независна издања, 1983), 42–43.

<sup>217</sup> Владимир Величковић, <https://www.youtube.com/watch?v=8UbpY2LLOWU&t=1328s>, (приступљено 17. 11. 2022).



Слика бр. 44, „Пикник“, 220 цм х 180 цм, уље на платну, 2021.



### 3.7. Друштвеност у одсуству

Када се каже друштвеност, то подразумева скуп људи, њихову социјалну интеракцију и међусобне односе. Садржина појма проистиче из присутности људи. Међутим, постоји и други домен друштвеног, домен друштвености у одсуству. Одсуство не мора нужно да значи и одсуство дешавања, динамике и промене. Различити аспекти међуљудских односа одигравају се и развијају у одсуству. Одсуствовање из друштва или групе такође може да буде период интроспекције и преиспитивања унутар појединца. А одсуство појединца за групу такође може да има значајну улогу у промени динамике групе којој недостаје члан. Издвајају се два облика посматрања одсуства – из угла онога који изостаје, и из угла групе (целине) којој одсутни фали. Онај који размишља и анализира то чини из свог угла и угла „оног другог“. Односно човек може да размишља шта то одсуствовање њему чини или како одсуствовање члана групе утиче на групу или заједницу као целину. Човек може себе да перципира као одсутног или да размишља о другоме као одсутном. У одсуству човек другачије може да сагледа и себе и оног који је одсутан. Себе ће сагледати у тишини, независно од „другога“, а онога који није ту моћи ће да сагледа мимо контекста групе или заједнице којој заједно припадају.

У одсуству, успомене и догађаји који су се десили доживљавају се и перципирају на други начин, могу се сагледати из новог угла. Један исти човек кога добро знамо, рецимо, у периоду одсуствовања може се схватити изнова, другачије него пре. Одсуство ствара тишину, а тишина представља простор у оквиру којег човек може да реорганизује своје мисли и утиске. Човека у директној комуникацији можемо упознати на један начин, кроз непосредну размену. Одсуство ствара отклон и нови простор. Оно представља негатив, комплементарну супротност, чија је друга половина друштвеност у класичном смислу, она која се одвија кроз директан контакт.

Одсутан не мора да буде само човек, појединац, члан групе. У оквиру једног односа и друштвене динамике, *сегмент у комуникацији* може да буде одсутан. Као што је описано у претходном поглављу, рад „Посластичарница“ говори о неизреченом, о ономе што је одсутно у односу, и о томе како ти сегменти који недостају могу сликовито да говоре о човеку, подједнако као и оно што јесте присутно и познато. Када

се перципира друштвеност кроз одсуство такође се ради о дефинисању једног појма (човека или групе) путем комплементарног негатива.

Човек је, да би сачувао успомену или мисао на оне који нису ту а чине градивни елемент идентитета једне групе, развио различите облике култова сећања. Култови сећања представљају резултат потребе да се разуме и дефинише сопствени идентитет, а из тога следи спознаја да идентитет појединца не почиње њиме самим, него се гради на низу припадника групе из које је потекао. Све древне цивилизације имале су некакав облик култа сећања, као обрасца уз помоћ којег човек спознаје себе и чува од заборавља и нестанка *делове себе*. Бити део групе значи заједно створити једну целину. Делови те целине су индивидуални карактери, али такође чине једну ширу целину (рецимо породицу). Чувајући фрагменте прошлости, они којих се сећа претварају се у знак или симбол. Преци који представљају предмет култа сећања нису више само људи са својим личним особинама, већ добијају симболичку или магијску снагу. У различитим ритуалима у оквиру култа мртвих подразумева да мртви имају магијску моћ. Празници су често тренутак када се мртви откривају пред живима и они неретко поседују магијске моћи.<sup>218</sup>

Одсуство као активни сегмент друштвености описано је код Достојевског у књизи *„Понижени и увређени“*. Однос између оца и ћерке који су престали да комуницирају не стоји у месту, већ се развија на начин на који не би могао да нису раздвојени. Такође, иако између њих двоје постоји дистанца, писац нам открива раскошни сплет интензивних мисли и осећања који их обоје прожимају.

Ћутање, дистанца и осама изоштравају чула, она постају осетљивија за fine сензације којих можда нисмо свесни у присуству – као човек који дуго седи у мрачној просторији, чије су се очи прилагодиле перцепцији у тами и прикупљају и најмањи трачак светла. У одсуствовању долази до сличног изоштравања осећаја, осама чини човека да другачије размишља и о себи и ономе ко недостаје.

У делу „Вејкфилд“ писца Натанијела Хоторна јавља се термин „отпадник универзума“, који се односи на опасност која прети човеку који се одваја од своје средине и престаје да припада групи чији је део био. Прича говори о човеку по имену Вејкфилд који је решио да без јасног разлога напусти своју супругу и пријатеље и живи

---

<sup>218</sup> Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба* (Београд: Српска књижевна задруга, 1973), 115–116.

у тајности, сам, у једном стану у сопственој улици. Човек проводи двадесет година живећи и размишљајући о свом месту у друштву, односима са својом супругом и другим људима. Вејкфилд се маскиран креће по местима где је раније одлазио, посматра некада блиске људе како живе мимо њега. Он више није део свог некадашњег друштва, нити било којег другог. После две деценије одсуства, враћа се код супруге, са жељом да поново заузме место које је било његово. Писац дефинише његово одсуство као период самоизгнанства из друштва, при чему јунак приче није отишао и постао део неке друге групе, већ се издвојио из било које целине и бивствовао као целина за себе. У одсуству лик размишља о свом мотиву одласка, али не налази јасан разлог; као суштина одсуства намеће се сам процес преиспитивања одласка, као и размишљање о повратку и последицама које је створио његов нестанак на њему блиске људе. Иако није присутан у животу своје супруге, Вејкфилд кроз читаву причу размишља о њој, она је и даље део његовог живота. У нагађањима у својој осами, он покушава да претпостави да ли је његова супруга наставила живот мимо њега, односно пита се да ли је он и даље део друштва и да ли је присутан у животима других људи. Писац напомиње да је Вејкфилд осетио самоћу и тишину смрти, премда није умро. „Успео је, или штавише, пружио му се прилика да нестане из света, да ишчезне, да напусти своје место и повластице међу живима, а да не буде примљен међу мртве.“<sup>219</sup>

Одсуство човеку пружа нови увид у сопствени живот, тј. друштвене односе којих је део, и омогућава му да на нови начин перципира себе као друштвену целину. Друштвени живот се одвија и без директног присуства човека, а људи који су део одређене групе остављају трага једни на другима, и тај траг може бити веома дуговечан, а каткад може имати неограничен рок трајања. Одсуство има капацитет да нагласи тај траг, да отвори нови угао гледања или да га преувелича, али и да потпуно обрише траг, чиме је, као што је то наговестио Хоторн, човек у опасности да заувек изгуби своје место у једном кругу.

Лик из дела Достојевског *Записи из подземља* се, слично Вејкфилду Натанијела Хоторна, одлучује за један облик самоизгнанства из друштва. Међутим, то самоизгнанство испуњено је злбом, кајањем, самообманом и једним много активнијим искључењем. Он је активан у отуђењу јер чини напор и налази разлог за презир према човечанству. Јунак *Записа* се заправо труди да људе удаљи од себе,

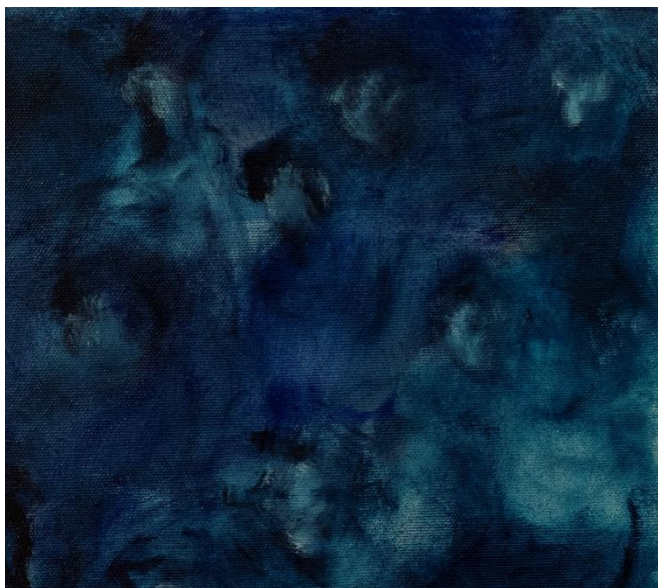
---

<sup>219</sup> Натанијел Хоторн, *Велико камено лице* (Загреб: Графички завод Хрватске, 1988), 20.

посвађа се или учини да га замрзе. Он ступа у односе и он и даље има свој идентитет, за разлику од Вејкфилда, који је у јавном простору потпуно поништио своје постојање (Вејкфилд не ступа с људима ни у какве односе и излази маскиран, као неко други, односно као *нико*). Док Вејкфилд делује као збуњен и неодлучан човек који се током читавог изгнанства преиспитује и размишља да ли се ипак треба вратити, (анти)јунак подземља се на самом почетку изјашњава да жели да се отуђи и оде од света, али са страху и јасном идејом. Идеја није сасвим утемељена у стварном свету; у осами и тишини јунакова перцепција себе и друштва постаје искривљена. У одсуству саговорника, јунак води дијалоге са измишљеним представама о свету које праве таласи нихилизма и дефетизма. Његови додире са светом своде се на окршај, покушај доказивања да је он равноправан и једнако вредан, да је способан да парира остатку друштва. Ситнице и успутне нелагоде, захваљујући мраку подземља, постају кошмари који се у тишини изгнанства увећавају до бесмисла.



Слика бр. 45, „Нестали“, 80 цм x 60 цм, уље на платну, 2021.



Слика бр. 46, детаљ слике „Нестали“

### 3.8. Трпеза без гостију

Одсуство људи за пуним столом може се читати из различитих углова, као различите врсте празнине. Постављен сто може да означава ишчекивање гостију и тренутке пре почетка славља, или може да значи да је окупљање завршено и да су сви отишли. Оба призора испуњавају тишина и мир. Уредно постављен сто наслућује посетиоце који тек треба да стигну, а нераспремљена трпеза говори о сусретима који су се окончали. Један од најупечатљивијих призора осамљене трпезе су тренуци непосредно после окончања неког славља. Сто који је до пре неколико тренутака био окружен групама људи и изнад којег су се преплитали гласови, сада стоји у тишини. Свака од ствари на столу, комад есцајга или хране, траг је посетилаца који су отишли. Атмосфера коју су стварали гости, сада ствара „поставка“ на столу. Она сведочи о људима који су били ту. Посетиоци су створили неку врсту спонтане мртве природе, која представља својеврстан отисак прста те групе. Предмети стварају свој облик друштвене динамике, при чему сваки представља траг који је оставио неки од гостију. Као и фигуре људи, тањири, чаше пића и залогаји хране преплићу се једни преко других и чине једну динамичну целину.

Занимљиво је посматрати трпезу након одласка њених гостију. Сваки траг који је остао, непопијена чаша пића, гомила цигарета у пепељари, говори понешто о карактеру и исцртава портрет посетилаца који су се разишли. Сваки комад „поставке“ чинио је део навика гостију. Сто није више брижљиво и уредно организована целина, као са почетка окупљања. Аранжман је сада прилагођен функцији, посетиоци су га прилагодили себи. Посебан утисак нераспремљеног стола доприносило је наметљиво присуство тишине. Жамор људи који је наткриљивао трпезу нестао је. Мир и тишина супротстављају се динамици нераспремљеног стола који је и даље у некаквом покрету и ускомешаности. Сто се налази у тишини, али се дијалози настављају – кроз елементе „поставке“ коју су гости оставили. Елементи за столом делују као да се налазе у природном, употребном стању. Чаше су пуне или испијене, тањири полуиспражњени, са траговима коришћења. Саме ствари делују живље после употребе. За разлику од почетка славља, када је аранжман за столом више деловао као део рекламе за есцајг, као нешто вештачки уређено, нетакнуто и безлично, ови употребљени предмети сада носе траг личног. Анатомија трпезе прилагођена је и њен карактер је трансформисан од

салонског, вештачког, до реалног и персонализованог. Чаша која се користи, као таква, испуњава своју сврху или разлог постојања, за разлику од оне који стоји чиста и нетакнуита. Када се каже чаша, не мисли не само на њену форму и естетски аспект, већ и на карактер који простиче из употребне вредности.<sup>220</sup>

Сто на почетку вечере делује као постављена позорница. Елементи који се налазе на њему имају карактер позоришног реквизита; такви реквизити представљају се као праве ствари, имитирају их, али је очигледно да то нису. Позоришни реквизит, неки мач рецимо, није оштар као прави, нити треба да буде. Права ствар и његова копија – реквизит, имају различите функције. Када се предмети за трпезом ставе у функцију, када се користе за оно чему су намењени, они откривају свој карактер. Због тога и поставке на сликама нису представе идеално намештеног стола, као неке позорнице, такви призори делују као удаљавање од истине и као претварање. Главна тачка спора са идеално намештеном трпезом је да на њој нема трага човека. Када се каже употребна функција, мисли се на коришћење предмета уз које се дешава промена коју они трпе. Човекове потребе и карактер дају предметима контекст и функцију. Када се представљају у употребном контексту, оне аутоматски означавају нечије присуство. Сlike чији су садржај мртве природе без људи, чине индиректан портрет групе, траг друштвеног живота. Мртве природе не говоре о самом карактеру предмета, већ о људима који су те предмете користили, рецимо одложили на одређени начин.<sup>221</sup>

Поједине барокне мртве природе које су идеално уређене, језиком симбола преносе одређену поруку, при чему сваки предмет носи одређено значење. Начин на које су аранжиране зависи од поруке коју треба пренети – предмет који ће се наћи у композицији и његов положај зависе од симболичког значаја који носи. Оне не представљају одраз навика и динамике групе која би села за неки сто и конзумирала храну. Оне су целина за себе, такве трпезе не чекају госте (отуда се, можда, око тих мртвих природа и не виђају столице које би биле намењене званицама). Читава композиција представља алегорију и не предвиђа присуство човека. Барокне мртве

---

<sup>220</sup> Предмет који се користи може да промени естетски квалитет. Чаше које су у употреби, из којих се наздравља, на бројним радовима су наглашене у боји или форми, на пример имају посебно интензивно обојење или гестуалну деформацију облика који сугерише покрет, уколико је то чаша из које се наздравља, као што је то случај са сликом „Ван себе“.

<sup>221</sup> Пример би могао бити некакав тањир напола поједене хране, на којем је неко оставио остатке ручка који му се нису допали. Такав приказ може се читати као део навика, укуса и жеља њеног власника који више није за трпезом. Не ради се више само о неспорним естетским и ликовним формама које могу бити занимљиве, већ о ономе што се може ишчитати о људима и њиховим карактерима преко трагова које су оставили иза себе.

природе делују савршено уређене и осмишљене, али када се посматрају с употребне стране оне су парадоксалне – слике представљају сто са храном који никоме није намењена. На основу наведених примера трпезу можемо читати као мапу која утврђује образце и поводе људског окупљања. На основу њене *анатомије*, распореда и садржаја, може се утврдити каква је природа скупа и повод окупљања.



## ПОГЛАВЉЕ IV

# Технологија слике

Ово поглавље биће посвећено техничком аспекту рада. Циљ претходна три поглавља био је да са **теоријске** стране објасне феномен који је предмет истраживања и пружи теоријску основу за његово разумевање и развијање, а циљ овог четвртог јесте да објасни **материјални аспект** рада. Мишљења сам да сликарство подразумева симбиозу идеје и материје. Стога је, да би се разумело како се оно за шта је постављен темељ у претходним поглављима манифестује у облику слике, потребно изложити структуру материјалног аспекта сликарства.

У даљем тексту биће разложене класичне технике уљаног сликарства које су представљале основу за развијање ликовних идеја, као и лични сликарски приступи који су развијени током самог рада. Основна идеја личног сликарског израза представља слојевито грађење слике. Један сликарски приступ подразумева да су слојеви сликани транспарентно, тако да је слика резултат мноштва прозирних наноса. Други приступ изражен је путем слика пастуозних површина, чија се слојевитост огледа кроз рељеф и текстуру које се таложе једна на другу, такође кроз мноштво наноса. Трећи приступ представља спој два претходна, при чему се слика гради паралелно користећи и покривне и прозирне слојеве.

### 4.1. Лазурна техника и њен историјски преглед

Идеја за развијање личног сликарског израза у правцу слојевитог грађења потиче из посматрања и ликовне анализе дела венецијанских сликара XVI века. При таквом приступу боје су наносене чисто и транспарентно, а варијације у боји граде се управо кроз више наноса. У случају Тицијана, током дугог живота уметника, може се

уочити јасна разлика између слика касног стила, које обухватају последњих петнаестак година уметничког живота, и оних у младости. И један и други начин сликања су слојевити и постепени, али касни стил подразумева за то време атипично експресивне слике и расточене форме. Палма Ђовани описао је Тицијанов начин рада око 1550-их. Он говори да уметник ради веома слободно и брзо, успостављајући основне валерске односе уз помоћ црвеног окера и оловне беле. После тога додавао је нешто жуте и црне, као акценте. Након тога, слику би остављао окренуту ка зиду и поново настављао рад на њој после неколико месеци, поправљајући композицију и анатомске појединости фигура. У завршној фази више би сликао прстима него четкама. Сликајући на овај начин на слици би радио неколико месеци или година, а готова слика састојала се од мноштва слојева.<sup>222</sup> Слично је забележио и Вазари који је говорио да Тицијан гради слику из флека и снажних потеза, која посматрана из даљине добија свој целовит смисао.<sup>223</sup>

Анализа слоја боје која чини зелену завесу на слици „Тарквиније и Лукреција“ (верзија из 1571. године) пружа увид у начин слојевитог грађења слике. Зелена се састоји из неколико наноса – зелени лазурни слојеви преко слојева моделовања црвеном и белих акцената. Подслика се састојала од сиве помешане са азурином, преко тога се налази нанос смеђе црвене уз беле акценте, а после тих наноса сликан је слој (чисте) зелене. Сенке због тамне подслике делују још тамније; места на којима је подсликавано транспарентном или покривном белом, постају чисто светло зелена.<sup>224</sup> Ту врсту чисте (зелене) боје није могуће добити директним мешањем две боје на палети, већ само на овај индиректан начин. Мешање боја се дешава на самој слици, зрак светла пролази кроз транспарентне наносе (који међусобно нису директно помешани), одбија се о белу површину и враћа се до ока посматрача. На овај начин настају раскошне, растресите а згуснуте површине слике. Комплексност слојева које је Тицијан градио и појединости његове технике можемо наћи и у узорцима бојеног слоја са слике „Породица Вендрамин“ (која је настала почетком 1540-их). Одору двојце браће чини комплексна структура. Црвени огртач брата с леве стране (уједно и највећа црвена површина слике) у основи садржи ружичасто-смеђу подслику, оловну белу,

---

<sup>222</sup> Francesco Valcanover, “An introduction to Titian”, u *Titian: prince of painters* (Venecija: Marsilio Editori, 1990), 23–24.

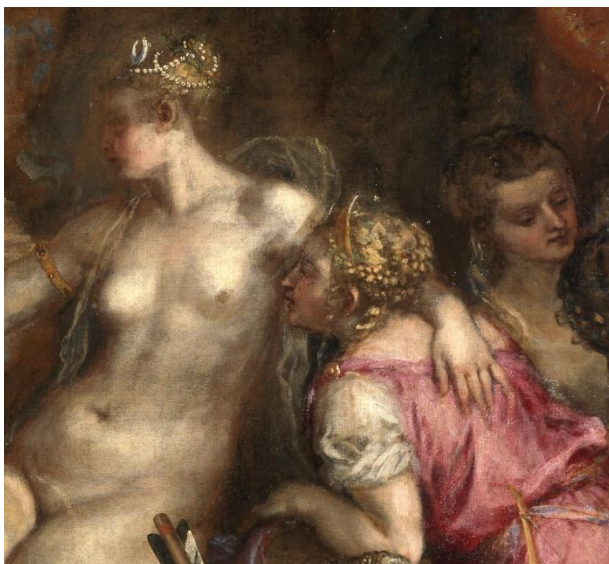
<sup>223</sup> Arie Wallert, Erma Hermens i Marja Peek, *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice* (University of Leiden, 1995), 120., [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/historical\\_painting](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/historical_painting) (preuzeto 27. 1. 2021).

<sup>224</sup> Исто, 67.

транспарентну црвену.<sup>225</sup> Могуће трагове црвеног олова (minium), затим је преко тога форма моделована с нешто црвене и оловно беле, а сенке су засићене дебљим, али транспарентним слојем чистог црвеног пигмента. Дубоко пурпурна одора брата с десне стране садржи транспарентну црвену, цинобер, наранџасто-црвену земљу и нешто природног ултрамарина у основи, затим преко тога ултрамарин и чисту црвену у сенкама.<sup>226</sup>



Слика бр. 47, детаљ Тицијанове слике „Смрт Актеона“ који показује жбун у првом плану, насликан слободним потезом.



Слика бр. 48, детаљ Тицијанове слике „Дијана и Калисто“ који показује моделовање оловном белом у подслици и начин на који је уметник градио боју коже.

---

<sup>225</sup> У даљем тексту о сликарским поступцима израз „транспарентна црвена“ односи се на транспарентне црвене пигменте органског порекла (енг. red lake), тј. различите варијанте крапак или кармин црвене.

<sup>226</sup> Jill Dunkerton, Marika Spring, Rachel Billinge, Helen Howard, Gabriella Macaro, Rachel Morrison, David Peggie, Ashok Roy, Lesley Stevenson i Nelly von Aderkas, “Titian’s Painting Technique from 1540”, *National Gallery Technical Bulletin* 36, (2016): 49. <https://www.nationalgallery.org.uk/media/24098/vol36-introessay.pdf> (preuzeto 25. 1. 2021).



Слика бр. 49, пресек бојеног слоја са Тицијанове слике „Породица Вендрамин“, узоркован из дубоко црвене сенке близу ивице црвеног огртача



Слика бр. 50, пресек бојеног слоја са Тицијанове слике „Венера и Адонис“, узоркован с бутине Адониса



Слика бр. 51, пресек бојеног слоја са Тицијанове слике „Дијана и Калисто“, узоркован с нимфине розе драперије



Слика бр. 52, пресек бојеног слоја са Тицијанове слике „Смрт Актеона“, узоркован из наранџастог дела Дијанине сандале



Слика бр. 53, пресек бојеног слоја са слике Лоренца Лота „Св. Катарина“, који показује пет слојева транспарентних наноса који формирају тамну црвену површину

Комплексне структуре срећемо и на слици „Венера и Адонис“, с раличитим варијацијама оловно беле и других пигмената који моделују боју коже<sup>227</sup> (слика бр. 50). Потом и на слици „Дијана и Актеон“, где на појединим местима бојени слој садржи комбинацију слојевитог ређања транспарентних (земљаних) пигмената, и *транспарентно* нанете оловне беле, преко које се опет наносио транспарентни слој неког другог пигмента.<sup>228</sup> Посебно занимљива структура која илуструје начин сликања свиле и сомота присутна је на делу „Дијана и Калисто“. Узорак бојеног слоја са црвене драперије (слика бр. 51), открива следећу структуру – у подлози се налази танак наранцасто-црвени слој уз додатак беле, затим два црвенкаста слоја које такође садрже оловну белу, цинобер и оловно црвену, па транспарентни слој црвене, преко којег је нанет нешто непрозирнији розе слој и још један нанос лазурне црвене. Узорак с другог места црвене драперије говори о сличној структури, са додатком још једног транспарентног слоја. На крајњи изглед не утиче само број слојева већ и начин њиховог наношења; у овом случају Тицијан је полупокривне акценте светлоружичасте наносио испрекиданим потезима четке (преко површина већ засићених транспарентним наносима), који акцентују одсјаје светла, па би они после сушења били обogaћени даљим наношењем транспарентних површина.<sup>229</sup>

На слици „Смрт Актеона“ из позне фазе, наилазимо на изузетно сложене структуре (слика бр. 52) које чине црвену хаљину и необично грађене структуре крошњи дрвећа.<sup>230</sup> Површина коју заузимају крошње није униформне дебљине нити стуктуре, поједина места су сликана танко и транспарентно, из мноштва слојева, а поједина су дебљи акценти (као што је лишће) у комбинацији са неким транспарентним наносима преко.<sup>231</sup> Наилазимо и на дебље наносе (на вегетацији при земљи, слика бр. 47) у првом плану без икаквих додатних модификација, што су поједини савременици тумачили као знак да је слика недовршена.<sup>232</sup> С друге стране, овакав неуобичајен сликарски приступ може се тумачити као израз комбинације вишедеценијског мајсторства и сликарске спонтаности.

Сродне примере грађења слике налазимо у делима венецијанског сликара Ђованија Батисте Чима, с почетка XVI века. Микроскопски снимак узорка слојева са

---

<sup>227</sup> Исто, 62.

<sup>228</sup> Исто, 68–72.

<sup>229</sup> Исто, 82.

<sup>230</sup> Исто, 112.

<sup>231</sup> Исто, 113.

<sup>232</sup> Исто, 114.

дела „Неверовање Томино“ говори о детаљној структури бојеног слоја.<sup>233</sup> Црвене и розе драперије су раскошне у боји, а анализа говори да се оне састоје од различитих сегментација три варијације појединих црвених пигмената. Један од узорака с драперије Апостола открива вишеслојну структуру, састоји се од подлоге оловне беле, затим танког слоја транспарентне црвене, преко тога се налази непрозиран слој од црвене и беле и мало цинобера, а након тога нанета су три транспарентна слоја црвене.<sup>234</sup> Сличан принцип грађења среће се у зеленим наносима, који се састоје од неколико слојева зелене и беле, нанетим лазурно.<sup>235</sup>

Лоренцо Лото је користио сродан принцип грађења слојева, али на нешто другачији начин. На пресеку узорка црвене драперије са портрета Св. Катарине (из 1522. године, слика бр. 53) види се да је она изграђена од неколико слојева – пет транспарентних наноса црвене преко розикасте подслике од оловне беле и цинобера. Црвена која је коришћена у сваком од лазурних слојева добијена је од два црвена пигмента (енг. madder и insect lake), уз додатак финог песка (који је требало да убрза сушење и измени транспарентност боје).<sup>236</sup>

Сликарска пракса слојевитог грађења у највећем броју случајева подразумева коришћење једног или два пигмента у слоју. Такав је случај с већ поменутиим Тицијаном, затим Ђованијем Белинијем, Себастијаном дел Пиомбом и Веронезеом.<sup>237</sup> Забележени су и примери комплекснијих мешавина у једном слоју, као што је случај са Тинторетом и његовом сликом „Страшни суд“.<sup>238</sup>

Структура бојеног слоја која је сложена и састоји се из пуно наноса на штафелајним сликама XIV, XV и раног XVI века може се јавити из два различита разлога. Први је жеља уметника да створи ефекат који другачије не би био могућ, а други указује да је постојао значајан број преправки и пресликавања (под пресликавањем мисли се на значајне промене које се тичу великих површина, а не рад

---

<sup>233</sup> Jill Dunkerton i Roy Ashok, “The Technique and Restoration of Cima's 'The Incredulity of S. Thomas'”, *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986): 15–16.

[http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton\\_roy1986](http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton_roy1986) (preuzeto 8. 11. 2022).

<sup>234</sup> Исто, 14.

<sup>235</sup> Исто, 15–16.

<sup>236</sup> Barbara Berrie i Louisa Matthew, “Material Innovation and Artistic Invention: New Materials and New Colors in Renaissance Venetian Paintings”, u *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis* (Washington, DC: The National Academies Press), 16–17. <https://doi.org/10.17226/11413> (preuzeto 8. 11. 2022).

<sup>237</sup> Joyce Plesters i Lorenzo Lazzarini, “Preliminary observations on the technique and materials of Tintoretto”, *Studies in Conservation* 17, 1 (1972): 156–157, DOI: 10.1179/sic.1972.17.s1.005 (preuzeto 11. 8. 2022).

<sup>238</sup> Исто, 157.

на детаљу). Значајне промене могу да буду израз спонтаног начина сликања, без јасно дефинисаног цртежа (уобичајена пракса тадашњег времена чинила је сликање тек после јасно разрађеног цртежа). Сликари попут Тицијана, Ђорђонеа и Тинторета били су познати по изради грубљег цртежа на почетку слике, без детаљне унапред припремљене студије, па се дебелина сликаног слоја у појединим случајевима (код Тинторетовог „Страшног суда“, разлике у дебелини сликаног слоја варирају више од десет пута) може схватити као израз непланираних преправки и спонтаног рада.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Исто, 157–158.

## 4.2. Лазурни приступ у личном сликарском поступку

Лазурни приступ који је развијен и коришћен у личном сликарском поступку ослања се на описани принцип грађења који је био специфичан за венецијанске сликаре XVI века, али уз одређене измене. Коришћено је памучно или ланено платно, фабрички препарирано акрилном препаратуром, а у случајевима када је ланено платно у питању, импрегнирано је туткалом и полумасном, емулзионом препаратуром. Подлога је бела, како би послужила као основа за што веће одбијање светлости (која би прошла кроз бројне наносе боје).

Слика настаје овлашним цртежом разблаженом бојом. По потреби, наносе се два до три таква танка, сасвим транспарентна слоја, веома „посним“ медијумом (са више терпентина него уља), како би се успоставила композиција и основни односи боја. Када је платно добило одређено засићење, делови који су презасићени и они које треба да се просветле или измене, транспарентно се прекривају лазурном белом (титан или цинк), како би се освежиле и просветлиле. Бела се не меша са било којом другом бојом директно, већ се наноси чиста и транспарентна у већој или мањој мери. Друге боје се такође наносе чисте и транспарентне и то само преко осушене беле, у танким слојевима. Овакво сликање захтева планирање, јер се мешање дешава индиректно, посредством ређања слојева, а не на палети; због тога је неопходно имати у виду како ће се одвијати ток слике и како ће подсликана површина утицати на наредни слој. Често у једном слоју може бити више медијума него пигмента, па састав медијума има велику улогу у крајњем изгледу и доживљају одређеног слоја.

Принцип грађења слике сличан је описаним поступцима венецијанских сликара. Смењују се слојеви транспарентних и полупокривних наноса, уз додатак кадмијумових пигмената (о којима ће бити више речи у наставку), који преузимају оптичку улогу покривног елемента коју су традиционално имали бели пигменти.

Медијуми који се користе састоје се од уља, смола, лакова, балзама и терпентина. Као основа медијума користи се ланено угушћено (штанд) уље. Најупечатљивији ефекат које оно ствара долази до изражаја после неколико слојева. Како се слика гради, а слојеви се ређају, увећава се и прозачност и дубина слике. Површина слике је раскошнија и богатија и таква површина се не може добити коришћењем обичног ланеног уља. У поређењу с угушћеним уљем, после таложења



неколико слојева неугушћеног уља долази до извесног засићења површине и даље додавање слојева не увећава прозачност у значајнијој мери. Циљ слојевитог сликарског поступка је да, између осталог, сваки слој задржи сопствени карактер; да буде јасан и колористички чист, али и да се утопи у нагомилане слојеве и да створи утисак дубине. Управо тај ефекат омогућава коришћење угушћеног уља. Оно ствара утисак дубине између слојева, преламајући светлост на адекватан начин и чувајући јасноћу појединачних слојева. Друга значајна особина густог уља је да оно омогућава стварање ефекта разливања и стапања боје. Због своје густине оно шири могућности манипулације бојом, која, помешана са густим медијумом, ствара разливене ваздушасте површине. Следећи важан састојак густих медијума је балзам – венецијански терпентин. Он у оптичком смислу увећава ефекте густог уља и најчешће се користе заједно, у различитим концентрацијама. Први слојеви су течнији, погоднији за брз цртеж, посни су и брже се суше. Како слојеви одмичу, уводе се гушће компоненте. Најпре густо уље и већа концентрација смоле (дамар), затим у позном стадијуму сликања и венецијански терпентин. Од свих компоненти, венецијански терпентин у највећој мери помаже стварању утиска дубине и згуснуте прозачности. Осим тога, због његове велике густине с њим је могуће стварати ефекте претапања и сливања, сличних акварелу, са једном значајном разликом – он је практичнији и предвидљивији за манипулацију од водених медијума. Оно што је у воденом медијуму спонтано и често непредвидиво, са коришћењем балзама је лакше контролисати. Сликањем лазурних површина с густим медијумом који пружа отпор попут густог пастуозног слоја стварају се јединствени ефекти претапања. Ђорџо де Кирико у својим белешкама о сликарским рецептурама наводи примере различитих рецепата које су засноване на Рубенсовим медијумима, уз његове измене или интерпретације.<sup>240</sup> У питању су различите комбинације густог уља, венецијанског терпентина и дамара и јајчаних емулзија.

Светлост се може рефлектовати, апсорбовати и преламати у мањој или већој мери у зависности од структуре површине с којом ступа у интеракцију. На саму сликану површину утиче велики број фактора као што су: оптички контраст између слоја боје и лака, начин наношења, затим финоћа површине, количина медијума,

---

<sup>240</sup> Giorgio de Chirico, “In the depth of painting Giorgio de Chirico’s formulas”, u *Metaphysical Art: The Revelation of the All* 9/10, edited by Licia Giola Pavia i Alessandro Pavia, (2011). 231, 245, 251, 252, 257, 260. [https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/07/15.-n.910-Painting\\_Formulas\\_Metaphysical\\_Art-214-278.pdf](https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/07/15.-n.910-Painting_Formulas_Metaphysical_Art-214-278.pdf) (preuzeto 25. 1. 2021)

прозирност. На коначни изглед једне површине утиче и хомегеност сликаног слоја.<sup>241</sup> У том контексту слика се може перципирати као оптички механизам којем сликар може да подешава оптичка својства. Може се мењати степен преламања, одбијања, структура и природа површине. Слојеви оваквих наноса у себи имају много више медијума (смола, уља или балзама) него пигмената. Већински се састоје од транспарентних састојака који преламају и пропуштају светлост на различите начине и који таложењем утичу на природу сликане површине. Сликање оваквом техником је питање пажљивог балансирања оптичких својстава материјала. Сем код лазурог сликања, оптичка својства медијума представљају значајне компоненте и код сликарског приступа где доминирају дебљи, непрозирни слојеви боје.

Сјај или матираност површине такође утичу на хроматски интензитет бојеног слоја. Једна иста боја може деловати тамније уколико је површина матирана. Сјај површине, односно његова повећана рефлексивност, поспешује и увећава интензитет боје (свакако да на рефлексивност и интензитет својим својствима утиче и присутан пигмент). Тамније боје упијају више светла, а ка посматрачу враћају мање. Када се ради о тамнијим деловима слике или читавој слици која је тамна, употреба лакова у боји (који увећавају рефлексивност), има улогу оптичког појачивача интензитета, који постојеће боје чини видљивијим и очигледнијим. Управо о том феномену пише Филипо Балдинучи у једном тексту о коришћењу лакова у италијанском сликарству XVII века:

„Ово (матирање боје прим. аут.) може да се деси због импрематуре, наноса којим се третира платно или даска за сликање или због дефекта платна или саме даске. Они упијају уље тако снажно, готово га крадући из боје, па због тога боја остаје исцеђена (*prosciugato*), тако да се више не може адекватно видети равномерно на сликаној површини. Користећи једну другу масну супстанцу, односно лак, аплицирану на места где фали уља у боји (и то је суштина ствари), тамне боје поново постају видљиве. Овде се ради о тамним пигментима који су заиста присутни у боји, а не тамним бојама (односно сликаним партијама) које се само чине тамним, а нису заиста физички присутне“.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Roy S. Berns i René de la Rie, “The Effect of the Refractive Index of a Varnish on the Appearance of Oil Paintings”, *Studies in Conservation* 48, 4 (2003): 259–260. <http://www.jstor.org/stable/1506914>. (preuzeto 4. 2. 2021).

<sup>242</sup> Filippo Baldinucci, *Il Lustrato*, rad predstavljen na Accademia della Crusca (Firenca, Italija, 1692), 31.



Слика бр. 54, „Издајници“, 180 цм х 130 цм, уље на платну, 2020. Површине су изграђене из неколико слојева, комбинацијом транспарентних пигмената и лазурно нанете беле боје, која је изнова прекривена прозирним наносима.

### 4.3. Утицај кадмијумових пигмената на процес лазурног сликања

Поред медијума, на прозачност и рефлексију светлости слике утичу и пигменти. Број пигмената на палети сликара прошлости, далеко је суженији од броја пигмената који су доступни данас. Међу савременим пигментима постоје они који су далеко интензивнији од врста које су биле доступне пре неколико стотина година. Ипак, они су имали своја јединствена својства која утичу на прозачност транспарентних слојева и интензитет. Венецијански сликари XVI века користили су пигменте различитих гранулација тј. финоће млевења, која значајно утиче на крајњи интензитет и покривност уљане боје.<sup>243</sup>

При лазурном сликању, кадмијумови пигменти имају јединствена и изузетно корисна својства. Они нису део палете старих мајстора, који су усавршили технику лазурног, слојевитог сликарства; кадмијумови пигменти потичу из XX века.<sup>244</sup> Увођење кадмијума у палету уноси новине и измењену праксу грађења слике. Кадмијумови пигменти чине изузетно покривну врсту пигмената.<sup>245</sup> Када је циљ добити покривну боју, или се физички повећа дебљина слоја, или се у жељени пигмент додаје бела или некакав пунилац. То би боју учинило покривном, али би се изменили обојење и тон, а често би јој и смањило интензитет (при додавању пуниоца). Кадмијум има природно високу покривност, у чистом облику без икаквих адитива и додатка беле. Производи јединствен ефекат нанесен лазурно у танком слоју, у комбинацији с медијумима за глазирање. У исто време има високу прозачност и покривну моћ, и то без губитка чистоте и продорности боје. Танки слојеви са лакоћом покривају тамније наносе слојева испод.

Појашњење природе кадмијумових пигмената налази се у његовој микроскопској структури. Кадмијумови пигменти, за разлику од већине пигмената, имају изузетно мале честице, што утиче на њихову велику покривност. Кадмијум наранџаста рецимо има величину честице између 3 и 4 микрометра, што је око десет

---

<sup>243</sup> Barbara Berrie i Louisa Matthew, "Venetian 'colore': artists at the intersection of technology and history", U *Giorgione Bellini, Titian and the Renaissance of Venetian Painting* (2006), 303. [https://www.researchgate.net/publication/260391326\\_Venetian\\_colore\\_artists\\_at\\_the\\_intersection\\_of\\_technology\\_and\\_history](https://www.researchgate.net/publication/260391326_Venetian_colore_artists_at_the_intersection_of_technology_and_history) (preuzeto 8. 11. 2022)

<sup>244</sup> Живоин Турински, *Сликарска технологија* (Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, 1983), 25.

<sup>245</sup> Исто.

пута мање од уобичајене величине честица пигмената који се користе у сликарству. „Комбинација високог рефрактивног индекса и малих честица пигмента дају добру покривну моћ и могућност расипања светла код светлијих пигмената. Светлије нијансе су непрозирније због малих честица.“<sup>246</sup>

У одломку који следи описан је оптички феномен промене обојења или интензитета пигмента у зависности од финоће (млевења) честица:

„Димензија честице одређује глаткоћу, сјај и уједначеност бојеног слоја. Пигменти који се састоје од грубо млевених честица узрокују веома засићене боје, али имају слабу покривну моћ, за разлику од оних које су фино млене и које зато имају већу покривну моћ. У слоју који се састоји од пигмената помешаних са везивом присутне су веће и неправилне честице. Заиста, светло лако продире кроз различите слојеве боје и онда, допринос (светле прим. аут.) подлоге светлу које се рефлектује је веће. Уместо тога, код неких пигмената, веома ситне и хомогене честице имају добру покривну моћ, али малу бојиву моћ. Овај пример није опште правило, јер, када су други пигменти у питању, засићеност се не смањује финијим мелевењем честица и они задржавају и покривну и бојиву моћ, чак и у случају присутности малих честица.“<sup>247</sup>

У наставку аутор објашњава последице превише финог млевења одређених честица пигмената, односно како величина честице утиче на интензитет боје. Анализа честица објашњава да зелене и плаве губе обојење уколико су изузетно фино млене.<sup>248</sup> Научна анализа спроведена у савременом добу потврђује оно на шта је Ченини указао пре пет векова, дајући упутство уметницима да поједине врсте зеленог пигмента (малахит, тј. *verde azzuro*, како он наводи) не мељу превише фино јер ће изгубити интензитет.<sup>249</sup>

Као што се могло видети на основу анализа слика различитих венецијанских уметника, једини начин за добијање покривног слоја је додавање беле (која истовремено мења и светлину). Висока покривност кадмијума дозвољава коришћење

---

<sup>246</sup> Robert L. Feller editor, *Artists' Pigments A Handbook of their History and Characteristics, Volume 1* (London: Archetype Publications, 1986), 72.

<sup>247</sup> Anna Gueli, Guido Bonfiglio, Stefania Pasquale i Sebastiano Troja, “Effect of particle size on pigments colour”, *Color Research & Application* 42 (2016): 2. [https://www.researchgate.net/publication/303770368\\_Effect\\_of\\_particle\\_size\\_on\\_pigments\\_colour](https://www.researchgate.net/publication/303770368_Effect_of_particle_size_on_pigments_colour) (preuzeto 25. 1. 2021)

<sup>248</sup> Исто, 7.

<sup>249</sup> Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (New Haven: Yale University Press, 1932), 31.

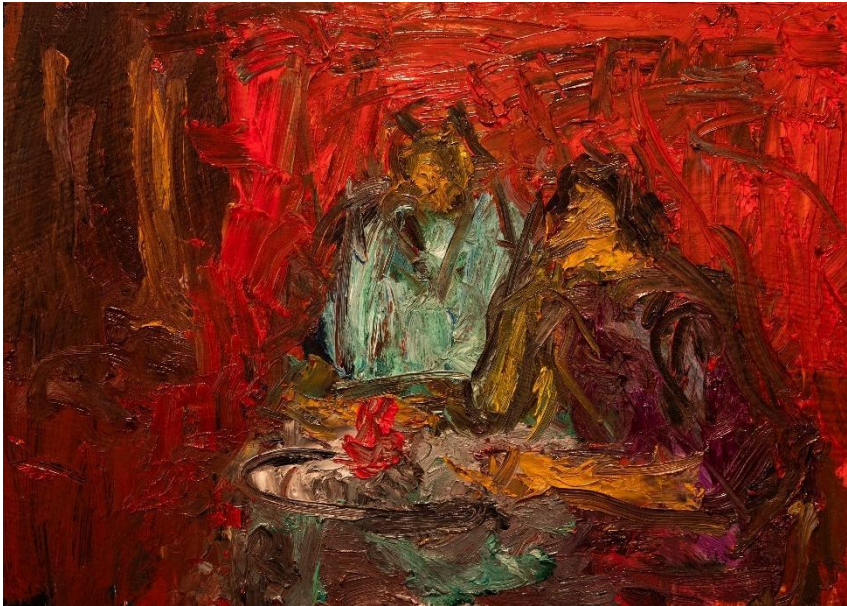
пигмента без икаквог пуниоца (који би повећавао покривност) и то са изузетном покривном моћи у односу на већину пигмената, као и без додатка беле.

Могуће је сликати веома танке слојеве који су благи и суптилни и остављају утисак финог прозачног вела, а у исто време имају интензитет и добро покривају. Кадмијумови пигменти су интензивни и чисти и не замућују слој испод, што се дешава ако покушамо да лазурно нанесемо боју помешану с неким пуниоцем. Уопште, мешање беле с било којим пигментом ствара замућење и ефекат замагљења, који отупљује бистрину насликаних слојева, па се (директно) мешање беле при лазурном приступу избегава. Оптичка финоћа и продорност највећи су када се пигменти наносе у чистом стању, у оквиру једног слоја. У те сврхе кадмијум је идеалан састојак, јер је колористички изузетно снажан.

Кадмијум жуте због своје светлине и чистоће често може да послужи као средство за просветљивање и оптичко „освеживање“ слике уместо беле; у том случају жута може да послужи као хроматска замена за белу. Дешава се да се у току сликања део слике презасити или је једноставно потребно извршити корекцију. Уместо уобичајеног процеса (сликање белом, сушење, па затим глазирање, па сушење и тако даље) могуће је корекцију извршити кадмијумовим пигментима.

Посебно поглавље посвећено је управо кадмијумовим пигментима јер они чине кључни елемент при развоју личне сликарске поетике и уједно линију разграничења (пиктуралне природе) у односу на приступ венецијанских сликара XVI века. Разграничење је настало због природе саме боје, кадмијум знатно одступа од загасите палете која је била доступна сликарима прошлости и доноси упадљив интензитет и покривност који се раније нису могли наћи. Управо те његове карактеристике дозвољавају далеко експресивнији приступ којем сам тежио. Грађење слике у маниру венецијанских сликара подразумева индиректан процес, постепено грађење. Кадмијумови пигменти дозвољавају радикалне промене на слици, увођење геста као ликовног елемента, и то без губљења интензитета боје. Једини начин да се начине радикалније измене при транспарентном поступку било би или коришћење беле боје (у чистом облику или у комбинацији с неким пигментом, покривно или транспарентно) или дебљих наноса неке од других боја. Сликање чистом белом значило би чекање да се слој осуши како би се он онда даље модификовао. Мешање беле и неког другог пигмента значило би слабљење интензитета боје. Кадмијум је довољно снажан и покриван пигмент да и у тањим наносима у потпуности покрива оно што је претходно

насликано, тако да је могуће истовремено добити и покривност и интензитет и одређену дефиницију у боји, у оквиру једног слоја. То је разлог због којег ова врста пигмента омогућава поменути експресивнији приступ. Кадмијумови пигменти се могу посматрати као мост између постепеног и директнијег, непосредног приступа при грађењу слике.



Слика бр. 55, „Folie à deux“, 34,5 цм x 24,5 цм, уље на платну, 2021. Пример наноса кадмијум црвене.

#### 4.4. Сликање белом – белина као извор светла

У претходном сегменту који обрађује природу кадмијумових пигмената било је речи о карактеру ових боја које омогућавају директнији сликарски приступ и у оквиру те проблематике поменута је и улога беле боје. Због своје покривности бела представља средство којим је могуће кориговати слику, односно унети радикалне измене. Она се у току рада на овом пројекту показала као неопходно средство помоћу којег се, кроз једну слику мноштва наслаганих прозирних слојева, могу прожети комплементарни, супротни ликовни елементи. Те неопходне супротности чине гестуална непосредност насупрот седиментном грађењу, односно поништавање насупрот додавању. Уз помоћ белих пигмента било је могуће отелотворити други аспект сопственог сликарског темперамента који подразумева деструктивни елемент, онај који поништава.

У пракси лазурног грађења показало се да је боље решење избећи белу у каснијем стадијуму сликања како би се очувала чистота боје. Веома засићени и оптички богати сегменти слике формирану су током дуготрајног процеса таложења и они се састоје из много танких, фино наслаганих слојева. Корекција која би уследила уз помоћ беле прети да наруши оптички склад и да отупи бистрину и дубину насликаних слојева, па је због тога боља опција кориговање неким другим пигментом. Кадмијумови пигменти дозвољавају радикалније измене (због велике покривне моћи), а без губитка дубине. Овакве корекције не одступају од суштинске идеје технике, којом се тежи све већој оптичкој раскоши и таложењу (на супрот потенцијалном разарању, што је опасност код неадекватно, превише интензивног наноса белог пигмента, када се покривни слој оптички супротставља слојевито изграђеној површини).

За слојеве беле коришћене су титан и цинк бела односно њихова комбинација у различитим односима. Титан бела има највећу склоност да замућује боје, пигмент је изузетно снажан и покриван и лако отупљује бистрину. Цинк бела је много транспарентнија, па је зато погоднија за глазирање. Неосетно се утапа и више је у духу транспарентног ређања слојева. Има плавичаст призивак, то је хладна бела, што може представљати проблем ако се глазирају површине топле боје, где је важно сачувати топлину. Адекватнија је примена на хладним партијама слике. Присуство и улога беле у оваквом слојевитом приступу је посредна, она служи као *основа* која ће појачати



интензитет слојева који буду нанесени преко ње. На сликама појединих венецијанских сликара пронађени су слојеви чисте беле нанете преко подлоге, која се тумачи као средство које појачава интензитет одбијања светла и обогаћује боју изнутра.<sup>250</sup> Што је подлога бела, то ће одбијање светла о њу бити интензивније, а боје јаче.

Бела боја чини пригодно место на којем се може истаћи истраживачка и импровизаторска природа личног сликарског приступа. Један значајан део пиктуралног карактера слика проистиче свакако из сегмента који није испланиран и који је спонтан. Може се рећи да слике своју сложеност и седиментну природу делимично дугују исправљању, прављењу непланираних измена, а средство помоћу којег се идеје преиначују јесте управо бела.

---

<sup>250</sup> Jill Dunkerton i Roy Ashok, "The Technique and Restoration of Cima's 'The Incredulity of S. Thomas'", *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986): 14.  
[http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton\\_roy1986](http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/dunkerton_roy1986) (preuzeto 8. 11. 2022).

#### 4.5. Техника суве четке и наношење беле

Боја се може нанети разређена медијумом или у облику пасте, али у танком слоју, сувом четком. Техника суве четке подразумева наношење боје растрљавањем (енг. scumble), без разређивања. Боја се не утрљава у вез платна, тј. његову текстуру, већ се разастире по површини, тако да потез буде непосредан. Сврха оваквог наношења боје јесте да се створи растресит слој који није утрљан, који ће послужити као динамичнија подлога за глазирање које следи. Када се преко такве, осушене боје, наноси слој глазура, добија се много динамичније и интензивније преламање светла.

Осим беле боје, коришћење суве четке и с другим бојама има сличан ефекат. Овај поступак служи да колористички освежи разрађену и евентуално презасићену површину. По утиску који ствара блиска је пастуозном наносу боје, али је суптилнија. Овај приступ не нарушава брижљиво наслагане слојеве и онај већ развијен оптички склад, не ремети дубину и прозачност наталожених слојева, као што би то чинио пастуозни нанос преко бројних слојева. Примена технике суве четке је облик суптилнијег наношења дебљих, делимично покривних наноса. Циљ је да нанос буде довољно дебео да покрије површину платна, а довољно танак да засити и остави траг само на горњим сегментима текстуре платна, тако да доњи делови (удубљења у текстури платна) углавном буду нетакнути. Овакав нанос је оно због чега делује да светло трепери – постоји растресита текстура која суптилно разбија светло које падне на њу. Примена технике суве четке добро пристаје претходно глазираној површини, јер у исто време успева да поспеши преламање и одбијање светла, али и одржава њену целовитност, не нарушава прозачност исувише радикално. Глазура је глатка и суптилна, а сува четка наглашава текстуру платна и враћа нешто сировости и грубље текстуре у једну фину и танану игру светлости.

Бела боја служи као основа за светлост која ће проћи кроз бројне слојеве слике и на крају стићи до ње. Поред белине платна, светлост се одбија и о насликану белу. Да би луминозност и прозачност слике била већа, ефектније је белу наностити пастуозно или сувом четком, него разређену медијумом. Односно, и разређени нанос има своје место у техници лазурног сликања, али тада ће одбитак светла бити пригушенији и замућенији.

Боја која је течна и разређена медијумом запушује поре платна, тј. удубљења у текстури, и умањује одбитак светла. Пошто је сада бела боја лазурно и равномерно расута и нанесена на површину платна, одбитак светла је дифузнији и мекши.

## 4.6. Пастуозни сликарски приступ

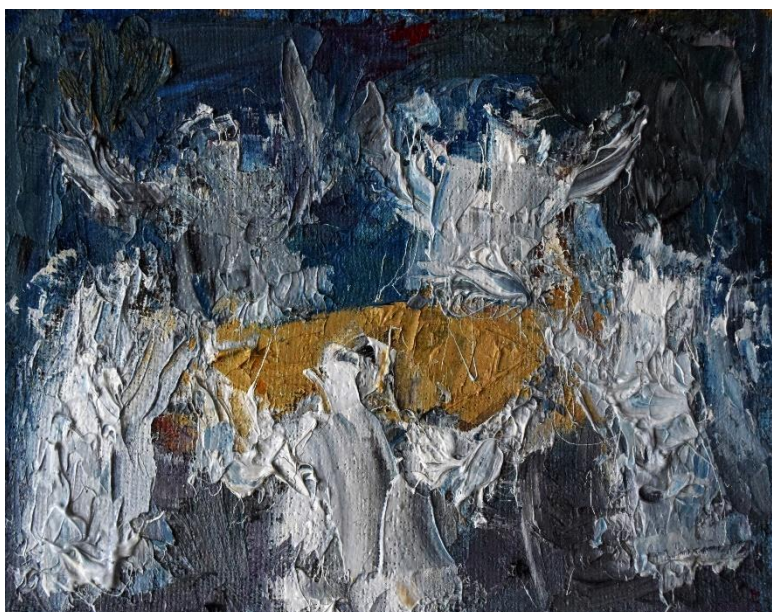
У поређењу с лазурним приступом, пастуозни је непосреднији и спонтанији. Мешање боје одиграва се на палети или платну. Иако су слојеви непрозирни и дебљи, тако да је површина платна сасвим засићена и покривена, и овај приступ карактерише слојевито сликање. Слојеви се могу ређати преко мокре површине боје или преко осушеног слоја.

При сликању „мокро на мокро“ циљ је нанети нов слој тако да се онај испод не поремети. То се постиже коришћењем разређеније боје у горњем слоју, а гушће у доњем, као и пажљивим наношењем. Густина доњег слоја чини стабилнију и чвршћу основу преко које је могуће нанети нов слој, тако да првобитни остане нетакнут. Врста четка којим се слика такође игра улогу у успешном наношењу горњег слоја. За горњи деликатнији слој, погодније је користити четке меке длаке; боја се наноси тако да је четка тј. длаке скоро паралелне са платном. На тај начин могуће је нанети нов слој, а да се онај испод готово уопште не поремети. Сликање на уобичајен начин (где је четка мање или више управна у односу на раван платна) може пореметити слој испод и узроковати нежељено мешање боја. Угао под којим се четка држи важан је јер што више угао тежи 90 степени у односу на платно, то је већа шанса да ће четка пореметити нанос испод. То се може користити и као средство да се четком, заправо, слој боје скине или саструже, тако да се открије оно што је првобитно сликано. Кад је реч о доњем слоју, пошто боја мора бити гушћа, погодније је користити четке круће длаке.

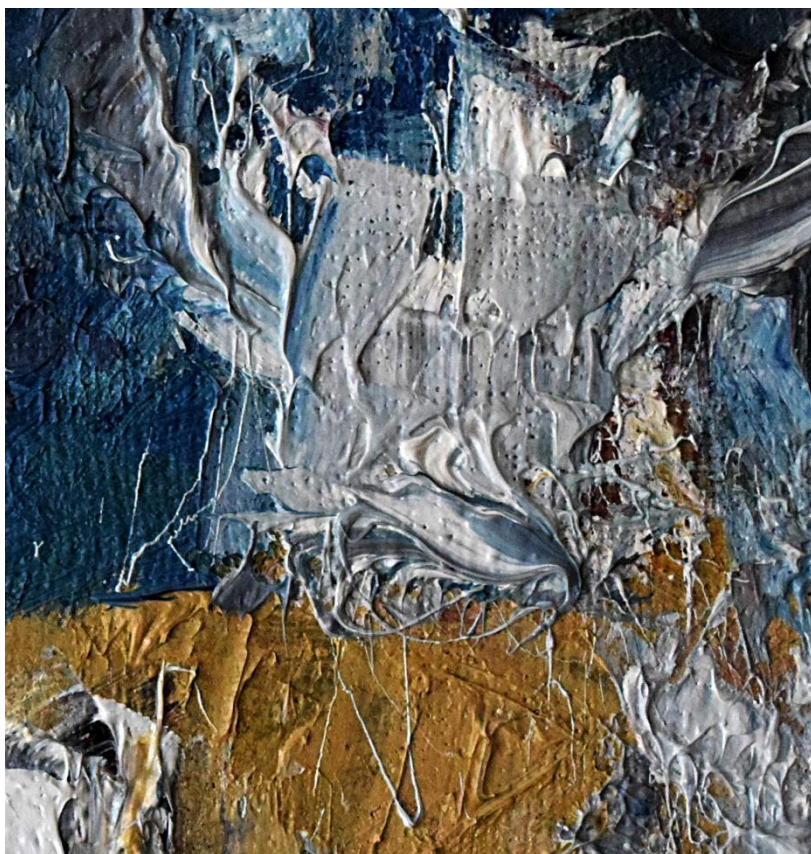
Сем фабрички произведених боја, коришћење ручно прављених боја носи неколико предности у сликарској техници мокро на мокро. За поједине слике коришћена је ручно прављена титан бела, од чистог пигмента (титан диоксида) ланеног угушћеног (штанг) уља. После темељног мешања добија се боја густе конзистенције, приметно другачијих особина од боје добијене мешањем с обичним (неразређеним) уљем. Боје су ређе, уз особину да се развлаче у дуге и танке нити, танке попут паучине. Мекше су и лакше се разливају. Ипак, јединствена особина оваквих боја је да се оне од штанг и обичног уља међусобно теже мешају. Због своје разређености и склоности ка разливању, као и тежег међусобног мешања, наношење оваквих боја готово уопште да не ремети претходно насликане (а и даље мокре) слојеве боје.

Особине боје, њена конзистенција и то у коликој мери ће се нит развлачити, осим од уља, зависи и од врсте пигмената. Титан бела у комбинацији са штанг уљем

нарочито је склона стварању дугих и јако финих нити, а како се бела у овом сликарском приступу често меша са осталим бојама, ту своју карактеристику преноси и на њих. Површине сликане оваквим бојама карактеристичне су по финим струнама уљане боје које се простиру по слици. Због наведених својстава, овакве боје лакше се наносе шпаклом или штапићем, тако да се готово сипају на слику, а захваљујући њиховој густини и растезању могуће је добити јединствене ефекте, које је немогуће постићи фабрички прављеном бојом. Хибридни приступ представља комбинацију лазурног и пастуозног сликарског приступа. Основа овог приступа јесте лазурни почетак слике, при чему се површина засићује. Затим се површина у неколико наврата обогаћује дебљим слојевима боје, где рељефност долази до изражаја. Преко слојева осушеног рељефа примењује се лазурни приступ. Транспарентним наносима уља, смола и пигментата мењају се боја, сјај или матираност, као и начин преламања светла. При класичном лазурном приступу, текстура платна је све време мање или више иста. У хибридном приступу уместо платна, рељеф и потези четке постају предмет засићења и колористичке и оптичке манипулације. Бразде грубог потеза четке постају места на којима се скупљају барице смола и пигмента које стварају продорне и јединствене оптичке ефекте. Светлији превоји гребена нагомилане боје, прекривени смолом и уљем снажно скупљају и рефлектују светлост, чинећи боју интензивнијом и бистријом. Уља и балзами који прекривају тамније партије слике ослобађају из њих пун колористички спектар који би иначе био спутан загаситим пигментима.



Слика бр. 56, „Појци“, 50 цм х 40 цм, уље на платну, 2020. Пример наноса ручно прављене титан беле с угушћеним уљем.



Слика бр. 57, детаљ слике „Појци“, приказ специфичне текстуре која се добија прављењем боје с угушћеним уљем. Боја се развлачи у веома fine, танке нити, које могу бити дуге и по 20 цм, у зависности од количине уља.

Иако различити, лазурни и пастуозни приступ су компатибилни због сродне, слојевите природе настанка. Квалитет слике гради се постепено. Сваки слој је индивидуална целина која утиче на остале. Слојевита природа слика пружа могућност да се ликовни елементи разложе и да се решавају постепено – слој по слој. Пастуозним приступом гради се и развија текстура, која касније, када је слика сува, уз помоћ транспарентних слојева може да мења боју, матираност или сјај. Када је ликовна проблематика овако разложена, повећава се и контрола грађења слике. Цео организам који чини слику расточен је на своје саставне делове, тако да се свако парче које чини целину може мењати и обликовати.

Боје које су прве нанете нису прецизно замешане; мешање ће се десити на самом платну. Како се четка провлачи кроз густу масу, обојење се мења. Цртеж долази до изражаја, а графизам постаје наглашен. Ова фаза цртања траје док све форме нису адекватно обликоване, а док је боја мокра. Осим из технолошких разлога, ова фаза стваралачког процеса је кључна за саму идеју сликарског приступа – мокра боја се може посматрати као свежа мисао. Да би та мисао могла да се подвргне преиспитивању, мора да буде подложна промени, односно да буде помешана са другом. Док је слика мокра, осећаји, мисли и сензације живи су и њима је могуће манипулисати, **расути их и поново окупити**. Појам окупљања долази до изражаја у самом сликарском поступку. Четка која исцртава нове форме, пролазећи кроз површине густе масе, повлачи са собом боју и меша једну са другом. Оно што је (физички) било на једном крају слике, може се наћи на другом. Паралелно с тим процесом мисао се може обликовати, мењати форму и тон, ступити у нови контекст са истом лакоћом с којом се комад свеже боје саструже и стави на ново место у слици. Боја се, попут роја хаотичних, немирних мисли, креће по платну, тражећи своје место. После овог процеса долази период сушења. Период сушења уља је дуг и одговара менталном процесу дистанцирања од идеја које су кружиле на платну. По наставку сликања, процес се понавља. Уколико је неопходно, читава површина слике се „оживљава“, односно наноси се нов слој мокре боје, мисли поново постају „течне“, могу се премештати с једног на друго место. Иако се слика поново прекрива слојем боје, замисао коју она носи се не поништава, рељеф који остаје после клизања четке по површини је и даље ту. Он служи као подлога преко које се ређају наредни слојеви сликовних сензација. Процес се понавља докле год постоји ликовна и поетска тензија, док боје не нађу свој склад. Како се рад на слици развија, одређени сегменти се више

не пресликавају. Ако слику посматрамо као живог саговорника, сегменти слике који су остављани непреликани, можемо посматрати као мисли „оног другог“, мисли нашег саговорника којем парирамо, оне с којима полемишемо. Оне чине задату вредност у односу на коју покушавамо да пружимо сликарски одговор или противаргумент. Уколико је *аргумент* нашег саговорника исправан и постојан, остаће на слици, уколико није, *саговорник* ће бити преликан и на његово место доћи ће нови. По много чему, касније фазе сликања подсећају на расправу. Излажу се и супротстављају идеје, и оне који се одрже, опстају, а оне које нису ваљане, преиначују се. Драгоцени елемент сликарства чини што ниједан сегмент, ни онај који је преиначен, не нестаје сасвим, од њега увек има некаквог трага, само је тај траг сада део нове целине, оне која га је покрила.



## Закључак

На самом почетку рада, у уводу, било је речи о појмовима „расипање“ и „окупљање“. Докторски пројекат је настао као потреба да окупим сопствене расуте мисли о теми коју сам обрађивао сликарским средствима, али на инстинктиван начин. Природа писања рада усмерила ме је на структуриран приступ истраживању и разматрању већ блиских идеја. Сликарска језик који развијам, експресиван у изразу, добио је потребну комплементарну допуну у виду рационалног елемента, који намеће научни приступ израде једног докторског пројекта.

Рад, стога, представља симбиозу два елемента, експресивног и аналитичног, али и теоријског и занатског. Прво и друго поглавље разматрају идеје трпезе и друштвености кроз различите дисциплине хуманистичких наука и ликовне уметности. Треће представља анализу слика које су настале у оквиру пројекта, спајајући практичан и теоријски рад. Четврто има за циљ да објасни како се идеје манифестују и трансформишу из света идеје у уметничку форму.

Аналитичка разрада која има своју структуру није распршила ништа од узбуђења и радозналости са самог почетка, већ је предмет истраживања открио друге аспекте које није могуће опазити и доживети „на први поглед“. Као што су слике грађене из више слојева, а не у једном даху, тако се и теоријско истраживање градило постепено, из мноштва наноса, који не укидају непосредност израза. Поред тога што докторски пројекат представља једну заокружену целину, која има свој почетак и крај, он истовремено представља и прегршт отворених питања која су се неочекивано и са знатижељом отворила, и у том смислу чини подлогу за даље истраживање.

Жан Клер, историчар уметности и некадашњи директор Пикасовог музеја у Паризу, у делу *Критика модерности* (писаном крајем XX века) истиче два елемента релевантна за овај рад. Први се тиче феномена савременог стваралаштва, односно аутор овде „савремено“ дефинише уз помоћ појма „традиционално“. Појам „традиција“ Клер даље појашњава појмом *doxa*, који означава укорењено, распрострањено уверење у оквиру једне епохе. Истиче парадоксалан феномен: да временом **негирање**

традиције, „које је постало трагање за новим“ и само **постаје традиција**.<sup>251</sup> Клер посматра велики део XX и XXI века као **традицију континуитета**, те појам *новог* перципира као поништавање тог **континуитета прекида**. Овај рад представља одраз потребе за црпљењем језика сликарства и проналажењем нових образаца ликовног језика, уз ослонац на класичне узоре кроз историју сликарства. То нас доводи до другог елемента који Клер обрађује у свом делу – појам *corpus universalis* сликарства, које је данас, како он каже, „у комадима“.<sup>252</sup> У наставку излагања аутор уметнике перципира као раднике на покретној траци, при чему је сваки заокупљен својим задатком, без икакве свести о целини која се прави.<sup>253</sup> Сликарство којим се бавим тежи да поново формира и ревитализује то распарчано тело, односно да расуте комаде окупи у једну целину.

---

<sup>251</sup> Жан Клер, *Критика модерности* (Београд: Градац К, 2018), 16–17.

<sup>252</sup> Исто, 8.

<sup>253</sup> Исто.

## Библиографија

Adriani, Gotz. Wienfried Konnertz i Karin Thomas. *Joseph Beuys*. Beograd: Bogovađa, 2001.

Alikin, Valeriy A. "The Lord's supper in the early church". U *In The Earliest History of the Christian Gathering: Origin, Development and Content of the Christian Gathering in the First to Third Centuries*, 103–46. Brill, 2010.

<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76wv6.8> (preuzeto 2. 11. 2022)

Alikin, Valery. *The Earliest History of the Christian Gathering: Origin, Development and Content of the Christian Gathering in the First to Third Centuries*. Brill, 2010.

<http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76wv6>. (preuzeto 10. 2. 2021).

Baldinucci, Filippo. *II Lustrato*. Rad predstavljen na Accademia della Crusca, Firenca, Italija, 1692.

Bauman, Richard. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist* 77, 2 (1975): 290–311. <http://www.jstor.org/stable/674535>. (preuzeto 10. 2. 2021).

Berkow, Ita G. *Edward Hopper: An American Master*. New York: Smithmark Publishers, 1996.

Berns, Roy S. i E. René de la Rie. "The Effect of the Refractive Index of a Varnish on the Appearance of Oil Paintings". *Studies in Conservation* 48, 4 (2003): 251–262.

<http://www.jstor.org/stable/1506914>. (preuzeto 4.2.2021.).

Bernstein, Alan E. *The Formation of Hell: Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

Berrie, Barbara i Louisa Matthew. "Material Innovation and Artistic Invention: New Materials and New Colors in Renaissance Venetian Paintings". U *Scientific Examination of Art: Modern Techniques in Conservation and Analysis*, 12–26. Washington, DC: The National Academies Press. <https://doi.org/10.17226/11413> (preuzeto 8. 11. 2022)

Berrie, Barbara i Louisa Matthew. "Venetian 'colore': artists at the intersection of technology and history". *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian painting* (2006). 301–309.

[https://www.researchgate.net/publication/260391326\\_Venetian\\_colore\\_artists\\_at\\_the\\_intersection\\_of\\_technology\\_and\\_history](https://www.researchgate.net/publication/260391326_Venetian_colore_artists_at_the_intersection_of_technology_and_history) (preuzeto 8. 11. 2022)

Binstock, Benjamin. "Rembrandt's Paint". *RES: Anthropology and Aesthetics* 36 (1999): 138–65. <http://www.jstor.org/stable/20167480>. (preuzeto 31. 1. 2021)

Bookidis, Nancy, Julie Hansen, Lynn Snyder i Paul Goldberg. "Dining in the Sanctuary of Demeter and Kore at Corinth". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 68, 1 (1999): 1–54. <https://doi.org/10.2307/148389> (preuzeto 6. 10. 2022)

Bosing, Walter. *Hieronymus Bosch, c. 1450-1516: between heaven and hell*. Köln: Benedikt Taschen, 1994.

Boylston, Tom. "Echoes of the Host". In *The Stranger at the Feast: Prohibition and Mediation in an Ethiopian Orthodox Christian Community*, 119–130. University of California Press, 2018. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt2204r7d.13>. (preuzeto 7.7.2022.)

Brown, Christopher. *Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*. London; Boston: Faber and Faber, 1984.

Carlin, Martha. "'What Say You to a Piece of Beef and Mustard?': The Evolution of Public Dining in Medieval and Tudor London." *Huntington Library Quarterly* 71, 1 (2008): 199–217. <https://doi.org/10.1525/hlq.2008.71.1.199>. (preuzeto 15. 6. 2022)

Cavalli-Björkman, Görel. "A Fishmarket by Joachim Beuckelaer". *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 55, 3 (1986): 115–121. DOI: 10.1080/00233608608604113 (preuzeto 13. 7. 2022)

Cennini, Cennino. *Il libro dell'arte*. New Haven: Yale University Press, 1932.

Chakrabarty, Ananda Shankar. "Pierre Soulages's Ultrablack Paintings: The Matter of Presence". *RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review* 36, 1 (2011): 5–16. <http://www.jstor.org/stable/42630830>. (preuzeto 29. 1. 2021)

Childs, Elizabeth C. "Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature." *Art Journal* 51, 1 (1992): 26–37. <https://doi.org/10.2307/777251> (preuzeto 31. 10. 2022)

Chirico, Giorgio. "In the depth of painting Giorgio de Chirico's formulas". U *Metaphysical Art: The Revelation of the All* 9/10, Lycia Giola Pavia i Alessandro Pavia ur., 214–278 (2011)

<https://fondazionedechirico.org/wp-content/uploads/2019/07/15.-n.910->

[Painting Formulas Metaphysical Art-214-278.pdf](#) (preuzeto 25. 1. 2021)

Colaizzi, Vittorio. “How It Works’: Stroke, Music, and Minimalism in Robert Ryman’s Early Paintings”. *American Art* 21, 1 (2007): 28–49. <https://doi.org/10.1086/518293>.

(preuzeto 29. 1. 2021)

Cole, Bruce. *Titian and Venetian painting 1450-1590*. Routledge, 2000.

Dali, Salvador. *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. New York: Dover publications, inc., 1992.

Dietler, Michael. “Feasting and Fasting”. *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion* (2012), 179–194. 10.1093/oxfordhb/9780199232444.013.0014 (preuzeto 31. 10. 2022)

Ditner, David C. “Chaim Soutine’s Still Life with Rayfish”. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67, 2 (1980): 41–49, <http://www.jstor.org/stable/25159662> (preuzeto 31. 1. 2021)

Dunkerton, Jill, Marika Spring, Rachel Billinge, Helen Howard, Gabriella Macaro, Rachel Morrison, David Peggie, Ashok Roy, Lesley Stevenson i Nelly von Aderkas. “Titian’s Painting Technique from 1540”. *National Gallery Technical Bulletin* 36 (2016): 1–115. <https://www.nationalgallery.org.uk/media/24098/vol36-introessay.pdf> (preuzeto 25. 1. 2021)

Dunkerton, Jill. i Roy Ashok. “The Technique and Restoration of Cima's 'The Incredulity of S. Thomas'”. *National Gallery Technical Bulletin* 10 (1986): 4–27.

Eggeling, Julius Tr., translation, *Satapatha-brahmana* 3. Delhi: Motilal banarsidass, 1963. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.22480/page/n5/mode/2up>

Elitzur, Yael i Doran Nir-Zevi. “A Rock-Hewn Altar Near Shiloh”. *Palestine Exploration Quarterly* 135, 1 (2003): 30–36.

[https://www.researchgate.net/publication/275497966\\_A\\_Rock-Hewn\\_Altar\\_Near\\_Shiloh](https://www.researchgate.net/publication/275497966_A_Rock-Hewn_Altar_Near_Shiloh) (preuzeto 28. 6. 2022)

Elkins, James. *What Painting Is*. New York: Routledge, 2000.

Evans, Edith. “Dining with the Ancients”. *Archaeology* 43, 6 (1990): 54–61. <http://www.jstor.org/stable/41765889> (preuzeto 10. 6. 2022)

Feaver, William. *Frank Auerbach*. New York: Rizzoli, 2009.

Feller, Robert L. editor, *Artists' Pigments A Handbook of their History and Characteristics, Volume 1*. London: Archetype Publications, 1986.

Fiorani, Francesca. "The Colors of Leonardo's Shadows." *Leonardo* 41, 3 (2008): 271–218. <http://www.jstor.org/stable/20206592> (preuzeto 31. 1. 2021).

Graaf, J. A. van de. "The Interpretation of Old Painting Recipes." *The Burlington Magazine* 104, 716 (1962): 471–75. <http://www.jstor.org/stable/873785> (preuzeto 4. 2. 2021)

Greene, H. B. "Hebrew Rock Altars". *The Biblical World* 9, 5 (1897): 329–340. <http://www.jstor.org/stable/3140288> (preuzeto 27. 6. 2022)

Grupa autora. "New Materials, New Ideas: Issues in Conservation", *MoMA* 4, 6 (2001): 6–9. <http://www.jstor.org/stable/4420601> (preuzeto 31. 1. 2021)

Gueli, Anna, Guido Bonfiglio, Stefania Pasquale i Sebastiano Troja. "Effect of particle size on pigments colour". *Color Research & Application* 42 (2016): 1-8. [https://www.researchgate.net/publication/303770368\\_Effect\\_of\\_particle\\_size\\_on\\_pigments\\_colour](https://www.researchgate.net/publication/303770368_Effect_of_particle_size_on_pigments_colour) (preuzeto 25. 1. 2021)

Haggis, Donald C., Margaret S. Mook, Rodney D. Fitzsimons, C. Margaret Scarry, Lynn M. Snyder i William C. West III. "Excavations in the Archaic Civic Buildings at Azoria in 2005–2006." *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 80, 1 (2011): 1–70. <https://doi.org/10.2972/hesp.80.1.0001> (preuzeto 15. 6. 2022)

Hayden, Brian. *The Power of Feasts: From Prehistory to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2014.

Higgitt, Catherine i Raymond White. "Analyses of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries". *National Gallery Technical Bulletin* 26, (2005): 88–104. <http://www.jstor.org/stable/42616315> (preuzeto 31. 1. 2021)

Hudson, Nicholas F. "Changing Places: The Archaeology of the Roman 'Convivium'". *American Journal of Archaeology* 114, 4 (2010): 663–695. <http://www.jstor.org/stable/25763806> (preuzeto 15. 6. 2022)

Janson, Horst W. *Istorija umetnosti*. Beograd: OOUR izdavački zavod Jugoslavija, 1982.

Janssens, Jacques. *James Ensor*. New York: Crown Publishers, 1978.

Jones, Roger i Nicholas Penny. *Raphael*. London: Book Club Associates, 1983.

Jonsson, Stefan. "Society Degree Zero: Christ, Communism, and the Madness of Crowds in the Art of James Ensor". *Representations* 75, 1 (2001): 1–32. <https://doi.org/10.1525/rep.2001.75.1.1> (preuzeto 15. 7. 2022)

- Kahn, Jennifer G. “The Functionality of Feasting at Late Prehistoric Residential and Ceremonial Sites in the Society Islands”. *The Journal of the Polynesian Society* 125, 3 (2016): 203–238. <http://www.jstor.org/stable/44012068> (28. 6. 2022)
- LeCount, Lisa J. “Like Water for Chocolate: Feasting and Political Ritual among the Late Classic Maya at Xunantunich, Belize”. *American Anthropologist* 103, 4 (2001): 935–953. <http://www.jstor.org/stable/684122> (preuzeto 15. 6. 2022)
- Leonard, Mark. Narayan Khandekar i Dawson W. Carr. “‘Amber Varnish’ and Orazio Gentileschi’s ‘Lot and His Daughters.’” *The Burlington Magazine* 143, 1174 (2001): 4–10. <http://www.jstor.org/stable/889066> (preuzeto 4. 2. 2021)
- Lymberopoulou, Angeliki. “The Five Senses in Hell”. *Material Religion* 16, 3 (2020): 364–367, <https://doi.org/10.1080/17432200.2020.1756651> (preuzeto 4. 2. 2021)
- Mancini, Simone. “Caravaggio’s Technique: ‘The Taking of Christ’, Advanced Research into Practice and Process”. *Studies: An Irish Quarterly Review* 104, 416 (2015): 400–409. <http://www.jstor.org/stable/24640790>. (preuzeto 31. 1. 2021)
- Marie, Rose i Rainer Hagen. *Goya*. Koln: Taschen, 2012.
- Mason, Catherine A. “To Your Health! Toasting, Intoxication and Gendered Critique among Banqueting Women”. *The China Journal* 69 (2013): 108-133. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/668842> (preuzeto 11. 7. 2021)
- McLean, Hugh. „Love in Resurrection: Eros or Agape?” *In In Quest of Tolstoy*. Academic Studies Press, 2008. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsjx2.8>. (preuzeto 10. 2. 2021)
- Mills, John i Raymond White. “Paint Media Analyses”. *National Gallery Technical Bulletin* 13, (1989): 69–71. <http://www.jstor.org/stable/42616297>. (preuzeto 29. 1. 2021).
- Montagnino, Fabio Maria. “Joseph Beuys’ Rediscovery of Man–Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation”. *Journal of Open Innovation: Technology, Market, and Complexity* 4, 50 (2018): 1-15. <https://www.mdpi.com/2199-8531/4/4/50> (preuzeto 18. 10. 2022)
- Norgate, Edward. *Miniatura or The art of limning*. Oxford: Clarendon press, 1919. <https://archive.org/details/cu31924016785572> (preuzeto 4. 2. 2021)
- Oliver, Lois, Fiona Healy, Ashok Roy i Rachel Billinge. “The Evolution of Rubens’s ‘Judgement of Paris’ (NG 194)”. *National Gallery Technical Bulletin* 26 (2005): 4–22. <http://www.jstor.org/stable/42616310>. (preuzeto 31. 1. 2021)
- Petit, Georges. *The Manufacture and Comparative Merits of White Lead and Zinc White Paints*. London: Scott, Greenwood & Son, 1907.

- Plesters, Joyce i Lorenzo Lazzarini. "Preliminary observations on the technique and materials of Tintoretto". *Studies in Conservation* 17, 1 (1972): 153–180, DOI: 10.1179/sic.1972.17.s1.005 (preuzeto 11. 8. 2022)
- Pohl, John M. D. "Themes of drunkenness, violence, and factionalism in Tlaxcalan altar paintings". *Res* 33 (1998): 184–207. <https://doi.org/10.1086/RESv33n1ms20167008> (preuzeto 1. 11. 2022)
- Qiu, Jane. "Rothko's methods revealed". *Nature* (2008): 456-447. <https://doi.org/10.1038/456447a> (preuzeto 27. 1. 2021)
- Ramsay, Jennifer, I R. J. A. Wilson. "Funerary dining in early byzantine Sicily: Archaeobotanical evidence from Kaukana". *Mediterranean Archaeology* 26 (2013): 81–93. <http://www.jstor.org/stable/24653547> (preuzeto 15. 6. 2022)
- Rotroff, Susan I., i John H. Oakley. "Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora." *Hesperia Supplements* 25 (1992): 1248. <https://doi.org/10.2307/1353998>. (preuzeto 10. 6. 2022)
- Roy, Ashok. "The National Gallery Van Dycks: Technique and Development". *National Gallery Technical Bulletin* 20 (1999): 50–83. <http://www.jstor.org/stable/42616131> (preuzeto 31. 1. 2021)
- Rozik, Eli. „Mask and Disguise in Ritual, Carnival and Theatre". *South African Theatre Journal* 11, 1 (1997):183-198. <http://dx.doi.org/10.1080/10137548.1997.9688203> (preuzeto 31. 10. 2022)
- Schall, James V. *The Politics of Heaven & Hell: Christian Themes from Classical, medieval, and Modern Political Philosophy*. Lanham, MD: University Press of America, 1984.
- Schmidt, Gary D. *The Iconography of the Mouth of hell: Eighth-century Britain to the Fifteenth Century*. Cranbury, N.J.: Susquehanna University Press, 1995.
- Slater, Tom. "Fear of the City 1882–1967: Edward Hopper and the Discourse of Anti-urbanism". *Social & Cultural Geography* 3, 2 (2002): 135–154. <http://dx.doi.org/10.1080/14649360220133916> (preuzeto 18. 7. 2022)
- Spielmann, Katherine A. "Feasting, Craft Specialization, and the Ritual Mode of Production in Small-Scale Societies". *American Anthropologist* 104, 1 (2002): 195–207. <https://doi.org/10.1525/aa.2002.104.1.195> (preuzeto 15. 6. 2022.)



Spring, Marika, Catherine Higgitt i David Saunders. “Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint Containing Degraded Smalt”. *National Gallery Technical Bulletin* 26, (2005): 56–70. <http://www.jstor.org/stable/42616313>. (preuzeto 31. 1. 2021).

Spring, Marika, Rachel Billinge, Letizia Treves, Nelly von Aderkas, Catherine Higgitt, Annelies van Loon i Joris Dik. “Goya’s Portraits in the National Gallery: Their Technique, Materials and Development.” *National Gallery Technical Bulletin* 37 (2016): 78–104. <http://www.jstor.org/stable/44678406>. (preuzeto 29. 1. 2021)

Stols-Witlox, M.J.N. *Historical Recipes for Preparatory Layers for Oil Paintings in Manuals, Manuscripts and Handbooks in North West Europe 1550–1900: Analysis and Reconstructions*. University of Amsterdam, 2014.

Townsend, Joyce H. “The Materials Used by British Oil Painters in the Nineteenth Century”. *Tate Papers* 2 (2004), <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/02/the-materials-used-by-british-oil-painters-in-the-nineteenth-century>. (preuzeto 31. 5. 2021)

Townsend, Joyce. “The Materials and Techniques of J. M. W. Turner: Primings and Supports”. *Studies in Conservation* 39, 3 (1994): 145–53. <https://doi.org/10.2307/1506593>. (preuzeto 29. 1. 2021)

Trojanowski, Julia. “The Market Paintings of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer: Reflexy-Const, Recognition and the Pursuit of the ‘Real’”. *University of Toronto Art Journals* 2 (2020): 1–21. <https://utaj.library.utoronto.ca/index.php/utaj/article/view/32142>. (preuzeto 13. 7. 2022)

Unabia, Carmen Ching. “‘Gugud’: A Bukidnon Oral Tradition.” *Asian Folklore Studies* 44, 2 (1985): 205–229. <https://doi.org/10.2307/1178508> (preuzeto 11. 7. 2021)

Urbanus, Jason. “Eternal Banquets of the Early Celts”. *Archaeology* 68, 6 (2015): 44–49. <http://www.jstor.org/stable/43824556> (preuzeto 15. 6. 2022)

Valcanover, Fransesco. “An introduction to Titian”. U *Titian: prince of painters*, 3–27. Venecija: Marsilio Editori, 1990.

Wallert, Arie, Erma Hermens i Marja Peek. *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*. University of Leiden, 1995. [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/historical\\_painting](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/historical_painting) (preuzeto 27. 1. 2021)

Westgate, Ruth. “Life’s Rich Pattern: Decoration as Evidence for Room Function in Hellenistic Houses”. *British School at Athens Studies* 15 (2007): 313–321. <http://www.jstor.org/stable/40960601> (preuzeto 15. 6. 2022)

- Wheelock Jr, Arthur K. *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*. NGA Online Editions, 2014. <http://purl.org/nga/collection/catalogue/17th-century-dutch-paintings> (preuzeto 7. 10. 2022)
- White, Raymond, Jennifer Pilc i Jo Kirby. "Analyses of Paint Media". *National Gallery Technical Bulletin* 19 (1998): 74–95. <http://www.jstor.org/stable/42616124> (preuzeto 29. 1. 2021)
- Willmott, Hugh, "Cooking, Dining, and Drinking". U *The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britaine*, editor Christopher Gerrard i Alejandra Gutiérrez, 697–712. Oxford University Press, 2018. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198744719.013.29> (preuzeto 15. 6. 2022)
- Wölfflin, Heinrich. *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. London: Phaidon Press, 1953.
- Young, Linda. "Gentility: "A Historical Context for the Material Culture of the Table in the 'Long 19th Century'", 1780–1915". u *Table Settings*. urednik James Symonds, 133–143. Oxford: Oxbow Books, 2010.
- Zhao, Yingying. "Daily Dining Tables of Emperors in the Qing Dynasty". *Cultural and Religious Studies* 10, 3 (2022): 137–145. doi: 10.17265/2328-2177/2022.03.002 (preuzeto 15. 6. 2022)
- Zilbergleyt, B. "Forecast of the Chemical Aging and Relevant Color Changes in Painting". (2005). <https://arxiv.org/abs/physics/0505037> (preuzeto 25. 1. 2021)
- Албвакс, Морис. *Друштвени оквири намћења*. Нови Сад: Mediterran Publishing, 2013.
- Андрић, Иво. *Гоја*. Београд: Просвета, 1974.
- Антонијевић, Драгана. „Антрополошко поимање бајке као оптимистичког жанра“. *Антропологија* 13, 1 (2013), 9-22.
- Аристотел. *Политика*. Загреб: Глобус, 1988.
- Афанасјев, Николај. *Трпеза Господња*. Краљево: Епархија Жичка, 2008.
- Бећковић, Матија. *О међувремену*. Загреб: Знање, 1979.

- Бојс, Јозеф. „Јозеф Бојс“. У *Ликовне свеске 5-6*, уредник Бранислав Ј. Ђерић, 99–117. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Универзитет уметности у Београду, 1994.
- Бокачо. *Декамерон*. Београд: Дерета, 2002.
- Вазари, *Животи славних сликара вајара и архитеката*. Београд: Култура, 1961.
- Ван Гог, Винсент. *Писма брату*. Приредио Сретен Марић. Београд: Службени гласник, 2008.
- Величковић, Владимир. <https://www.youtube.com/watch?v=8UbpY2LLOwU&t=1328s>, (приступљено 17. 11. 2022)
- Велмар-Јанковић, Светлана и Иван Ковачевић. *О крсном имену*. Београд: Просвета, 1985.
- Вишић, Марко. превод, Енума Елиш. Подгорица: ИТП Унирекс, 2008.
- Владика Николај. *Душа Србије*. Нови Сад: Ипц Источник, 1995.
- Влаховић, Петар. *Прилог проучавању крсне славе*. Београд: ОКИз., 136–147.
- Гербран, Ален и Жан Шевалије. *Речник симбола*. Нови Сад: Киша, 2009.
- Глуховски, Дмитриј. *Метро 2033*. Београд: Дерета, 2012.
- Грђић Бјелокосић, Лука. *Из народа о народу*. Београд: Просвета, 1985.
- Грујић, Радослав. *Црквени елементи крсне славе*. Београд: ОКИз, 407–485.
- Димитријевић, Владимир. *Обнова или обмана? Литургијска реформа и криза римокатолицизма*, Горњи Милановац: Лио, 2007.
- Достојевски, Фјодор. *Записи из мртвог дома*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1972.
- Достојевски, Фјодор. *Злочин и казна*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1972.
- Достојевски, Фјодор. *Понижени и увређени*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1972.
- Драгишић Лабаш, Слађана. „Културе не/пијења кроз сличности и разлике ставова, ритуала и образаца“. *Социолошки преглед* 48 (2014): 105–129.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. „Здравица: (традиционални?) жанр и савремени контексти“. *Књижевна историја* 164, (2018): 71–106.

Евола, Јулиус. *Мистерија грала и гибелинска традиција царства*. Београд: Утопија, 2007.

Елијаде, Мирча. *Аспекти мита*. Загреб: Деметра, 2004.

Елијаде, Мирча. *Историја веровања и религијских идеја 1*. Београд: Просвета, 1991.

Елијаде, Мирча. *Историја веровања и религијских идеја 2*. Београд: Просвета, 1991.

Елијаде, Мирча. *Историја веровања и религијских идеја 3*. Београд: Просвета, 1991.

Елијаде, Мирча. *Мефистофелес и Андрогин*. Београд: Градац, 1996.

Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Елијаде, Мирча. *Слике и симболи*. Београд: Factum izdavaštvo, 2015.

Зотова, Ана, Зорица Кубурић и Љиљана Ћумура. *Опраштање и/или заборављање*. Нови Сад: ЦЕИР, 2019.

Јевтић, Милош. *Светови уметности*. Београд: Службени гласник, 2012.

Кемпијски, Тома. *О угледању на Христа*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1983.

Клер, Жан. *Критика модерности*. Београд: Градац К, 2018.

Кнежевић, Сребрица. „Алкохолна пића и обредна пракса“. *Етнолошке свеске (Стара серија: 1978–1990)* 1, 1 (1978): 114–122.

Кнежевић, Сребрица. „Теоријско-методолошки приступ проучавању исхране“. *Етнолошке свеске* 3 (1980): 3–17.

Ковачевић, Иван. *О крсном имену*. Београд: Просвета, 1985.

Костовска, Петрула. „Концепт наде у спасење и Акакијев манастирички програм у Светом Николи у Манастиру“. *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 39 (2011): 41–63.

Кубурић Зорица, Ана Зотова и Љиљана Ћумура. *Љубав и страх у фокусу интердисциплинарних истраживања*. Београд, Нови Сад: ЦЕИР, Породични разговори, 2021.

- Кубурић, Зорица и Павле Миленковић, прир. *Сећање и заборав*. Нови Сад: ЦЕИР и Филозофски факултет, 2016.
- Кукић, Бранко. *Књижевност и алкохол*. Сопот: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 2020.
- Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић и Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- Лома, Александар. *Пракосово*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2002.
- Лосев, Алексеј. *Дијалектика мита*. Београд: Zepster book world, 2000.
- Лукреције. *О природи ствари*. Београд: Просвета, 1951.
- Маршић, Дражен. „Нови Хераклов жртвеник из Трогира“. *Archaeologia Adriatica* 1, 1 (2007): 111–128. <https://hrcak.srce.hr/28649> (преузето 1. 11. 2022)
- Матуш, Антун. *Изабрана дела*. Београд: Народна књига, 1968.
- Милановић, Невена. „О алкохолу и пијењу са 'друштвене' стране: од социо-медицинског приступа до културе пијења“. *Антропологија* 16, 2: 89-102 .
- Милићевић, Милан. *Живот Срба сељака*. Београд: Књажеско српска књигопечатња, 1867. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/1447> (преузето 29. 10. 2022)
- Милићевић, Милан. *Славе у Срба*. Београд: Art Press, 2016.
- Њаради, Дуња. „Ритуал, магија и извођење у антрополошкој перспективи“. *Гласник етнографско музеја* 84 (2020): 103–116.
- Онфре, Мишел. *Гурмански ум*. Београд: Уметничко друштво Градац, 2002.
- Павковић, Никола. „Слава или крсно име код Срба“. *Гласник етнографског института САНУ* 63, 1 (2005): 123–145.
- Павловић, Миодраг. *Поетика жртвеног обреда*. Београд: Студентски културни центар, 1996.
- Пантел, Полина Шмит. „За трпезом античких Грка“. *Култура* 109–112 II (2005): 11–34. <https://www.cceeol.com/search/article-detail?id=48160> (преузето 30. 6. 2022)

- Петровић, Сретен. *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Дерета, 2015.
- Петровић, Сретен. *Српска Митологија: митологија раскрића*. Ниш: Просвета, 2000.
- Петровић, Тања. *Здравица код балканских Словена*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2006.
- Пилиповић, Сања. *Култ Бахуса на централном Балкану*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2011.
- Платон, *Федон или о души*. Београд: Библиотека Задруге професорског друштва „Луча“, 1937.
- Платон. *Тимај*. Београд: Младост, 1981.
- Поповић, Мића, *Судар и хармоније*. Нови Сад: Издавачко предузеће „Братство и јединство“, 1954.
- Поповић, Мића. *Одговор Миће Поповића*. Београд: Независна издања, 1983.
- Пшихистал, Ружица. *Апокалипса хрватске душе*. Загреб: Друштво хрватских књижевника, 2017.
- Радуловачки, Љиљана. *Клетва као социјална категорија и психолошка одредница*. Београд: Етнографски музеј, 2001.
- Радуловић, Љиљана. „Родитељска клетва као невидљиво насиље: дискурс антимајеринства у традицијској култури“. *Етноантрополошки проблеми* 2, 2 (2007): 137–146.
- Скарић, Владислав. „Постанак крснога имена“. *Гласник земаљског музеја* 32, 3–4 (1918): 245–277.
- Службеник*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2017.
- Тацит. *Германија*. прев. Веселин Чајкановић, Београд: Државна штампарија Срба, Хрвата и Словенаца, 1927.
- Тодорова, Марија. *Имагинарни Балкан*. Београд: Библиотека XX век, 1999.

Турински, Живоин. *Сликарска технологија*. Београд: Фонд за издавачку делатност Универзитета уметности у Београду, 1983.

Филиповић, Миленко С. „Породична, лична и еснафска слава у Велесу“. Гласник етнографског музеја у Београду, Боривоје М. Дробњаковић, 2. књига, стр. 28–35, Београд: Скрелић, 1927.

Филиповић, Миленко. *Прилози етнолошком познавању североисточне Босне*. Сарајево: Академије наука и уметности Босне и Херцеговине, 1969.

Филиповић, Слободан. „Студије о слави, служби или крсном имену“. *Зборник матице српске за друштвене науке* 38 (1964): 51–76. <https://www.maticasrpska.org.rs/zmsdn38/> (преузето 11. 7. 2021)

Фрејзер, Џејмс Џорџ. *Златна грана*. Београд: Иванишевић, 2003.

Фром, Ерих, *Бекство од слободе*. Београд: ИТВ Центар, 2016.

Фром, Ерих. *Умеће живљења*. Београд: Моно и Мањана, 2008.

Херодот. *Херодотова историја*. Београд: Дерета, 2003.

Хомер. *Илијада*. Нови Сад: Матица српска, 1977.

Хомер. *Одисеја*. Београд: Дерета, 2004.

Хоторн, Натанијел. *Велико камено лице*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1988.

Хоторн, Натанијел. *Скерлетно слово*. Београд: Издавачко предузеће Рад, 1964.

Храиџгер-Хозо, Метка. *Сликарство: методе сликарства: материјали*. Сарајево: Свјетлост, 1991.

Чајкановић, Веселин. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.

Шевалије, Жан и Алан Гербран. *Речник симбола*. Загреб: Накладни завод Матице Хрватске, 1987.

## Биографија

Никола Милекић рођен је 1991. године у Београду. Основне и мастер студије завршио на Факултету ликовних уметности 2017. године. На истом факултету уписује докторске уметничке студије 2018. године. Члан УЛУС-а од 2019-те године.

Самосталне изложбе:

„Тебе гледам”, изложба слика, Галерија УЛУС, 2020

„Распламсавање”, изложба слика, Квака 22, 2019

Одабране групне изложбе:

"Буђење", Галерија ДивАрт, 2022

"Пролећна изложба", Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2022

„Бити присутан“, , Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2021

„Op/off line”, Кућа краља Петра II, 2021

„Погледи 2021”, Галерија 73, 2021

„Поглед у неочекивано”, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2021

„Слика Србије”, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2020

„Јесења изложба“, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2019

„Уметност данас“, Народна банка Србије, 2019

„Изложба сликарске секције“, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2019

„Пролећна изложба“, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2019

„Изложба нових чланова“, Павиљон „Цвијета Зузорић“, 2019

„Град и граница“, изложба слика, галерија ФЛУ, 2017



## Награде:

Награда ФЛУ за цртеж-студију у боји, 2014

Награда за сликарство-''Ђорђе Бошан, сликар и професор АЛУ'', 2016

## Контакт:

Инстаграм: <https://www.instagram.com/n.milekic/>

мејл: [cibu91@yahoo.com](mailto:cibu91@yahoo.com)

## Изјава о ауторству

Потписани **Никола Милекић**

број индекса **5060/18**

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

**„ОКУПЉАЊЕ РАСУТИХ - Символика трпезе као рефлексива места друштвености/ изложба слика“**

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини у деловима није била / био предложена / 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.

У Београду, 2. фебруар 2023.

Потпис докторанда



---

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора **Никола Милекић**

Број индекса **5060/18**

Докторски студијски програм **Докторске уметничке студије**

Наслов докторског уметничког

**„Окупљање расутих - Символика трпезе као рефлексја места друштвености/  
изложба слика“**

Ментор: **др ум. Горан Јовић, доцент**

Коментор:

Потписани (име и презиме аутора) **Никола Милекић**

изјављујем да је штампана верзија мог 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 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.

У Београду, 2. фебруар 2023.

Потпис докторанда



## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

**„Окупљање расутих - Симболика трпезе као рефлексивна места друштвености/  
изложба слика“**

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 2. фебруар 2023.

Потпис докторанда

