

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ

Студијски програм: Примењена уметност и дизајн

Саша Прерадовић

Чистилиште

мултимедијална изложба са мотивима колоније белоглавих супова на Увцу

Докторски уметнички пројекат

Ментор: мр. Даниела Фулгоси, редовни професор

Београд, јун 2023.

Захвалност

Моја мајка Слободанка је сачувала све моје најраније дечије цртеже што је касније подстицајно деловало на мене да се одредим за Факултет примењених уметности у Београду, а отац Петар је развио у мени љубав према птицама. Др. Саша Маринковић је пренео на мене трунку свог огромног знања о белоглавим суповима и све време ме је охрабривао када сам дане и дане проводио у чекама без наговештаја о очекиваном резултату. Супруга Сандра је увек била уз мене, својим бескрајним разумевањем, стрпљењем и практичном помоћи. Ја им се од срца захваљујем, као и свима који су на било који начин допринели, а чија имена нису наведена јер би списак био подужи. Без свих њих, ово дело не би настало или барем не би изгледало овако.

Садржај

Апстракт / Abstract /

Увод	1
1.0 Концепт	2
1.1. Проблематика као идеја	2
1.2. Предмет и уметнички циљ рада	3
1.3. Очекивани резултати истраживања	4
1.4. Идејни концепт	4
2.0 Чистилице	7
2.1. Манастирине	7
2.2. Чистилице у хришћанству	9
2.3. Рај и пакао	11
2.4. Анђели и ђаволи	12
2.5. <i>Чистилице</i> – мултимедијална изложба са мотивима белоглавих супова на Увцу	13
3.0 Фотографија као чистилице	15
3.1. Уметност као чистилице	15
3.2. Медиј фотографије	18
3.3. Методе уређења и чишћења фотографске слике	20
3.4. Естетика и етика	27
3.5. Манипулација	29
4.0 Белоглави суп	30
4.1. Опште спецификације	30
4.2. Белоглави суп и човек	32
4.3. Света птица у религији и уметности	32
4.4. Мотив двоглавог орла код Хетита	35
4.5. Белоглави суп као модел у примењеној уметности	66

4.6. Белоглави суп у генези раног српског двоглавог орла	73
5.0 Реализација	85
5.1. Снимање	85
5.2. Фактори ризика	89
5.3. Основне поставке рада	94
6.0 Подвижништво као чистиштиште	97
6.1. Подвижништво у филозофији и религији	97
6.2. Подвижништво у уметности	98
6.3. Нематеријално стваралаштво	99
6.4. Марина Абрамовић	100
6.5. Боди арт	102
7.0 Методе истраживачког рада	104
7.1. Метода опсервације	104
7.2. Компаративна метода	106
7.3. Аналитичка метода	107
7.4. Метода бројева	108
7.5. Студија случаја	108
7.6. Метода мимикрије	109
7.7. Експериментална метода	120
8.0 Значај овог пројекта за науку и струку	121
8.1. Повратак изумрлог	121
8.2. Допринос истраживању белоглавих супова	125
8.3. Значај за струку	130
8.4. Уместо закључка	131
9.0 Библиографија	134
10. Вебографија	138
11. Биографски подаци о аутору	142
12. Изјава о ауторству	145
13. Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/ докторског уметничког пројекта	146
14. Изјава о коришћењу	147

Апстракт

Као алегоријски носач назива *Чистиштиште* послужило је хранилиште за лешинаре, Манастирине на Увцу на којем белоглави супови буквално очисте и последње остатке угинуле стоке. У двојаким пренешеним значењима, то место се сагледава као чистиштиште људске душе и карактера и моћи медија фотографије да из најружнијих приказа исфилтрира оно што је лепо.

Пројекат је мултимедијалан. Доминантан део чини поставка фотографија од класичног до мозаичног распореда у простору галерије, затим видео рад, звук и текстуални део.

Изложба почиње увидом у околину, развија се преплетом контрастирањем ружних сцена комадања мрцине са лепшим сценама и завршава се чистим формама и линеатурама костију. На тај начин се приказују могућности медија фотографије да естетизује и најружније, а текстуални делови са цитатима из религијских списа алудирају на духовно значење ових порука, да у нашим срцима можемо имати рај или пакао у зависности колико се трудимо да очистимо наша срца и у шта је упрт наш поглед.

Главни јунак је белоглави суп са огромним крилима који се у неким приликама види као симбол анђела или демона у зависности од функције коју обавља. Студиозно истраживање је спроведено на улози белоглавог супа у амблематици двоглавог орла, важно за српску хералдику. У ту сврху, понуђене су методе истраживања, а обрађивани су: хетитски храм Јазиликаја у Турској, прикази двоглавог орла у српској средњовековној црквеној уметности и систематично класификоване и објашњене позе супа као модела у примењеној уметности.

Описано истраживање метода снимања са искуством које их је пратило обогаћује фотографску праксу у тзв. *Wildlife* теми.

Кључне речи: белоглави суп, Увац, Манастирине, лешинари, чистиштиште, естетизација, wildlife фотографија, методе фотографисања, хералдика, двоглави орао, позе орла, колир, Хетити, Јазиликаја.

Abstract

The feeding ground for vultures, Manastirine in Uvac, where griffon vultures literally clean out the last remains of dead livestock, served as an allegory for the name Purgatory. In a two-fold and metaphorical meaning, that place is seen as a purgatory of the human soul and character and the power of the medium of photography to filter out the beautiful from the ugly.

The project is multimedia. The dominant part is the classic and mosaic installation of photographs, followed by video work, sound and textual part.

The exhibition begins with an insight into the surroundings, develops by intertwining contrasting ugly scenes of carnage with more beautiful scenes and ends with the pure forms of bones. In this way, the possibilities of the medium of photography to aestheticize even the ugliest are shown, and the textual part with quotes from religious scriptures allude to the spiritual meaning of these messages, that in our hearts we can have heaven or hell depending on how hard we try to clean our hearts and what we look at.

The main character is the griffon vulture with huge wings that is sometimes seen as a symbol of an angel or a demon depending on the function it performs. Thorough research was conducted on the role of the griffon vulture emblematic of the double-headed eagle, important for Serbian heraldry. For this purpose, research methods were offered, and the following were discussed: Yazılıkaya Hittite Temple in Turkey, depictions of the double-headed eagle in Serbian medieval church art, and the poses of vultures as models in applied art were systematically classified and explained.

The described research of shooting techniques with the experience that accompanied them enriches photographic practice in the so-called *Wildlife* theme.

Key words: griffon vulture, Uvac, Manastirine, vultures, purgatory, aestheticization, wildlife photography, photography techniques, heraldry, double-headed eagle, eagle poses, collar, Hittites, Yazılıkaya.

Увод

Љубав према природи и особито птицама на мене је пренео отац. Сатима смо тумарали беспућима, крчевинама, ливадама, тражећи одређене животиње. Имао сам десет година када сам покушавао да га пратим свеже узораним њивама на којима је мој ход постајао све тежи и спорији гомилом блата које се сваким новим кораком све више лепило за чизме. Мирис јутарње слане једнако је скраћивао оштар дах у плитко дисање као што је и плавичаста измаглица спутавала врлудање недогледа, пакујући ова прва сећања на природу у нешто што ће ме пратити целог живота познатом као припадање дивљини. Повремено ми дође да побегнем, не знам од кога или чега, али једноставно - да побегнем. Да се препустим тој дивљини да ме води као у неки имагинарни свет.

Причам са људима. Многима од нас се накупило исувише блата. Желели бисмо да се очистимо. Да одемо или макар пробамо тај неки други свет...

Сећање каже да нисмо увек ходали. Често смо само стајали. На снегу. И чекали. Сати су пролазили а ништа се није дешавало. Повремено сам трљао моје црвене, промрзле прсте, набијао капу да што више покрије црвене уши или покушавао да цупкам на туђим ногама које нисам више осећао својим. То се могло понављати данима све док не остваримо наш циљ. Тада нисам знао да ме отац дарива нечим, данас изузетно ретким – стрпљењем и отпорношћу на све периферне недаће, што бих данас, фотографским речником изразио – фокусом ка циљу.

Увече смо уз ватру стварали планове о новим, сада већ бледим сећањима, која ме ипак трајно прате као најлепши тренуци проведени са мојим оцем.

Посматрајући маглу која се споро подиже са хранилишта Манастирине на Растокама увачке бране, најфреквентнијег чворишта опстанка колоније белоглавих супова, често сам се враћао у детињство јер сам на исти такав начин, сатима жељно очекивао да угледам жељене птице и сваки пут изнова бих проживљавао дечачку радост када би се оне појавиле.

1. Концепт

1.1. Проблематика као идеја

Фотографија као непосредни експлоататор стварности, увек се налази пред изазовом када је у питању конверзија реалног у доживљено. Са својим снажним алатима манипулације, лепе сцене које славе живот и сцене самртних страхота, може укрстити са ротираним улогама. Руководећи се Бресоновим аксиомом о синтези естетског у документарном, а базираног на идеји *живот је (само) леп* и данас је доминантна фотографска пракса да се формалним кадрирањем слика улепшава. По инерцији или свесно, често се исти фотографски образац примењује, без обзира на садржај и супротно лингвистици, истим визуелним речником којим се изражава радост, љубав и срећа, описује и страдање, туга и бол (правила кадрирања у сврси хармоније композиције, равнотеже, акцентовања тачке интереса итд се постављају априори.). Императивна производња *лепих и дотераних* кадрова нагонским надјачавањем мотива живота (Ерос) над мотивом смрти (Танатос) у човеку, чак и минималном естетизацијом слике, за последицу ствара ефекат анестезирања шокантног дејства потресних сирових сцена и паркирања у некакав виртуелни свет за себе што комформисту чини још инертнијим и имунијим на друштвене апеле, а степен филтрације, тј. чишћења од *нежељеног*, који је еквивалентан степену ликовне естетизације се често дозира, потенцира или негира сходно жељеном простору за политичку манипулацију.

У овом пројекту, презентација моћи фотографске естетизације позајмљених призора из стварности, да трансформише ружно у лепо, или макар да амортизује ружно, индикативне је природе у контексту евентуалних друштвених консеквенци које се особито у призми медија могу вишеструко спиновати, сучељава естетику и етику и подстиче реципијенда за потребом да преиспитивањем персуазивности самог медија на релацији функционално-манипулативно одбрамбено наступи са штитом сопственог става у све насртљивијем продору аранжираних визуелних информација.

Иако се ово запажање може обрадити на великом броју примера, одабрао сам један који је својом симболиком најближи оној карици живота и смрти коју можемо назвати – рециклажа живота. То доводим у везу са функционалном улогом естетике као чистиштва у трансформацији ружног у лепо.

1.2. Предмет и уметнички циљ рада

Предмет овог уметничког пројекта је тема *Чистишти* која полифазно укршта људску потребу за прочишћавањем, уређивањем, свођењем хаоса у контролисани склад и прихватљиви поредак ствари што је добрим делом сумирано у Естетици као науци о лепом, са потенцијалом медија фотографије да трансформише ружно у лепо као инстинктивну потребу људи за макар привидном победом Ероса над Танатосом, са алатима и механизмима медија подложним константном истраживању у ликовном домашају и са конкретном локацијом која је препозната као подобан метафорички дискурс, од буквалног до алегоричког – хранилиште Манастирине на Увцу као најчешћем свратишту на којем белоглави супови очисте последње остатке угинуле стоке. Као завршна карика у ланцу исхране, лешинари органску материју препуштenu фисији труљења, фузионишу враћањем у функционално организовани животни циклус, њоме се хране и подижу своју младунчад као нови генерацијски корак, па су многи древни народи у овим птицама са огромним крилима видели анђеле живота и смрти који рециклирају живот, материју тела преносе у неки нови облик битисања. Још увек се у пасивним крајевима Централне Азије практикују *небеске сахране* код којих се покојник излаже исхрани лешинара да га очисте како у материјалном тако и у духовном смислу. Изронивши из древних религија, белоглави суп као света птица и незаобилазна инспирација, обукао је униформу хералдичког симбола на грбу средњовековне српске властеле и то као двоглави орао супротне оријентације – световно/материјалне и небеско/духовне. Те две окренуте главе као потенцијалне животне смернице сваког човека, интерпретирао сам у овом мом уметничком пројекту као два карактера исте целине, у којој борба за материјалним прераста у пакао а у духовном, уметничком свету сам истраживао потенцијале медија фотографије као чистиштва у доприносу духовног мира као и методе приступа и самог снимања приликом практичне реализације.

Хранилиште Манастирине је алегорија чистиштва, како по свом називу (ранохришћанско гробље у Салони крај Сплита) тако и по намени – као прелазна фаза до коначног блаженства.

1.3. Очекивани резултати истраживања

Биполарни приступ истој сцени, са два домена супротних осећања (лепо-ружно, привлачно-одбојно, добро-лоше, опуштајуће-узнемирујуће...) презентован као једна целина понудиће контраст који истиче улогу човека у сагледавању и констатацији релативизацијом појма истине. Обрада информација која се на нивоу мисаоног одвија логиком, овде се обавља употребом алата типичних за медије фотографије и покретне слике а изложба нуди њихову систематизацију и отвара питање употребе у спрегу поларизованих вредности.

Тај дуализам у бити човека прати га у скупу мотивационих фактора током његовог живота са тенденцијом преливања двосмерне трансформације док уметност може одиграти позитивну друштвено-преображавалачку функцију.

1.4. Идејни концепт

Изложба *Чистиштва* је мултимедијална и трофазна:

- 1) Најпре, у буквално-материјалном смислу као носач пренешеног значења то је хранилиште Манастирине, на Растокама, изнад бране увачког језера. У групи сличних, показало се да је главни *ресторан* за лешинаре не само за прихрану већ и за егзистенцију белоглавих супова у Србији. На њему птице обаве санитарну улогу чистача последњих остатака угинуле стоке и тако спречавају ширење заразе.

Две године пре уписа мојих докторских академских студија започео сам прва снимања на овом месту. Оставило је веома снажан утисак на мене као место за рециклажу живота, као карика која спаја смрт и живот. Споменик пролазности живота никог не оставља равнодушним. Усирена крв је попримила црну боју и зауставила се у локвама према

хаотичној костурници расутој по падини на чијој платформи су лежале мртве животиње ножем распаране коже, неподношљивог смрада. А на њих су слетале величанствене птице анђеоских крила. Пласирајући прве фотографије са овог места којима су се људи дивили, јер није приказано тле и шири контекст са мрцинама већ само фасцинантни орлови раширених крила како некуд лете или слећу као горњи, небески део призора, дошао сам до мени занимљиве спознаје о уметности као моћном дестилатору ружних сцена у лепе, о пресудној улози човека у значају његове контроле погледа и пожелео сам да истражим капацитете и алате медија фотографије у динамици градативних доживљаја од одвратног до привлачног на примеру ове контрасне сцене.

Тада сам почео да размишљам о овом пројекту.

- 2) Манастирине у пренесеном смислу метафорички представљају онтолошке духовне крвотоке попут уметности или религије, са својим механизмима стварања и прочишћења душе, еластичну природу људског тумачења и субјективну снагу доживљаја ока као кормила у оријентацији бивствовања. Физичка подела сцене по линији хоризонта на горњи део – небески, и доњи – земаљаски, код које орлови док су на небу имају чисте беле главе и вратове, а кад слете на земљу, грабећи се за материјалним упрљају се у крв и садржаје црева, сама по себи довољно говори у пренесеном значењу (слика 1.4.1. а). Супови са огромним крилима попут анђела или демона као да су изашли из дечијих сликовница за веронауку, а вијугави меандри Увца неодољиво ме подсећају на црева пробавног тракта, истраживање пута истине толико потенцирано у свакој религији а подложно специфичностима личног метаболизма (слика 1.4.1. б).

Проводећи сате у камуфлираним чекама за орлове, убеђујући досаду као мог јединог саговорника да ми термалним струјама нанесе супове, уместо жеље понудила ми је и трећи смисао овог пројекта – лично прочишћење.

- 3) Преузимајући модалитет пребрзог живота од својих ближњих, било спонтано било не желећи да се разликујемо од других, вероватно не приметимо да и сами доприносимо напајању тог акцелератора. Ретко нам је познат сопствени лик у огледалу. Он је скициран у оној димензији непролазности када се ништа не

дешава и када ништа (друго) не постоји. У шупљини времена. Овај пројекат ми је сервирао управо то – прегршт *шупљег времена*. И онда када сам, ишчекујући орлове у чекама по петнаест сати дневно, помислио да се недоласком супова ништа није десило, тада се највише дешавало. Увече бих ишао кући са необичном лакоћом. На мојим чизмама није више било блата. И нисам желео никуда више да бежим.



Слика 1.4.1.

- а) Чисти супови белих глава на небу и упрљани супови крвавих глава на земљи;
- б) *Пробавни тракт*: резултат добијен преклапањем две слике: колажом вијугавих меандара Увца попут дигестивног тракта и сликом баченог конфиската са цревима папкара на хранилишту Манастирине (фото: С.П.).

2. Чистилиште

2.1. Манастирине

Манастирине је име главног хранилишта за лешинаре које се налази на Растокама, непосредно изнад ХЕ Увац.¹ Налази се на: 43.425140, 19.925812 и око 1.200 м.н.в. (Слика 2.1.1. *Манастирине и ХЕ Увац*). Поред овог, закључно са 2022. годином, у Србији постоје још три таква хранилишта која се зову још и *ресторанима за лешинаре*:

- 1) у клисури реке Трешњице,
- 2) *Кашан*, у кањону реке Милешевке,
- 3) на Пештеру.



Слика 2.1.1. Манастирине и ХЕ Увац (фото: С.П, 2022.)

¹ <https://www.eps.rs/lat/dlhc/Stranice/HE-Uvac.aspx> посећено 19. фебруара 2023.г.

Лимске хидроелектране обухватају четири вештачка акумулациона језера од којих су три од кључног значаја за егзистенцију белоглавих супова у Србији: Сјеничко, Златарско и Радоињско.² Убрзо након завршетка Другог светског рата приступило се планирању и сукцесивној градњи ових електрана.³ По завршетку ХЕ Кокин Брод и ХЕ Бистрица, обављена су истраживања о утицају планиране промене терена на животну околину за изградњу ХЕ Увац, током 1970. и 1971.г. Тада је констатовано да је центар колоније белоглавих супова, са забележена 27 гнеза, управо на Растокама.⁴

Идејни творац еколошког пројекта спасавања белоглавог супа од изумирања у Србији, са концептом прихране на хранилиштима за лешинаре је др. Саша Маринковић, а реализован је његовом иницијативом, залагањима других појединаца, конкретном локалном акцијом током 1994. године и институција које су подржале ову идеју. Помоћу Општине Нова Варош је пробијен пут кроз шуму, раскрчена је шира зона и поравната платформа на којој се може оставити угинула стока и окренути моторна возила, а Јавно комунално предузеће је у прво време преузело изношење хране. Довољан број мештана је неко време волонтерски изнео цео пројекат док се није оформила организација као системско решење. Ово је било од пресудног значаја за размножавање у зимском периоду када се стока налази у шталама и нема хране по ливадама.

Манастирине се налази у склопу Специјалног резервата природе *Клисура реке Увац* чији је управљач данас Резерват Увац д.о.о. са седиштем у Новој Вароши.⁵

Хранилиште је одлично конципирано и добро функционише. Налази се на довољној висини, у чворишту разноврсне конфигурације терена, клисуре, ливада, шумске вегетације и велике водене површине, јужно оријентисано, са добрим прегледом околине. Таква разноврсност омогућава различито загревање тла и ваздуха, производи честа локална струјања ваздуха и термале који олакшавају суповима да се отисну са платформе и полете када након исхране могу повећати своју масу и за 20%.

² <https://www.poslovnivodic.com/drinsko-limske-hidroelektране-doo.html> посећено 8. марта 2023.г.

³ <http://dlhe.rs/cirilica/limske-hidroelektране> посећено 8. марта 2023.г.

⁴ Јелена Матијевић, Слободан Љубојевић, *Краљевство белоглавог супа* (Нова Варош: Фонд за заштиту птица грабљивица „Белоглави суп“, 2008), стр. 16.

⁵ <https://www.uvac.org.rs/specijalni-rezervat-prirode-uvac> посећено 19. фебруара 2023.г.

Поред спорадичне посете других лешинара, главна врста је белоглави суп који обавља санитарну улогу чистача природе и представља главног јунака овог уметничког пројекта, *Чистилиште – мултимедијална изложба са мотивима колоније белоглавог супа на Увцу*. Име *Манастирине* је добило по старохришћанском гробљу у Салони.⁶

2.2. Чистилиште у хришћанству

Оснивачи хришћанства, Исус Христос и апостоли, оставили су пуно неразјашњених питања на тему загробног живота.⁷ Рај и пакао су наслеђене тековине али постојањем могућности да се живи заузму за мртве још у јудаизму уз јеванђељску вест отворило се питање пререгрутације из једног табора у други.⁸ Или макар постојање неког привременог статуса док се вера и дела не сагледају у својој пуноћи. Процес спасења је актуелизован у више праваца. Већ је и онај основни, на нивоу старозаветне награде и казне само на основу Божије милости и правде, допуњен јеванђељем мртвима, постао довољно комплексан.⁹ Човек постаје активно биће у процесу спасења, укључује се улога светитеља и анђела и требало је све то ускладити за људе у прихватљив систем веровања.¹⁰ Током првог миленијума, црква је била презаузета суштинским питањима опстанка и дефиницијама самог Бога као Бића будући да је показивала тенденцију ширења у грчко-

⁶ <https://www.solin.hr/povijest/manastirine/> посећено 19. фебруара 2023.г.

⁷ „Зато и Христос једанпут за гријехе наше пострада, праведник за неправеднике, да нас приведе Богу, усрђен тијелом, а оживјевши духом; Којим и сиђе и проповиједа духовима у тамници. Ови некада бијаху непослушни кад их очекиваше Божије дуготрпљење у дане Нојеве, када се грађаше ковчег, у коме се мало, то јест, осам душа спасоше водом,“... Свето Писмо Старога и Новога завјета, Библија, 1. Петрова 3:18-20. (Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2014.).

„Зато је и мртвима проповиједано јеванђеље да приме суд по човијеку тијелом, а да живе по Богу духом.“ 1. Петрова 4:6.

Прича о убогом Лазару, Лука 16:19-31.

Петрова проповед о Исусу Месији, Дела ап. 2:23-32.

„А оно 'узиђе' шта је, осим да прво и сиђе у најдоња мјеста земље? Онај који сиђе то је исти који и узиде више свију небеса да испуни све.“ Ефесцима, 4:9.10.

⁸ „Уздаћеш се имајући надање, закопаћеш се и мирно ћеш спавати. Лежаћеш и нико те неће плашити, и многи ће ти се молити.“ Књига о Јову, 11:18.19.

„Али, сагледајући да је онима који с побожношћу премину припремљена најбоља награда, бјеше (му) намисао света и побожна, зато и учини жртву умилостивљења за умрле да би се ослободили гријеха.“

2. Макавејска 12:45. – у јудаизму који је претходио хришћанству сматрало се да молитва за умрле доприноси њиховом чишћењу у загробном животу.

⁹ 1. Петрова 4:6.

¹⁰ 1. Коринћанима 3:9.

Јаков 5:16.

римском свету јаке филозофске мисли који је превазишао дотрајало древно многобоштво генерацијски традиционално наслеђивано као митолошке приче без дубље мисаоне потпоре која може понудити одговоре на актуелна питања. Тако су уследили васељенски сабори од Првог (325.г.) до Седмог (787.г.). Раскол између Запада и Истока 1054.г, крсташки походи и турска експанзија свели су Исток на егзистенцијалну борбу без неких услова за даљи напредак и развој, док је Запад наставио да на концилима чисти, дотерује и надограђује хришћанску мисао. Тако је појам чистишишта (лат. *Purgatorium*), иако га налазимо и међу раним, заједнички прихваћеним црквеним оцима пре раскола,¹¹ своје коначно сазревање оформио само у крилу Западног хришћанства. Источно, будући да није учествовало на тим концилима, не прихвата га, али ће се унутар њега појавити још недефинисана идеја о митарствима као загробним препрекама – царинама.

„Према учењу Римокатоличке цркве (РКЦ), људи који умиру у милости и пријатељству с Богом, а нису потпуно чисти, иако су сигурни за своје вечно спасење, после смрти биће подвргнути чишћењу како би могли коначно ући у небеску радост.“¹² То није ни слично казни за осуђене већ се налази између пакла и раја, као припрема за улазак у рај. Учење се дуго развијало да би расправа за коначну формулацију нашла место у агендама Првог лионског сабора (1245.г.), Другог лионског сабора (1274.г.), Ферарско-Фирентинског сабора (1438-1445.г.) и Тридентског сабора (1545-1563.).

„Послије Опћег суда неће више бити чистишишта, него само небо и пакао. Чистишиште је привремено стање, за разлику од неба и пакла. Сви који су у чистишишту, пријећи ће у небо, након одређеног времена, које може бити кратко или врло дуго, овисно о врсти гријеха.“¹³

Иако се пакао дефинише као бол чежње, стање вечне патње услед ускраћених добара, вечне удањености од Бога,¹⁴ у чистишишту се најчешће помиње ватра као средство које

¹¹ **Ориген** (185-254.) пише о огњу који треба очистити душу. **Гргур из Нисе** (330-395.) такође пише о прочишћавању ватром. **Свети Августин** (354-430.г.) описује чишћење ватром у чистишишту као болни процес. **Папа Гргур I** или Гргур Велики (око 540-604.г.) је писао да мора постојати ватра за неке мање грехе који се на тај начин чисте.

¹² <https://sr.wikipedia.org/wiki/Чистишиште> посећено 18. фебруара 2023.г.

¹³ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Čistišće> посећено 18. фебруара 2023.г.

¹⁴ Александар Каломирос, *Огњена река*.

<https://pdfcoffee.com/aleksandar-kalomiros-ognjena-reka-pdf-free.html> посећено 18. фебруара 2023.г.

наноси чулни бол, мада то није доктринално обавезујуће јер материјално дејство на дух без тела нема смисла.¹⁵

Папа Јован Павле II (1920-2005.) је можда дао и најсавременију дефиницију чистилишта наводећи да то није физичка локација у простору и времену опремљена ватреним дејствима који свакако остају само на нивоу симбола, већ је то стање егзистенције, стање душе у тренутку смрти.¹⁶

Ако би смо могли да објаснимо појмове кривице, греха и очишћења кроз животну обавезујуће бремене морала за успешније функционисање човека као социјалног бића унутар људске заједнице, као главне полуге у систему правила која заједницу чине просперитетнијом, у којем је избегнута релативизација правима људи на равноправни третман и мишљење постојањем вишег Апсолута и остале ауторитативне хијерархијске структуре, а нашим уметничким погледима моралне вредности схватимо као стремљење духа ка уређености вишег реда у естетизацији карактера, по Достојевском да ће *лепота спасити свет*,¹⁷ феномен живота и смрти ни до данас ни једним системом размишљања, колико год био мисаоно целовит и убедљив, не успевамо да га приближимо људском искуству. Рационално гледано, могуће је да у тренутку растанка духа од тела самртник пролази комплетно преиспитивање властитог живота у којем сам пред собом, или ко зна на који начин, подноси рачуне, а тај *завршни рачун* постаје еквивалент чистилишту јер су тренутак и вечност као временске одреднице релативне.

2.3. Рај и пакао

Као стари опробани методолошки појмови у васпитању, попут *шаргарепе и штапа, доброг и лошег полицајца*, рај и пакао су сејачи љубави и страха, мотивациони фактори у досезању идиле о друштву које беспрекорно функционише и део су скоро свих млађих религија и културолошких наслеђа. У исламу они се зову Џенет (рај) и Џехенем (пакао).

¹⁵ „Свачије ће дјело изићи на видјело: јер ће Дан показати, јер ће се огњем открити и свачије ће се дјело огњем испитати какво је.“ 1. Коринћанима 3:13. и „Ако чије дјело изгори, биће оштећен, а сам ће се спасити, но тако као кроз огањ.“ 1. Коринћанима 3:15.

¹⁶ <https://hr.wikipedia.org/wiki/%C4%86istili%C5%A1te> посећено 15. фебруара 2023.г.

¹⁷ <https://www.cudo.rs/fјодор-м-достојевски-лепота-ће-спасит/> посећено 12. марта 2023.г.

Имају и своје синониме. За рај се често може рећи *небо, царство небеско, царство Божије, блаженство*¹⁸ као место где се налази Бог, вечни живот и сл, а за пакао *подземље, тамница*, место где су ђаволи и вечна смрт, и сл. То су крајње одреднице свега, циљеви на крају само два пута на која се све своди: живот који је од Бога и све што потиче од Њега води трајном битисању и смрт коју је посејао Сотона са намером да све угаси и сведе на ништавило. „Ниједан слуга не може два господара служити; јер, или ће једнога мрзети а другога вољети, или ће се једнога држати а другога презирати. Не можете служити Богу и мамону“ (Христос).¹⁹

Зигмунд Фројд (1856-1939) је развијао појмове *Ерос* као нагон живота и *Танатос* као нагон смрти. У нешто допуњеној и проширеној варијанти многи психолози и филозофи су слично размишљали. Такво биполарно објашњење света најчешће се сусреће и у многим системима веровања што је касније нашло упориште у физици сликом позитивног и негативног наелектрисања, северног и јужног магнетног пола и сл.

2.4. Анђели и ђаволи

Развојем теолошке мисли у све комплекснији апарат, релација Бог-човек постаје све екстензивнија јер је Бог владар целог универзума а не само наше планете. Без почетка и краја. Његова природа је нематеријална, ванпросторна, ванвременска, онострана, стваралачка, па се указала потреба за објашњавањем ширег спектра космичких бића. Тако се развијала и ангелологија која ће представити бића средњег реда, између Бога и човека. Они су трансмитери у комуникацији, весници, представници, посланици и спроводници дејства унутар овог нашег реалног простора и времена. Присутни су у јудаизму, хришћанству и исламу. Имају своју личност и ред. Забележена су нека имена као Гаврило (у исламу Џибрил), Михаило (Микаил), Рафаило (Исрафил), Урило, Салатаило... а од редова најпознатији су серафими, херувими, престоли, арханђели...²⁰

У исламу се анђео назива мелек, који, за разлику од човека, нема слободну вољу.

¹⁸ Свети Августин (354-430.г.)

¹⁹ Лука 16:13.

²⁰ <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Ангелологија> посећено 19. фебруара 2023.г.

Пали анђели се називају ђаволи или демони. Они су се преоријентисали и опструишу Божије намере у супротном смеру. Њихов поглавар је Сотона или Луцифер.

У овом пројекту белоглаве супове који са неба слећу на земљу великим лепршавим или раширеним крилима или се боре међусобно у чистилишту, видео сам и у једној и у другој улози. За дочаравање серафима са два или три пара крила сам користио фотографску технику мултиекспозиције.

2.5. Чистилиште - мултимедијална изложба са мотивима белоглавих супова на Увцу

Чистилиште свакако није ни рај ни пакао мада може да буде градативно заступљено по блискости било једном било другом што зависи од индивидуалног статуса појединца. Стога изложбу нисам делио на два дела јер се нисам ни поводио за тим крајњим одредницама. Она представља једну целину иако је мултимедијалног карактера, а сваки рецепијенд у њој може да пронађе оно што му је лепо или ружно, што га узнемирава или опушта, шапат анђела или искушење демона, а све укупно је подсетник да смо, са једне стране само карике, епозиде у некаквом ланцу или цикличним кретањима са кратким временом да се искажемо, а са друге стране битни чиниоци у виђењу и креирању сопственог статуса, активна бића која одлучују. Уметност поседује механизме за трансформацију ружног у лепо и стога поставка изложених радова, након етапе бруталних сцена борби и комадања, као хаоса стварања,²¹ примирује се завршници са ликовно прочишћенијим формама, позивајући на естетизацију карактера аудио-визуелним подстицајима те тако и сама постаје чистилиште као самоиндуковано поље. Белоглави суп са огромним крилима је у функцији анђела или демона, како га ко у појединим ситуацијама доживљава. Он је весник, заштитник, небеско биће, становник рајских долина и вијугавог пута истине, пријатељ сунца и светлости, беле главе и невиног израза лица или се својим канџама похлепно устремљује на нас, оштрим кљуном насрће да нас повреди, упрљане главе злокобног погледа раскида наша ткива, да нам узме *крв=душу*²² али само под једним условом – ако смо му се попут лешине предали. Ако

²¹ „А земља бјеше без обличја и пуста“... 1. Мојсијева 1:2.

²² „јер је крв душа,“ 5. Мојсијева 12:23.

смо неодлучни, анђели и демони бориће се око нас за превагу. То су главне метафоричке илустративне поставке ове изложбе.

Чистилиште као трновити пут ка царству небеском појавиће се као вишак у прекомпликованом процесу спасења ако већ сада у нашем бићу остваримо његово блаженство: „Царство Божије не долази на видљив начин. Нити ће се рећи: Ево га овдје, или: ено га онде; јер гле, Царство Божије унутра је у вама.“ (Христос)²³

Инверзна перспектива развијена у хришћанској уметности има за циљ да истакне значајну улогу и позицију човека. Лепоту живота коју већ сада можемо остварити. Ми смо у пресеку перспективних линија, жижи космичког интересовања.

²³ Лука, 17:20-21.

3. Фотографија као чистиште

3.1. Уметност као чистиште

Човек као стваралачко биће се осећа задовољно и испуњено након успешно обављеног посла, а тај излив среће је директно сразмеран степену креативног приступа, труда и ангажовања. Духовна сфера ослобађања емоција, маште и имагинативне стране важан је баланс у егзистенцији са нужном материјалном борбом за опстанак. Уметност као вид испољавања сопственог бића у перцепцији и комуникацији са светом може терапеутски деловати на прочишћење и ослобађање душе од неугодних мисаоних опсесија, силом околности урезаних непријатних сећања, зацељивању емотивних рана и трансформацији у ново срећније стање које се често поистовећује са лепотом живљења.

Уметност је незамислива без естетике као науке која изучава овај феномен лепог као виши ниво уређености наспрам спонтаног хаоса који тежи ништавилу. Исконска тежња човека за стварањем, одржавањем, неговањем и оплемењивањем као еманципацијом материје и духа издвајањем у нешто посебно, ретко, што завређује пажњу и труд чувања, наметнула се као прогресивна стаза која води напретку цивилизације, задовољству појединца између узнемирујућег осећања нестајања и спокојног стања опстајања. О древним цивилизацијама данас знамо на основу њиховог труда да споменике културе учине вечним. Специјални случајеви оплемењивања саткани су у уживање ка лепом, а могу се уочити и применити у свим сферама живота. Пре појаве и развоја Естетике као скупа организованих мисли и запажања која се будила у ужем кругу високоумних мислилаца, начин живота људи се сводио на брутална правила опстанка базираних на сили јачег. Богови су се замишљали са свим људским одликама, добрим и злим, а разлика је била само у вишим моћима, компаративно земаљским владарима који су удружено неговали култ личности. Естетика је пресудно деловала на поларизацију виших сила на добре и зле, дестилацијом чистог добра као синонимом стања лепог, као највишег принципа и космичког идеала. Видови духовности усмерени ка естетизацији душе, организовању егзистенцијалних питања и одговора у функционални систем, формиран у млађим религијама и идеологијама потиснуле су, са очекиваним

инерцијалним временским закашњењем, раније системе паганских конгломерата у којима су у истим бићима биле помешане све могуће особине. Степен уређености је растао и профилисао појмове добра и зла, постепено током развоја човечанства, између осталог, заменивши Стари Завет Новим са полимерним димензијама љубави, поставивши људима нове далекосежне циљеве. Методама награде и казне, мотивацијама љубави и страха, рационалног и ирационалног, кодексима понашања, отворила се могућност реализације блаженства успешним формулама живота као компромисом између среће појединца и просперитета друштва као заједнице. Ретки људи који су успевали да достигну конструисане идеале, добијали су специјалне статусе свеца, пророка и сл, са највишим нивоом прочишћености карактера а све са намером да као узор охрбре и остале да је такав резултат могуће остварити, одрицањем, подвижништвом, упорношћу, жртвама и помоћи која се добија одозго. Неопходно је огроман труд уложити да би се извојевала лепота карактера као бисер из сирове, окрутне, дивље, прљаве стварности. „А сам Бог мира да вас посвети потпуно, и васцијели дух ваш и душа и тијело да се сачува без порока за долазак Господа нашега Исуса Христа.“²⁴

Стари Грци су познавали појам *калокагатија* као етички идеал амалгама лепоте и доброте, као узвишени стил живота.²⁵

Достојевски у *Идиоту* спаја лепоту са спасењем, кроз тезу да ће лепота спасити свет, а у белешкама уз роман *Зли дуси* да „Естетски почетак зависи од религије“.

Посматрајући годинама природу, дивим се лепоти изгледа, постојању неких детаља као и поступака живог света. Временом учавам да су многе појаве које приписујем урођеном смислу за естетику заправо прагматичне, функционалне природе. Птице које носе неколико јаја по једном леглу ако свију гнездо као лепу правилну зделицу, јаја ће током инкубације остати груписана при овалној улегнутој средини са високим постотком излегања младих. Код птица које то неуредно обаве, јаја се могу расути, нека трајно охладити и заметак умрети. Да не набрајам бројне друге примере функционалне

²⁴ 1. Солуњанима 5:23.

²⁵ <https://sr.wikipedia.org/sr/калокагатија> посећено 3. маја 2023.г.

естетике приликом удварања и парења, у бојама, облику, пропорцијама, поседовању необичности и сл.

Тенденцијом пораста броја људи на Земљи, у домену мисаоног, пре свега у филозофији и религији, пласира се функционална естетика као предуслов даљег ширења људске популације. Поред удела у свим људским делатностима, фракција естетике на нивоу духовне димензије личности одиграће значајну улогу у преусмеравању саможивих прохтева појединаца заснованих на закону јачег путем силе, са бескурпулозног покоравана других и потчињавања себи као робља, на борбу унутар себе - култивисање сопствене личности оплемењивањем, препознавање духовне слободе чишћењем од нагонског дивљега, скупом норми под појмом *моралног/етичког закона*, у којем милост све више добија на значају у вечитом вагању са правдом, који преузима задатак одрживог развоја све комплексније друштвене заједнице. Лепота карактера се поставља као узвишени, племенити циљ којем треба да тежи сваки појединац чувајући тако интересе заједнице и омогућавајући несметани њен развој, кроз заштиту слабијих, љубав ближњег, милосрђе, праштање (толеранцију), помагање...²⁶ Тако прилику за опстанак добијају слабији који би иначе били сурово прегажени, па заједница поприма шири обим.

Како се човечанство све више буде приближавало засићењу сопствене експанзије и попуњавању планете Земље местима погодним за живот, даљи пораст броја људи постајаће све мање пожељан, Земља ће се бранити од пренасељености реактивним механизмима, па треба очекивати непопуларност вековно профилисаних врлина које штите слабе и повратак на индивидуалну саможивост преживљавања јачих као један од облика сурове селекције, са све мање израженом колективном свешћу о друштву као заједници. Многи процеси у природи и друштву су цикличног карактера.

Широку релацију уметност-психологија-религија у којој се може пронаћи и функција чистишишта душе, овде морам сузити само на медиј фотографије. Неке карактеристике су заједничке и са осталим сродним уметничким дисциплинама, а неке су специфичне, оне које су условљене техником настанка слике.

²⁶ Раскорак између теорије и праксе као студију случаја за сада остављам као посебан проблем. Инерцијалне силе друштва као масе су чиниле да су се у пракси увек спорије, са закашњењем и проблемом опирања, спроводиле напредне идеје појединаца.

3.2. Медиј фотографије

Дан 19. август 1839.г. се узима као рођендан фотографије. Она је настала раније, али је тог датума била јавно обзнањена технологија израде као рецепт ослобођен од ауторског права, као поклон француске владе човечанству. Поступак је брзо прихваћен, омасовљен и иновиран али ће уследити дугогодишња полемика око статуса фотографије у свету уметности. У којој мери је она резултат машине, а у којој креативни резултат ауторове интенције? То питање је реактуелизовано у дигиталној ери са појавом камера за видео надзор које функционишу и без непосредног присуства човека.

Баухаус је афирмисао фотографију у академским круговима. Можда због тога што је у претходном периоду положила испит доказивања на мануелном нивоу пикторијалних интервенција? Изгледа да је потенцијал тог визуелног ефекта блискости са сликарством и графиком био лакше прихватљив од ауторизације утицаја на *копирање* стварности? Наизглед и у бројним ситуацијама, он је минималан, али у многим приликама веома важан. Позиција снимања, одабир технике и тренутак окидања делују као махијалне радње али оне могу изродити бесконачну лавину разноврсних ликовних решења у композицији, светлу и емоцијама које се евоцирају код посматрача. Ако томе додамо и припремне фазе у осмишљавању режираних сцена, употребу додатних светлосних извора и ресурсе накнадне обраде слике, статус медија као примењене уметности се више не доводи у питање, а на период пикторијализма се можемо носталгично осврнути као на само нужну фазу доказивања у надметању са старијим сродницима.

Остаје још једино да одговорим на питање статуса снимака насталих у камерама за видео надзор које механички све бележе.

Марсел Дишан је можда изненадио јавност својом дрскошћу да писоар уврсти у галеријски експонат гледајући га као на уметничко дело.²⁷ Како је писоар само један од непрегледних индустријских производа који скупа са природним предметима чине нашу околину, мами нас помисао да је онда све уметност. Али Дишан, инспирисан позајмљеним принципом из фотографије, истиче важност уметничког препознавања и одабира без обзира на оригиналност производње. Као што фотографија експлоатише

²⁷ https://sr.wikipedia.org/wiki/Марсел_Дишан посећено 6. маја 2023.г.

околину претакањем стварности у слику, током које се аутор ослања на селекцију погодних сцена и мотива које није произвео лично, а уметничка природа медија се оправдава индивидуалном перцепцијом и контролом процеса од стране аутора без обзира што је вештина производње слика потчињена машини. Проблем је посебно видљив у позоришној фотографији код које комплетну сцену други уметници осмишљавају и намештају, а фотограф често не може ни да мења своју позицију што му редукује сопствени креативни потенцијал чиме расте значај машине. Дишан је отишао корак даље и у потпуности се ослободио императива производње истичући ауторитет одабира. Исто тако, видео надзор производи као машина безброј слика које саме по себи немају уметничку вредност, али се препознавањем и одабиром од стране уметника неки снимци могу употребити у те сврхе, као у филму Милча Манчевског *Мајке* (2010.).²⁸

Фотографија је процес транспоновања елемената из 3-D стварности на 2-D раван материјала осетљивом на светлост и способним за трајније конзервирање слике. Иако фотографски медиј располаже малим бројем променљивих који утичу на функцију транспоновања (тип фото-апарата и објектива, параметри снимања, позиција, тренутак окидања, светлост), број међусобних комбинација резултира бесконачном лепезом разноврсних резултата. Околина може бити хаотична или различитог степена уређености у зависности од случаја и заступљености дивље-урбано, али транспоновање може драстично очистити, преуредити и другачије организовати елементе композиције слике. Још уз моћне алате постпродукције, данас се лако постиже замишљени идеал савршенства који може емоционални одзив реципијенда над сликом учинити дијаметрално супротним од онога што би се десило над изворном сценом. То је мач са две оштрице. Заводљиви императив допадљивости лако постане замка у коју су се уплела и нека велика имена светске фотографске баштине.

3.3. Методе уређења и чишћења фотографске слике

Под *чишћењем* овде мислим на буквално одстрањивање нежељених елемената са релације сцена-кадар, а *уређење* се такође односи на прочишћеност од хаоса као

²⁸ [https://sr.wikipedia.org/sr-el/Милчо Манчевски](https://sr.wikipedia.org/sr-el/Милчо_Манчевски) посећено 6. маја 2023.г.

препрека али на посредан начин, артикулацијом слике и лакшом апсорпцијом есенцијалних сокова садржаја.

У визуелном напору ишчитавања сложене слике, мозак посматрача настоји надвладати хаотично стање разлучивањем и разврставањем елемената композиције по реду важности. То зовемо **хијерархијски градијент**. Најпре ће покушати да одреди главног јунака или примарну групу (први ред важности) и њему блиске елементе или секундарну групу који су у релацији са њом (други ред важности), па следеће елементе (трећи ред) који на било који начин упућују или помажу истицање главног јунака/групе и тако даље све до најнижег реда. Потом евентуално, вишак елемената који егзистирају независно или чак дисфункционално према садржају, опортунистички према главном јунаку, па ће се указати потреба за њиховом елиминацијом, тј. чишћењем слике од сувишног.

Ако хијерархијски градијент падне на нулу, сви елементи композиције деле подједнаку важност. Слика тада поприма карактер декорације.



Слика 3.3.1. Смена генерације у библиотеци ФЛУ (фото: С.П, 2015.г.)

Сложеном садржају се дозвољавају аутономне потцелине као резултат човекове потребе за систематизацијом и лакшим савладавањем непрегледне гомиле, тј. групе елемената које су у лабавој вези са главном (слика 3.3.1. *Смена генерације у библиотеци ФЛУ*). На груписање и раздвајање елемената значајан утицај врше простор, визуелне путање, комуникативност и психолошке опажајне силе које могу бити привлачне и одбојне. То су невидљиви вектори који се препознају путем дејства, чије се присуство

осећа интеракцијом ликовних елемената по сродности, позицији у простору, волуменима, линијама, релацијама, асоцијацијама итд. Неки пут ти вектори граде оптичке илузије па и варке. Али у визуелним уметностима, оно што видимо, често нам је важније од метричког сазнања. Привлачне силе постоје кратког, средњег и дужег домета и утичу на доминантност **фузије** (све оно што гради композицију, чини је компактном, одрживом) и присуство **фисије**, у целовитој композицији (деструктивна разградња која је у одређеним малим дозама пожељна јер уноси разноврсност у решењима дајући илузиону слободу кретања елементима важности нижег реда, али у већим дозама фисија ће распасти композицију на више делова). Механизми фузије, грађења фотографске слике, су данас прилично проучени. Ако би се руководили само њима, господарила би шаблонска решења. Клишеи се лако алгоритмизују и воде механичкој производњи, монотонији, засићењу, а савршенство сумњи у стварност. „Упркос ингениозности фотографа и испланираности у положају његовог модела, посматрач неодољиво осећа потребу да и на таквој слици потражи најситнију искру случајности, неко Овде и Сада, путем чега је стварност у неку руку натопила карактер слике.“²⁹ Случајност и хаос као манифестације фисије, непредвидиви су и увек другачији, одступањем од правилности уносе разноликост, убедљивост, веродостојност копије живота. Бенјамин користи појмове *сабраност* и *растрешеност* код публике, док је Барту важан само укупни утисак који назива *пунктум*.³⁰

Фотографија се данас, претераним манипулацијама и софтверски постигнутим перфекционизмом отуђила од стварности. Недостатак самопоштовања, водио је фотографију од пикторијализма и имитација сликарских и графичких рукописа, до перфекционизма, у којем ће главну реч преузети вештачка интелигенција са све већим учешћем не само техничких већ и готових ликовних решења. Она као да увек мора некоме служити, ако не науци, ако не уметности (Бодлер) и животу, онда завршава у храму личних естетских, типолошких идеала у којем ће бити и сахрањена.³¹ Њој се више

²⁹ Валтер Бенјамин, *Мала историја фотографије*, О фотографији и уметности (Београд: Артгет, КЦБ, 2006), стр. 16.

³⁰ Ролан Барт, Светла комора, Белешка о фотографији (Београд: Артгет, КБЦ, 2011)
Валтер Бенјамин, *О фотографији и уметности* (Београд: Артгет, КЦБ, 2006), стр. 125.

³¹ Након одвајања од религије, „Тај обредни темељ [...] назире се у најпрофанијим облицима служења лепоти као секуларизовани обред.“ Ibid., стр. 105.

не верује, изгубила је персуазивност коју је имала у аналогном периоду, стога је извесна доза фисије нужна за њен опстанак.³²



Слика 3.3.2. Берберница (фото: С.П, 2016.г.)

Фузију могу дозирачно појачавати **механизми акцентовања** главног јунака слике, са ширином поља до тачке интереса, специфични за медиј фотографије, а са јачањем фузије постајемо толерантнији и на веће примесе фисије јер не угрожава интегритет целине. На тај начин, јачањем кохезионих сила, веома сложене композиције могу опстати упркос високој дисперзији локалних аутономних потцелина. Постојањем јаког нуклеуса попут ауторитета, чији се култ истиче фотографским алатима, могу се чак и дивергентни елементи контролисано одржати на окупу. На првој години мојих докторских академских студија током 2015/16, истраживао сам до које мере могу локалним *велможама* давати слободу и моћ фисијом а да при том аутократија *владара* (главног јунака слике), (слика 3.3.2. *Берберница*) или демократија примарне групе, чак позиционо расутих елемената (слика 3.3.3. *Обућар*), спаси државу (композицију) од распадања. Резултат тог истраживања сам сумирао у књизи коју сам оставио на катедри за фотографију ФПУ у Београду.

³² Саша Прерадовић, *Валтер Бенјамин, О фотографији и уметности*, семинарски рад, Београд, 2021.



Слика 3.3.3. Обућар (фото: С.П, 2015.г.)

Код једноставних композиција третираних изоловано, изгубио сам игру између фузије и фисије. У овом пројекту са таквим мотивима, све сам решавао само фузијом јер ми се минимализам показао да је ниског прага толеранције на фисију. У минимализму фисија ми је била одржива једино у серијама али не и у појединачним фотографијама јер се детектује као композициона грешка.

Уређење фотографске слике контролом фузије и фисије је велика засебна област која се изучава у предметима попут *Теорија форме*, *Култура ликовног виђења*, гранама експерименталне психологије везане за визуелно опажање, домене естетске преференције итд.³³

На примеру Дишана, видели смо да се прва **селекција** јавља перцепцијом и одабиром мотива од стране аутора. Потом се приступа кадрирању сходно односу опште-појединачно (*zoom-in, zoom-out*).

³³ Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање* (Београд: СКЦ, 1998).

Рудолф Арнхајм, *Визуелно Мишљење* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985).

Рудолф Арнхајм, *Моћ центра* (Београд: СКЦ, 1998).

Слободан Марковић, *Домени естетске преференције* (Београд: Досије, 2017).

Коста Богдановић, *Увод у визуелну културу* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005).

Коста Богдановић, *Поетика визуелног* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005).



Слика 3.3.4. Лет белоглавог супа (фото: С.П, 2021.г.)

Моћан алат за буквално чишћење фотографије од нежељених елемената на сцени је **крупан план** све до детаља и макро фотографије. У ту сврху, поред кретања по Z-оси (неки пут не постоји могућност промене позиције снимања приближавањем или удаљавањем) главни алат који нам то може омогућити је одговарајућа жижна даљина објектива која је обрнуто пропорционална захватном углу (већа жижна даљина има мањи захватни угао). Коришћењем теле-објектива можемо екстраховати само онај део сцене који желимо, елиминишући све остало, а макро објективом ући у детаљ до нивоа апстраховања када више не препознајемо шта је предмет снимања већ се мотив своди на скуп ликовних елемената попут линија, површина, облика, текстуре и сл, као чистих идеала. Овај метод сам користио на последњим фотографијама овог пројекта као крајњи дестиловани резултат Чистилишта.

Крупан кадар носи моћ убедљивости, наметања величином, ефекат присутности посматрања из близа, што смо искусили у поп-арту, а макро фотографија нас урања у неки сасвим други свет који може да нема никаквих додирних тачака са експлоатисаним ширим планом сцене.

Теле-објективи, уз већи отвор бленде, краћу дистанцу, већи сензор и удаљенију позадину, издвојиће главног јунака од слепљености са позадином у ликовну изолацију поља. То је још један значајан вид чишћења слике малом **дубинском оштрином** специфичног за овај медиј, а посебно погодан за лет орлова у овом пројекту (слика 3.3.4. *Лет белоглавог супа*).



Слика 3.3.5. Плес (фото: С.П, 2019.)

Поред бленде, други параметар снимања, експонирање, оставља ликовну последицу једино на динамичним мотивима. Покрет се размазује **дугим експонирањем** и добија се нешто слично потезу четкице у експресионизму сликарства, уноси се флуид кинетичке енергије. Слика се своди на прочишћене обресе. Може се постићи од снажних потеза до меканих *духова* у зависности од усклађености вредности експонирања са типом и брзином кретања као и од расположивог карактера и правца светлости. Овај метод је експерименталне природе јер је резултат увек неизвестан. У више наврата сам га примењивао на гужву орлова који се боре око хране али нисам био задовољан ни једним постигнутим резултатом па је изостао са изложбе. Изгледа да је метод више атрактиван у приказу оплемењених покрета као што су плес, балет, игра, клизање и сл, док код неправилног и непредвидивог кретања под природним светлом вероватно треба направити огромну количину снимака да би се евентуално нешто случајно постигло (слика 3.3.5. *Плес*).

Конвертовање у црно-белу слику ослобађањем бојених истицања и различитости, могу се добити уједначенији валери у површинама које желимо смирити што се такође може искористити као метод чишћења.

Мултиекспозиција је стара техника преклапања снимака један преко другог, коришћена како у аналогној тако и дигиталној ери. И она припада фамилији експерименталних метода. У овом пројекту ми је посебно значила у дочаравању анђела виших редова који се иначе јављају у византијској и српској црквеној уметности (слика 3.3.6).



Слика 3.3.6. (фото: С.П, 2021.)

По завршеном снимању обрада фото и видео записа се може обавити у неколико моћних софтвера. **Постпродукција** данас брише границе између реалног, могуће реалног и фантазије. Маштовито измишљене сцене и генерисане мотиве вештачком интелигенцијом препуштам Дигитал арту, а у овом пројекту сам се држао класичне дефиниције појма фотографије и видео записа код којих сам постпродуктивне захвате практиковао на традиционалан начин, тј. служио сам се свим оним што је коришћено још у аналогној ери: прекадрирање, дотеривање светлине, тонова, боја, контраста, ретуш, преклапање, колажирање и сл.

На крају, исто као и на почетку, поново се намеће селекција, овог пута обрађеног материјала за потребе свођења ширег избора на употребљив обим за изложбу. **Компаративном методом** сличних кадрова и **методом елиминације**, дошао сам до најфункционалнијег решења за расположиви простор галерије.

3.4. Естетика и етика

Једна од важнијих полуга естетизације фотографске слике јесте равнотежа композиције и хармонијски однос елемената. У ту сврху пласиран је *Златни пресек* као покушај егзактног математичког одређивања позиције тачке интереса, главног јунака или примарне групе. Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim, 1904-2007) у дебати о равнотежи најпре поставља питање „Зашто уметници треба да теже ка равнотежи?“³⁴ Потом даје одговор: „Равнотежа остаје коначни циљ сваке жеље која треба да се испуни, сваког задатка који треба да се изврши, сваког проблема који треба да се реши. Али, трка се не трчи само за онај тренутак победе. У једном каснијем поглављу, о динамици, имаћу прилике да изложим тај активни супротни принцип.“³⁵ Неравнотежу је видео само у функцији динамике али није у њој препознао и антиестетички потенцијал који би могао негде да примени. Та сврха долази са документарном фотографијом у приказу свих оних сцена из живота које доживљавамо ружним, негативним, болним, трагичним...

Себастиао Салгадо (Sebastião Ribeiro Salgado Júnior, 1944-), прослављени документарни фотограф, прихватио је Бресонову (Henri Cartier-Bresson, 1908-2004) тезу о неселективној инкорпорацији ликовног у документарном и априорном императиву естетизације слике, остварењу идеалног баланса, савршене композиције и сл, али за разлику од Бресона који је трагао углавном за сценама које славе живот, Салгадо истим шаблоном приказује и такве и суморне сцене тешког физичког рада, експлоатације људи и ратних страхота не увидевши разлику, да се не могу истим речником описивати срећа и туга, позитивно и негативно, Ерос и Танатос. Регрутујући себе у произвођача естетизованих, дотераних слика, не размишљајући када то има смисла а када је контрапродуктивно, о важности

³⁴ Рудолф Арнхајм, *Уметност и визуелно опажање, Психологија стваралачког гледања* (Београд: СКЦ, 1998), стр. 37.

³⁵ Ibid., стр. 38.

усклађивања форме и садржаја, својим радовима је војнички дисциплиновано амортизовао могуће узнемиравање западног комфорног посматрача којем нуди свој пласман, а који удобно седи у својој фотељи и диви се његовим лепим графичким решењима гомиле људи која пати. Употребом широкоугаоног објектива, или са позамашног одстојања, сугерише дистанцирање уместо да побуди емпатију, а гомилу, ликовном артикулацијом, трансформише у позитиван *вредан* мравињак као да се поводи за познатом максимумом која се приписује наводно Стаљину: „Смрт једног човека је трагедија, а смрт милион људи је статистика“.³⁶ На тај начин истиче себе, своју вештину, умеће естетизације, уместо да се подреди друштвено-преображавалачкој функцији ангажоване фотографије у којој је примарни апел на буђењу анестезираног реципијенда решењима визуелне провокације и подстицаја, како би мобилисао глас више за промене друштвених аномалија. Салгадо у дужем периоду своје каријере није размишљао о таквој етичкој улози фотографа. Тек је касније увидео тај проблем што је исповеднички изнео у филму „Со Земље“ Вима Вендерса, трајно напустивши мрачне теме и окренувши се еколошкој улози снимања природе јер је то осећао оправданим да ради у истом маниру на који је навикао.³⁷ Нажалост, није био усамљени пример из те генерације, а истоветно се догодило и неким домаћим ауторима у приказивању сиријских и осталих избеглица у Србији. Радије су трагали за идиличним, сладуњавим сценама лепих слика, нежних, пасивних емоција, него што су се потрудили да фотографски речник приближе и ставе у функцију драматичне страхоте страдња људи који пате.

Кевин Картер је 1994.г. добио Пулицерову награду за фотографију на којој је изгладнела девојчица у Судану иза које лешинар чека њену смрт како би кренуо да је једе. Етички фоторепортерски проблем који га је прогањао, у комбинацији са осталим из приватног живота, резултирали су његовим самоубиством три месеца касније.³⁸

³⁶ <https://povijest.hr/jesteliznali/smrt-jednog-covjeka-je-tragedija-smrt-milijuna-statistika/> посећено 3. маја 2023.г.

³⁷ <http://jorgoslovlje.blogspot.com/2014/11/so-zemlje-vim-venders-dzulijano-ribeiro.html> посећено 3. маја 2023.г.

³⁸ https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2017&mm=07&dd=27&nav_category=1864&nav_id=1287064 посећено 6. маја 2023.г.

Владимир Миливојевић Буги, супротно Салгаду и горе поменутиим примерима, интуитивно проналази адекватно изражавање у приказу негативних сцена у Бруклину што ће утицати на још неке представнике новије генерације у XXI веку.

Заводљива природа естетике може бити штетна па чак и погубна ако се слепо примењује. Педантно чишћење са циљем естетизације и фузионисања друштва, чисто профилсане *више расе* људи у којој је физички одстрањено све што је непожељно, означено као ружно, Валтер Бенјамин види у појави идеје фашизма и осталих тоталитарних режима у којима диктатор намеће једини, „савршен“ образац живота за све.

3.5. Манипулација

Истина о животу, сазнајним путем приказаних фотографија, може изостати њеном манипулацијом. Чак и ако се ништа није интервенисало у постпродукцији путем софтвера. Током грађанског рата у Југославији 1991-95. манипулација истином није морала да као свог савезника има Фотофоп. У тој огромној количини снимака, селекцијом се пажљиво бирао и пласирао само политички повољан садржај као целовита истина. Већа маса истоветног садржаја добија на убедљивости количином визуелног притиска без обзира што је ускрћена друга страна истине.

Мултипликација као полука убеђивања, визуелни притисак репетицијом или типолошки сличним садржајима, једно је од карактеристика поп-арта.

Селекција као метод је врло моћан сугестивни алат који може једнострано навести посматрача на сопствени (погрешан) закључак што се теже коригује него када медији сервирају готову „(не)истину“.

4. Белоглави суп

Белоглави суп је главни јунак овог пројекта и заслужује посебну пажњу са подробнијим освртом на његову улогу у природи, људском друштву и општим цивилизацијским тековинама. Моје истраживање се односило на његову симболику у религији, инспирацији и потенцијалима поза као модела у примењеној уметности, амблемско појављивање у српској црквеној средњовековној уметности као графичка идентификација и фасадна пластика.

4.1. Опште спецификације

Белоглави суп (*Gyps fulvus*) је један од најкрупнијих *рецентних летећих врста птица у свету*.³⁹ Спада у лешинаре Старог света. Према Свенсону, дужина тела је 95-110cm, а распон крила 230-265cm.⁴⁰ Балканска популација досеже дужином и до 115cm, а распонем крила до 280cm.⁴¹ Тежина му варира 6,2-10,5kg. Женке су мало крупније 6,5-11kg. Екстремна вредност досеже до 15kg тежине.

У Европи је забележено око 20.000 парова од којих је око 90% у Шпанији.⁴²

Након Другог светског рата, тј. од 1947./8. у Југославији се кренуло са ширим акцијама сузбијања *штеточина* у шта је спадало и тровање вукова. То је потрајало око две деценије. У слободној продаји свако је могао да купи стрихнин, калиј-цијанид, карбофуран и креозан и да га употреби на своју руку. Отров су стављали у бачену угинулу стоку коју су махом јели лешинари. Тако је само 1959.г. у Србији убијено 700 белоглавих супова.⁴³ Друга невоља која је снашла облигатне некрофаге је забрана остављања или одлагања угинуле стоке на отвореном терену. Комбинацијом тровања и недостатком исхране, особито у зимском периоду, у Србији су истребљени брадан, црни стрвинар и бела кања, док је белоглави суп у периоду распада Југославије доспео на ивицу

³⁹ Братислав Грубач, *Белоглави суп Gyps fulvus* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2014), стр. 29.

⁴⁰ Lars Svensson, Killian Mullarney, Dan Zetterström, *Collins Bird Guide, II Edition* (London: HarperCollins, large-format, 2011), стр. 90.

⁴¹ Б. Грубач, *Белоглави суп Gyps fulvus*, стр. 29.

⁴² Lars Svensson, Killian Mullarney, Dan Zetterström, *Collins Bird Guide, II Edition* (London: HarperCollins, large-format, 2011), стр. 90.

⁴³ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр.52.

изумирања. У 1992.г. је полетело само 10 младунаца у Србији док је у Херцеговини трајно престао да се гнезди.

Акцију спашавања су предузели мештани Ваљева и Нове Вароши, вођени Сашом Маринковић који је радио на том пројекту у Институту за биолошка истраживања *Синиша Станковић* у Београду, те је убрзо ускочила и држава. Отворена су хранилишта и постављена стручно осмишљена системска решења која су добрим функционисањем брзо почела да доносе позитивне резултате. У 1999.г. у својој докторској дисертацији Саша Маринковић наводи 69 гнезда у Србији, а након две децине, Ирена Хрибшек, такође у својој докторској дисертацији, наводи за 2018.г. да је било 156 гнездећих парова и да је полетело 144 младунаца.⁴⁴ У периоду 1993-2016.г. у Србији је маркирано 227 младунаца у гнезду и забележено 1.307 налаза прстенованих јединки, а увачка колонија је постала међу најзначајнијим на Балкану.⁴⁵

Белоглави суп је данас украс увачког поднебља и туристичка атракција. Живи у клисурама и кањонима као рефугијумима са влажном микроклимом где је изражена разлика у температурном загревању осунчане и осенчене стране клисуре што ствара термале, ваздушне лифтове и хоризонтална струјања за олакшано његово летење.

Репродуктивни потенцијал му је природно низак. Тек након 5-6 година старости полно сазрева и постаје способан да формира пар. Гнежђење и инкубацију једног снешеног јајета обавља у хладним зимским данима. Стога је веома важно да се у том периоду не узнемирава јер ако принудно одлети са гнезда, јаје се може брзо охладити. Младунац са 110 дана напушта гнездо. Од свих парова само половина успешно подигне младунца, а од свих полетелих младунаца сваки десети доживи полну зрелост. Животни век му је у природи до око 20 година.

⁴⁴ Мр. Саша Маринковић, *Еколошке основе заштите и одржавања белоглавог супа Gyps fulvus (Hablizi, 1783) на Балканском полуострву* (Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, докторска дисертација 1999), стр. 63.

Ирена Хрибшек, *Еколошка студија белоглавог супа (Gyps fulvus) у Србији: популациона динамика и утицај активних мера заштите* (Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, докторска дисертација, 2022), стр. 46.

⁴⁵ Др Далиборка Станковић, др Милан Пауновић, Марко Раковић, *Атлас миграторних птица и слепих мишева Србије* (Београд: Природњачки музеј у Београду, 2018), стр. 123.

Белоглави суп је изузетан летач. Обележавањем и особито сателитским одашиљачима установљена су кретања хиљадама километара. Са Увца, најдаље је одлетео до југа Саудијске Арабије (ваздушна удаљеност 3.450 km).⁴⁶ А највећа забележена висина лета од 11,274 km била је 29. XI 1973.г, на –57 целзијусових степени и само 7% кисеоника, када је преживео судар са авионом.⁴⁷

4.2. Белоглави суп и човек

Како белоглави суп не лови активно већ зависи од ретких налажења угинулих сисара око којих конкуришу још неки карнивори, показало му се да ефикасност исхране расте ако је што ближи местима потенцијалних угинућа, а то су велика номадска стада. До почетка XX века она су лутала по Старом Влаху, Пештеру, Старој планини, Источној Херцеговини и др.

Поред номада са великим стадима домаћих животиња, супови су пратили и војне походе ишчекујући смртне исходе. Сумерски краљ Еанатум подигао је у Ирану 2.650.г.п.н.е. „Стуб лешинара“ као симбол војне победе на којем су приказани супови како чисте бојно поље од погинулих непријатељских војника.⁴⁸

4.3. Света птица у религији и уметности

Духовно значење у религији на посебан начин издваја белоглавог супа који је досегао ниво божанства у Старом Египту око 3.000 г.п.н.е. Богиња Некбет (Nekhbet), кћи врховног бога Ра, имала је лик супа и била је заштитница Горњег Египта и његовог фараона.⁴⁹

Некбет се често приказивала са раширеним крилима како заклања или чува владара (слика 4.3.1. и 4.3.2.).

⁴⁶ Ibid, стр. 125.

⁴⁷ Јелена Матијевић, Дарко Ђировић, *Фотомонографија Краљевство супа* (Нова Варош: Резерват Увац д.о.о, 2016), стр. 16. и 17.

⁴⁸ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр. 40. Поред белоглавог супа, присутне су још неке врсте из сродне групе лешинара као бела кања (*Neophron percnopterus*), лешинар смежураног лица (*Aegypius tracheliotus*) и сл.

⁴⁹ „Alan Gardiner је идентификовао врсту која је коришћена у божанској иконографији као белоглави суп.“
<https://en.wikipedia.org/wiki/Nekhbet> посећено 12. марта 2023.г.
<https://sh.wikipedia.org/wiki/Nekbet> посећено 15. фебруара 2023.г.

У новом царству се појављује богиња Мут (Mwt), што у преводу значи *суп* али и *мајка*, била је жена бога Амона и заштитница Тебе, а симболизује плодност и настанак свега. Једном годишње у Амоновом храму су приносили обредне жртве којима су хранили супове.⁵⁰ Ове птице се могу видети и на сребрним плочама Асираца и Вавилоњана блиско уз ратника као и током читаве историје Старог Египта, на рељефима, сликама, скулптурама (слика 4.3.2.).



Слика 4.3.1. Некбет са раширеним крилима носи круну Атеф и држи оба шен прстена и перјана жезла – илустрација заснована на приказима из антике. (извор: Wikipedia)



Слика 4.3.2. Богиња Некбет (фото: Wikipedia)

Посебну улогу блискости са људима суп добија у верском ритуалу званом небеска сахрана (*Sky burial*) када му се тело покојника излаже да га очисти (екскарнација). На

⁵⁰ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), 40-41.

зидовима пећине у Чатал Хејуку (Çatalhöyük) у Анадолији (Турска) пронађени су цртежи из 8.870 г.п.н.е. који илуструју овај обред са препознатљивим карактеристикама.⁵¹

Небеска сахрана се налази у будистичкој расправи из XII века познатој као "Тибетанска књига мртвих".⁵²

Са разноврсним варијантама и у различитим религијама ритуал се практиковао у Малој и Централној Азији све до Монголије, а до данас се одржао у Ирану, Индији (Сиким, Занскар), Непалу, Бутану, Тибету, централним кинеским покрајинама Ђингхај и Сичуан и у Монголији.⁵³ Стварајући климу јавног мњења о празноверју овог ритуала комунистичке власти су настојале да га искорене. Током културне револуције у Кини 1960-тих су га чак и забраниле али је он опстао, додуше у мањем обиму јер се и број лешинара смањио (слика 4.3.4.).



Слика 4.3.4. Небеска сахрана се одржала до данас
(фото: Profimedia)

Будистички свештеници и монаси на тај ритуал гледају као великодушан природни чин, враћање дуга земљи која им је и дала живот, пошто је тело само *одбачена шкољка* и указује на пролазност живота: човек се целог живота борио да себи обезбеди храну како би егзистирао, а сада ту материју акумулирану у његовим ткивима враћа природи да

⁵¹ Ibid. Стр. 39.

⁵² https://en.wikipedia.org/wiki/Sky_burial посећено 15. фебруара 2023.г.

⁵³ Ibid.

неком другом омогући опстанак и битисање.⁵⁴ Она наставља да служи неким другим облицима живота. Ваџрајан-будизам негује учење о трансмиграцији духа и да нема потребе о чувању тела. У зависности од варијанте, церемонијал има више фаза, а у једној тело покојника монаси постављају на врх планине у седећи положај излажући га гозби лешинара.⁵⁵ „Према народном веровању уколико птице дођу и поједу тело, то значи да је душа покојника мирно отишла у рај.“⁵⁶ Душа сама одлази на небо, а света птица односи тело. Сматра се да моћ *небеске сахране* може и највећег грешника очистити од свих греха.

У зороастризму, у централном Ирану међу Парсима, покојник се полаже на чистиштиа - отворене камене структуре посебно саграђене за ту намену, *дахме*, на којима га супови очисте до белих костију, а индијски Парси, следбеници Заратустре из Момбаја та места зову *торњеви тишине*. Према тој религији врховни бог Ахуре Мазде мудри Господ Ормузда како су га звали после, има лик мушкарца са крилима и репом белоглавог супа и са брадом и сунцем на прсима.⁵⁷

4.4. Мотив двоглавог орла код Хетита

У примењеној уметности, мотив једноглавог орла је присутан у Старој Грчкој, потом у непобедивим римским легијама *Aquillae* (= *орлови*), затим у раној византијској епохи до цара Ираклија I (владао 610-641.г.). Након њега опада значај овог симбола, чешће се појављују друга знамења, змајеви и сл.⁵⁸

У потрази за духовно-материјалном тековином идеје двоглавог орла, Соловјев колевку проналази у Месопотамији (слика 4.4.1.а).⁵⁹ Према њему, од Сумераца преузимају га Персијанци, Хетити и остали народи Мале Азије (сфера утицаја, слика 4.4.1.б). Фрејзер

⁵⁴ <https://nationalgeographic.rs/istorija-i-kultura/tradicija-i-obicaji/a39878/Buduisticke-nebeske-sahrane-i-izlaganje-mrtvih-lesinarima.html> посећено 15. фебруара 2023.г.

⁵⁵ <https://nationalgeographic.rs/foto/a19044/nebeske-sahrane-tradicija-kontroverza-turisticka-atrakcija.html> посећено 15. фебруара 2023.г.

филм Расела О. Буша „Лешинари Тибета“.

⁵⁶ <https://nationalgeographic.rs/istorija-i-kultura/tradicija-i-obicaji/a39878/Buduisticke-nebeske-sahrane-i-izlaganje-mrtvih-lesinarima.html> посећено 15. фебруара 2023.г.

⁵⁷ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр. 39.

⁵⁸ Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 295, 299-300.

⁵⁹ Халдејски цилиндрични печат, око 2500.г.п.н.е, А. Соловјев, табла XXI/1

предност даје Малој Азији, Хетитима, етничкој мешавини народа, индоевропског и староседелачког порекла, насељених у Анадолији (данашња Турска).⁶⁰

Мотив двоглавог орла се јавља „у Византији тек у последњим вековима њеног живота (од XI века) и још је дуго време био само украс дворских одела, док није постао амблем царског величанства, већ пред сам пад царевине“.⁶¹



Слика 4.4.1. а) Халдејски цилиндрични печат, око 2.500.г.п.н.е.⁶²

б) Блиски и Средњи исток почетком бронзаног доба (прелаз III/II мил.п.н.е.)⁶³

Моју посебну пажњу су привукле хетитске представе двоглавог орла, као нама ближеј сфери утицаја од Месопотамије. Има их врло мало у односу на продукте старијих народа Средњег истока, али ни они нису довољно истражени, још мање објашњени.

У овом писаном делу рада мог докторског уметничког пројекта, обавио сам два истраживања: једно је везано за практичне методе снимања белоглавих супова на Увцу, о чему ће бити речи касније, а друго се односи на мотив двоглавог орла код Хетита и у средњовековној српској црквеној уметности, што је од значаја за српску хералдику.

На простору древних асирских трговачких колонија у Малој Азији, након извесних политичких немира, долази до уједињења неколико етничких скупина, од којих су

⁶⁰ Драгомир М. Ацовић, *Хералдика и Срби* (Београд: Завод за уџбенике, 2008), стр. 128.

<https://sr.wikipedia.org/sr-el/Хетити> посећено 4. маја 2023.г.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Hetiti> посећено 22. марта 2023.г.

⁶¹ Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 66.

⁶² Ibid. Табла XXI, слика 1.

⁶³ <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/02/kizzuvatna.html> посећено 4. маја 2023.г.

индоевропске придошлице, мешајући се са староседелачким Хатима, Хурити и Семити чинили главне елементе државе. Отвореност у поштовању и акцептирању регионалних божанстава, чинила их је верски толерантним што је био предуслов за опстанак тако хетерогеног друштва. Навикнути на промет робе, као подручје богато рудама, пре свега металима, показивали су сличне тенденције и у уметности. Али та ветрометина утицаја није пролазила без сопствене дестилације. У многим гранама уметности су развили јединствени стил, док је „скулптурална традиција имала дуг аутохтони развој“.⁶⁴

Два важна археолошка налазишта за истраживање мотива двоглавог орла су:

- двор **Алаца-Ејук** (Alacahöyük/Alacahüyük, Türkiye), око 25km североистично од престонице Хатуше (Hattuša), и
- храм **Јазиликаја** (Yazılıkaya) у оближњем предграђу Хатуше, данашње насеље Богазкале или Богазкеј, (Boğazkale / Boğazköy).

Локалитети су привукли значајан број научника из целог света. Издајам немачки археолошки институт (*Deutsches Archäologisches Institut*)⁶⁵ који око 100 година води истраживања у рејону Хатуше, некадашњег главног града Хетита. Њихов научник Jürgen Seeher, име које ми се најчешће појављивао у коришћеној литератури као цитирано, међу савременим археолозима на ту тему, радио је до 2005.г. (сада је професор емеритус); археолози Andreas Schachner, Reinhard Dittmann и други из Немачке. Потом шпански тим на челу са Juan Antonio Belmonte и A. César González-García; швајцарски тим који је недавно понудио нове аспекте у тумачењу храма, Eberhard Zangger и Rita Gautschi. Бројни турски научници су такође, у склопу интернационалних тимова или самостално, обрађивали ова историјска налазишта. Већину од њих сам контактирао путем електронске поште и махом сам добијао исти одговор, да моја сфера интересовања није била њихов истраживачки циљ, те да им је ова материја прилично непозната. Jürgen Seeher ме је упутио на америчког историчара Jesse David Chariton као њему једино познатог аутора који је нешто писао на ту тему. Jesse D. Chariton јесте објавио пар краћих чланака, у неколико издања: у једном настоји да успостави везу

⁶⁴ Andrew G. Vaughn, *The Hittites and their World*, Number 7 (Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007), стр. 126-127.

⁶⁵ <https://www.dainst.org/dai/meldungen> посећено 11. маја 2023.г.

између Месопотамије и хетитског двоглавог орла, а у другом, у којем сам очекивао дубљу анализу и тумачење самог орла, више поставља питања него што нуди одговоре.⁶⁶ Морао сам се у највећој мери ослонити на сопствено истраживање.

Оно што сам приметити као основни проблем ове теме, јесте третирање појма *двоглавог орла* код свих научника као јединствену скупину, а заправо је то вишезначан симбол са плуралистичким тумачењем у веома дугом временском периоду културолошки разноврсних поднебља. Појам је преширок, нуди непрегледни шарениш свега и свачег, дисперзивне зооморфне облике и смеле анимално-хумане хибриде од химера до употребе само орловских крила у комбинацији са апстрактним знацима семиотичке тежине. Јасно је да такав материјал обесхрабрује, јер делује као лавиринт без почетка и краја. Стога у овом раду најпре нудим методе истраживања које сам осмислио а које могу послужити чак и као шира платформа за примењену уметност. Корисне су у разврставању и лакшој обради материјала. Методе би ваљало временом ускладити са богатом примењеном праксом, допунити их и кориговати, а мени су послужиле за истраживање мотива двоглавог орла на начин на који ћу описати.

У слободном ликовном стваралаштву аутору је изазов и задовољство да смисли и понуди нешто оригинално, другачије од виђеног. Када уметник производи по сопственом нахођењу питање пласмана и продаје препушта људима који су за то специјализовани. Међутим, када је везан за наручиоца посла као унапред одређеног корисника и/или власника, ситуација се мења. Дело настаје обостраним укључивањем у детерминацију рада. Истраживач историје уметности је пред неугодним задатком разлучивања учешћа и свих околности које су утицале на настанак дела како би га боље анализирао и протумачио. Нема једноставне формуле за то али сам ја креирао један вид матрице која може помоћи систематичном приступу у третирању и вагању расположивих чињеница, на бази опсервације, контрастрирања, вероватноће, логике,

⁶⁶ Jesse D. Chariton, *The Mesopotamian Origins of the Hittite Double-Headed Eagle*, Journal of Undergraduate Research XIV (2011): <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uwlax.edu/globalassets/offices-services/urc/jur-online/pdf/2011/chariton.arc.pdf> посећено 11. маја 2023.г.

Jesse David Chariton, *The function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/36633/Chariton.pdf?sequence=4&isAllowed=y> посећено 11. маја 2023.г.

конвергенције груписањем истоветности, дивергенције елиминацијом различитости, типологије ликовних и идејних решења, фреквенције (репетиције у одређеном временском интервалу) и еволуитивних помака.

- **Метод ентитета**

Ентитет у примењеној уметности сам дефинисао као сваку целину која аутономно егзистира било као ћелија или начин организовања комплексног скупа мањих потцелина или јединица и која се као таква понавља у одређеном временском периоду. Може бити тип градње у архитектури, одређена представа на фрескама, у скулптури... до амблема и грба у дизајну. Понављање стварања није мотивисано плагирањем, већ потребама за применом, инсистирањем на његовом значењу, било експлицитном, имплицитном или скривеном (симболичком). Појава ентитета је типична за примењену уметност јер се доводи у везу са функцијом.

Ако један ентитет има своје варијанте само у ликовним решењима које не дирају у његове специфичности и суштинско значење, то називам – *фамилија ентитета*.

Период опсервације који је важан за утврђивање егзистенције ентитета, зависи од функције. Код персоналних, нпр. личних грбова, он траје за живота власника, а за дужи друштвени континуитет треба емпиријска одредница. Ја сам се за ово истраживање определио да буде минимално 100 година и дуже. Код краћих периода у друштвеним појавама, учесталост сличних ликовних решења може бити резултат помодарства и комерцијалне потражње тржишта, а не намерне осмишљености због примарног значења.

Фузију ентитета чине правила грађења која су на почетку настанка условљена, предодређена, поред жеље за извесним значењем, функцијом, представљањем и практичним стандардима услед технолошких ограничења и својства материјала. Понављање успешне реализације постаје образац представе све док је супериоран у односу на друга решења, а временом окоштава у канон који добија ирационални

ауторитет који се често поштује чак и када је технолошки или трендовски превазиђен. Нагомилавањем нових спознаја, заборављањем старих уверења услед друштвене политичке трауме и губитка колективног памћења у дужем периоду, или превазилажењем актуелних веровања, у комбинацији са технолошким развојем, врши се притисак на измене канона. Стога он лагано еволуира, изнова се интерпретира или се комплетно одбацује и/или замењује новим.

Увођење или промене ентитета се обављају индуктивно, ауторитетима у друштву (уметник, наручилац, при чему је важно за његов опстанак препознавање вредности), када средина реагује као инерцијална маса. Псеудоентитети настају дедуктивно као стихијско таласање масе међу којом је планула фурија помодарства.

Истраживање ентитета се врши најпре опсервацијом, општим сагледавањем целокупног корпуса сродне материје или довољног његовог узорка, затим се уочава контрастирањем и поставља хипотеза о његовој егзистенцији на основу препознатих специфичности за које се процени да су резултат намере а не случајности, а потврда или доказ, ако је поновљен довољан број пута у одређеном временском периоду.

Ентитет нема константу као еквивалент у математици јер уметност није егзактна. Стога је неопходно утврдити дозвољен степен колебања који га одржава у његовим оквирима. Чини ми се да би 68% задржавања у понављању истоветности, попут Гаусове нормалне расподеле, могло да послужи као добро полазно становиште. Овај податак треба схватити оквирно као мало више од две трећине. Таксативно пребројавање његових појединачних карактеристика као истоветности и пребацивање у математички апарат, било као процентуалну вредност или статистичку обраду, морају се комбиновати са општим утиском експерта јер немају све карактеристике једнаку отежињену вредност у остваривању убедљивости код посматрача и у значају своје функције. Искуства уметника, са својим осећајем за истоветно/различито, овде су од пресудне важности чак и онда када арбитражу буде преузела вештачка интелигенција.

На основу ове методе се врши систематизација и груписање примењених дела по већ устаљеним класификацијама.

Ентитет не треба мешати са стилем, јер он представља примењену целину која може бити подвргнута различитим стилизацијама у зависности од школе, радионице и рукописа уметника.

- **Метод дисперзије**

Примењено дело настаје као варијабилна функција збира променљивих:

X (захтеви) = примењени уметник мора најпре да задовољи захтеве наручиоца, налогодавца као посредника и/или традиције. Оквир задатака зависи од степена њихове ерудиције, личне жеље ктитора, функције примењеног дела, циљне групе, реалних околности, услова рада и изложености. Ти фактори су фузионог карактера и воде типолошким решењима. Ако су захтеви стриктни у понављању, као што је нпр. блазон у хералдици, грб као ентитет се препознаје који год га уметник реализовао.

Y (уметник) = све оно што није строго задато, подлеже фисији, маштовитој дисперзији уметничке креативне слободе, његовом надахнућу, перцепцији, савесном приступу реализацији, смислу за однос сведено-богато кроз сопствену стилизацију али такође и ерудицији којом може да допуни налогодавца или обостраним незнањем да направе пропуст.

Гранично раздвајање између X и Y које дефинише процентуално учешће једног и другог је увек мета интересовања истраживача. Неки пут се оно лако успостави препуштањем једне стране другој, а неки пут прерасте у праву борбу ауторитета, било да налогодавац жели одступање од традиције, било да уметник тежи иновацији. Утицаји се процењују на основу склоности сваке стране понаособ, пратећи њену путању дејствовања у другим партнерским односима, када се извлачи заједничко својство које се провлачи као карактеристика те стране.

Одступање од традиције може бити из незнања, мањка вештине или неравнотежом партнерских страна у којој једна постаје изразито доминантна у одлучивању. Такви *излети* се могу амортизовати статистичком обрадом више примерака. Толеранција на одступања сразмерна је довољном броју млађих примерака који враћају на претходни колосек.

Кад се реализује дело које није претходно на било који начин стандардизовано и има слаб ниво захтева налогодавца, тада се уметнику отвара прилика за иновативност и сопствену визију те долази до високе дисперзије ликовне идентификације унутар типологије мотива. Супротно, ако наручилац посла наступи са тачним упутствима и инсистирањем на одређеним решењима, Y-компоненти преостаје мала слобода за ниску стопу варијабилности.

На основу ове методе се врши елиминација примењених дела која не остварују минимум заједничког имениоца у одабраној групи посматрања, чишћење истраживаног корпуса од усамљених високо дисперзивних варијанти са јаком Y-компонентом, како би се редукцијом могао боље сагледати *ољушћени* ентитет и евентуално његова еволуција током времена. Код примењених дела где је примарну улогу одиграо уметник ослобођен канона, са малом X-компонентом, то углавном буду дивергентни случајеви као *ликови, импулси*, који немају ентитет као тачку нагомилавања осталих сродних дела па их треба само престројити из домена расположивог материјала за анализу по овом питању у ауторски контекст који захтева другачији третман, студију случаја и сл.

Пошто у хетитској култури имам само два споменика која су уједно и најважнија, можда ће бити недовољно за потпуну примену мојих описаних метода, али ћу укључити и понеки пример из наслеђа Месопотамије као и друге на располагању.

* * *

1) Алаџа-Ејук

На вратима некадашњег двора у Алаџа-Ејуку, област Чорум (Çorum, Турска), на десној сфинги (слика 4.4.2.а. *Сфинге на улазу у двор Алаџа-Ејук*), „испод ногу неког божанства“, око 1450.г.п.н.е. исклесан је рељеф двоглавог орла који у канџама држи зечеве (слика 4.4.2.б).⁶⁷

⁶⁷ Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 67-68.



Слика 4.4.2. а) Сфинге на улазу у двор Алаџа-Ејук, око 1.450.г.п.н.е.
 б) Хетитски двоглави орао са зечевима у канџама⁶⁸

Анализа кохерентности ауторовог рада

Рељефна представа орла је на појединим површинама које препознајемо као крила, реп и врат, јасно избраздана попут канелура. Емпиријски тумачимо да је то у функцији декорације перјане текстуре дочаравања птице. Али онда недостају слични трагови и по трупу јер је орао оперјан свуда по телу. Ако је пак то мера ауторовог стила или школе, занемаривање ситних пера упрошћеном стилизацијом и шематским браздама као графичком шрафуром објашњава се орао само скупином великих пера која се иначе налазе по крилима и репу, канелуре по врату не би постојале. Јер је врат код *обичног* орла (сури или крсташ) оперјан ситним перима као и труп. Нарочито што су линије на врату попречне у односу на његов правац. А код свих орлова из рода *Aquila* и *Clanga* који се могу срести на том поднебљу, перје врата је вертикалне оријентације, прати линију врата и не истиче се већом дужином од трупног перја. Овде видимо јасно одступање од кохерентности у заступљености упрошћено-детално. Општим посматрањем дедуктивно закључујемо контрастирање, а сад кад смо га приметили, питамо се да ли је случајно или намерно? Како је аутор то поновио на оба врата и то са истим бројем *пера* по 3, а та интервенција је захтевала додатни физички напор да би се направила, опадају и случајност и евентуална грешка аутора или недовршеност дела или касније оштећење, што се све у историји уметности може сусрести и потврђује се интенција аутора.

⁶⁸ Драгомир М. Ацовић, *Хералдика и Срби* (Београд: Завод за уџбенике, 2008), стр. 15.
 Фото, а): <https://www.worldhistory.org/image/4891/the-sphinx-gate-alacahoyuk-hittite-settlement/>
 Фото, б): https://sr.wikipedia.org/wiki/Датотека:Sphinx_Gate,_Alaca_Höyük_08.jpg

Закључак је једноставан: у питању је неко намерно истицање, специфичност, важан знак препознавања.

Објашњење на нивоу претпоставке може да иде у два правца: или је опет у функцији приказа орла као што су шрафуре на крилима и репу или је неко додатно мистично значење. Мистика је играла важну улогу у духовном животу источних народа и тада би се таква интервенција на врату истакла другачијим рукописом и решењем јер је у то време већ био развијен смисао за симболичку амблематику. Овде је исти рукопис на врату као на крилима и репу, дакле, у функцији дочаравања орла, па методом елиминације и логичким закључивањем долазимо да су то нека карактеристична пера.

Хипотеза

Белоглави суп има гривицу око врата са перјем веће дужине као засебном формом које је више положено него усправно. То је његова карактеристика (слика 4.4.3. *Глава белоглавог супа*) па се намеће да је он орао који је модел за овакву врсту представе.



Слика 4.4.3. Глава белоглавог супа (*Gyps fulvus*) (фото: С.П.)

Да ли је важно да се препозна баш белоглави суп (*Gyps fulvus*) или је то резултат перцепције у пресликавању модела из природе?

Основна идеализована композиција, поједностављени геометризовани облици који не прате доследно природу (срцолики труп, ромбоидна крила, трапезаст реп), као и неприродан правац перја на крилима, кориговане пропорције (хипертрофичне главе, реп, канџе, атрофична крила) указују на висок степен самосталности аутора у односу на природу. Таква његова стилизација апсорбовала би ту перцепцију, а већ обезбеђени

ниво слободе збрисао би потребу за детаљизмом. Инсистирање на тим карактеристикама је циљано препознавање белоглавог супа а разлог томе би једино могао бити да је суп уживао посебан статус у симболу двоглавог орла.

Када у природи снимамо птице грабљивице подигнуте високо на небу, виђене као мале тамне силуете, у њиховој детерминацији прво што урадим јесте пребројавање летних вила на крилима. Тако сам и овде то учинио, не само на целим крилима, већ и на врату и репу.

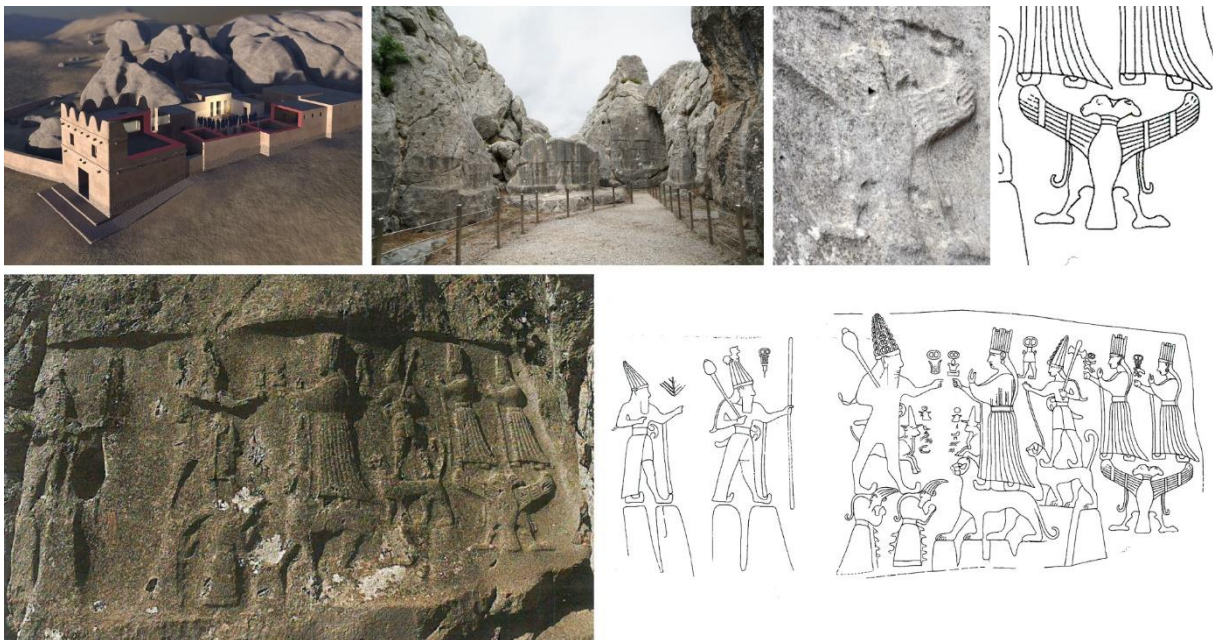
Врат поседује 3 пера, а оба крила по 7. Реп је трапезастог облика: у корену је ужи, а потом је шири. Уметник је проблем ширења облика из правоугаоника у трапез могао да реши на више начина: на овај који је спровео, сепарацијом, пресецањем репа двома хоризонталних линија на три сегмента; у првом, при корену, урадио је 10 пера, у средњем 12, а при врху 14; тако је обезбедио ширење репа каскадним повећавањем броја пера. Имао је и друго решење, да задржи исти број пера које би се свако по мало ширило, или треће, у духу асирске уметности, ефектом слојевитог преклапања што је најреалистичније, али се он одлучио да дебљину сваког пера одржи константним, а да сепаративно мења број пера. Тако долазимо да је 12 средња и жељена вредност за број пера у репу.

Оно што је занимљиво, иста сепарација на 3 сегмента је урађена и на крилима иако се она не шире. На њима свака партија има једнак број пера по 7, јер ромбоидни облик крила то дозвољава. Пошто сепарација овде нема сврху, а ипак постоји, то може бити доказ да је уметник радио по обрасцу који је утврђен много раније за крила и реп како би им се обезбедио приказ за случај ширења у трапезасти облик и примењиван је на старијим споменицима културе. Тај образац је могао настати у периодима примитивније технологије израде рељефа када се физички није могло постићи уситњено раздвајање згуснутих пера при корену јер би се још током израде крњила, па се дошло до овог решења које обезбеђује ширење и репа и крила. Анализом главе орлова и других рељефа у Алаца-Ејуку, можемо приметити да је уметник већ тада располагао бољом техником клесања, умећа изведби финијих канелура за друго решење али се он придржавао старог начина представе што указује да је образац за крило и реп попримио ауторитет канона јер више није био супериоран већ традиционалан.

Хипотеза: на основу X-параметра = традиционалан начин представе на основу канона и инсистирању на специфичностима као што је врат, у корпусу појма двоглавог орла издваја се засебан ентитет *двоглавог супа*.

Као што сам раније навео у методама мог истраживања, неопходно је да ову хипотезу докажем егзистенцијом ентитета у временском периоду дужем од сто година.

2) Јазиликаја



Слика 4.4.4. а) Храм Јазиликаја, Анадолија, б) Одаја А, поглед ка Главној сцени, в) Двоглави орао који носи две богиње, г) шематски приказ (Seeher, 2011.) д) Главна сцена, рељеф (Seeher, 2006.), ђ) Главна сцена, цртеж (Seeher, 2011.). (Фото:⁶⁹)

Други хетитски пример двоглавог орла је за око 200 година млађи, тј. из XIII века п.н.е, налази се на стени Јазиликаја (Yazılıkaya = *Уписана стена*) и носи две богиње (слика 4.4.4.). У питању је храм који се разликује од свега што је познато у Месопотамији, Египту и Грчкој. Реализован је као комплекс градитељства, делимично модификованих кречњачких стена тесањем камена и природног окружења. Тај отворени склоп стена остао је непокривен са намером да комуницира са Сунцем, Месецом и звездама путем светлости и сенки у функцији календара и усклађивања соларних година и лунарних месеци што

⁶⁹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Yazilikaya> посећено 8. маја 2023.г.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yazilikaya> посећено 8. маја 2023.г.

су протумачили Eberhard Zangger и Rita Gautschy уз помоћ претходних научника, шпанских астрофизичара Juan Antonio Belmonte-а и A. César González-García који су се годинама бавили астралним и соларним аспектима хетитске религије; потом немачког праисторичара Jürgen Seeher-а, дугогодишњег археолога ангажованог на том локалитету до 2005.г, америчког астронома Edwin C. Krupp-а, немачког археолога Andreas Schachner-а и других.⁷⁰ Како су утврдили, уз помоћ дешифровања лувијских хијероглифа, према представама приказаних божанстава, постоји пуно референци које указују на небо или како је Едвин рекао „космичку причу“.



Слика 4.4.5. а) Одаја Б протумачена као *подземни свет умрлих*, б) Источни зид: бог мача/подземља Нергал, Тудхалија IV са заштитником Шарумом и празна неразјањена ниша, в) Западни зид: две празне неразјашњене нише. (Фото:⁷¹)

Отворени део храма се састоји из комора А и Б као галерија (Ц су додали научници). Комора или одаја А је боље проучена и она се односи на небо и земљу, а комора Б на подземни свет умрлих.⁷² Њен улаз чувају од злонамерних уљеза два крилата лавадемона, подигнутих канџи у знак претње, са апотропејским ефектом, а унутра, на источној страни скоро вертикалне стене се налази божанство Нергал, бог мача, подземља. Reinhard помиње на улазу две шупљине као костурнице. Andrew потврђује функцију мртвачнице и проширује на краљевску погребну комору за Муваталија II и

⁷⁰ <https://www.archaeologie-online.de/artikel/2019/die-himmelsreligion-der-hethiter/> посећено 8. маја 2023.г.

⁷¹ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Yazilikaya> посећено 8. маја 2023.г.

⁷² „Сасвим је јасно да је комора Б сигурно посвећена култу смрти и сећању на Тудхалија IV“, Reinhard Dittmann, *Das Felsheiligtum von Yazilikaya eine problemskizze*, Münster https://www.academia.edu/25888416/Das_Felsheiligtum_von_Yazilikaya_-_eine_Problemskizze посећено 11. маја 2023.г.

Хатусилија III.⁷³ А Jesse David проналази код Bittel-а да су ископавања 1952.г. открила да пукотине у стенама дуж пута садрже сахране које датирају од XVII до XIII века што указује на сакрални простор.⁷⁴ Три издубљене нише у стенама вертикалних страница Одаје Б остају неразјашњене (слика 4.4.5.).

У одаји А се налази Главна сцена (слика 4.4.4.б, д, ђ) која се намеће величином (7x2,6m) и логиком путање кретања али је њена позиција таква да је видљивост при улазу ометена десном стеном која је делимично заклања и може се целовито сагледати тек када јој се приђе. На сцени је приказано седам божанстава, од којих главну тријаду чине отац, мајка и син.⁷⁵ Постоје извесне недоумице у тумачењу. Око првих пет су научници релативно сагласни, док око последње две фигуре се разилазе (с лева на десно): Кумарби, Хати, Тешуб (хуритски бог олује/времена и хетитско главно божанство у том периоду), Хепат (хуритска богиња сунца, Тешубова жена), Шарума (њихов син), Аланзу (?) (њихова ћерка, Seeher; Güterbock на основу хијероглифа тумачи да је ово Тешубова најстарија ћерка Мезула) и на крају је Тешубова унука. Sila Nur сматра да су последње две на орлу обе унуке. Тај десни део са непоуздано одгонетнутим фигурама који је намером или игром случаја завучен у стеновити џеп, па тиме и заклоњен, нама је најважнији јер се управо ту налази двоглави орао. Леви богови стоје на планинама јер су Хетити обожавали планине (Кумарби и Хати на стенама, Тешуб на персонификацији Мамни и Хази), а десни на животињама: планинским леопардима и двоглавом орлу. Осликавање стена у Јазиликаји урађено је у последњим деценијама царства, током владавине Тудхалија IV (1.237-1.209.г.п.н.е.) који је спровео религијске промене, и његовог сина Suppiluliuma II (1.207-1.178.г.п.н.е.). Мајка Тудхалија IV је била хуритска принцеза Пудухепа, ауторитативна у држави (сачувана је њена кореспонденција са Рамзесом II и његовом женом Нефертари). Она је била иницијатор фузије хуритске и

⁷³ Andrew G. Vaughn, *The Hittites and their World*, Number 7 (Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007), стр. 129. и 134.

⁷⁴ Jesse David Chariton, *The Function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008.

Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/36633/Cchariton.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Kurt Bittel, *Hattusha: The Capital of the Hittites* (New York: Oxford University Press Inc., 1970), стр. 94.

⁷⁵ Sila Nur ÇİMEN, HITİT/YAZILIKAYA AÇIK HAVA TAPINAĞI, 2017 (дипломски рад):

file:///C:/Users/Prelle/Downloads/HITIT_YAZILIKAYA_ACIK_HAVA_TAPINAGI_pdf.pdf посећено 8. маја 2023.г. Sila Nur сматра да је ово једна од најстаријих представа божанске тријаде у региону, а две женске фигуре десно од њих, на орлу, је протумачила као унуке.

хетитске религије. Стога Sila Nur додаје да главну тријаду може представљати и краљ Хатузили III, његова краљица Пудухепа и син Тудхалија IV.



Double-headed eagle
Alexander 1986



Akurgal, 2007: 454

Слика 4.4.6. а) Hamath Stele (око 1.200-1.100 г.п.н.е.)⁷⁶

б) и в) Двоглави орао са трослојним оковратником (Alexander, 1986. и Akurgal, 2007)

Приказ двоглавог орла је сличан оном два века старијем само су овог пута вратови спојени заједничким двоструким или троструким прстеном око њих (слика 4.4.4.г и слика 4.4.6. б и в). Према Seeher-у из 2011.г. оковратник је двоструки. Пошто је рељеф слабо очуван, према неким ауторима који су раније истраживали и цртали, на орловима је око врата било три прстена (Alexander, 1986; а чини ми се да га је Akurgal, 2007: 454 копирао са микронским разликама).⁷⁷ Alexander као сензитивнији истраживач препознаје три различита рукописа/аутора који су учествовали у осликовању целе Јазиликаје и црта орла са три оковратника.

Код овог орла се другачијом техником дочаравају пера. На претходном у Алаџа-Ејуку је улекнути рељеф: жљебовима се попут цртежа радила контура. Дакле, исклесаним

⁷⁶ <https://www.hittitemonuments.com/hama/> посећено 11. маја 2023.г.

⁷⁷ Aslı Kahraman ÇINAR, HİTİT İNANÇ SİSTEMİ İÇERİSİNDE YAZILIKAYA TANRI, TC ANKARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TARİH (ESKİÇAĞ TARİHİ) ANABİLİM DALI, Ankara, 2012, илустрација 47.

[chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/30860/AsliKAHRAMANCINARtez.pdf?sequence=1](https://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/30860/AsliKAHRAMANCINARtez.pdf?sequence=1) посећено 11. маја 2023.г.

Jesse David Chariton, *The Function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008, стр. 19.

Robert L. Alexander, *The Sculpture and Sculptors of Yazilikaya*, (Newark: University of Delaware Press, 1986).

браздама су се раздвајала пера. Овде се примењује комбинација испупчено-удубљено као ефекат негатив-позитив, тако да су пера шира, добијена клесањем улегнућа, а раздојена су остављеним ужим избочинама (супротно од старијег примерка). То се јасно препознаје на очуванијем десном крилу. На врату видимо две избочене танке линије (која нису пера већ њихово раздвајање) и три шира улегнућа која су заправо пера што је Alexander добро приметио.

Идентично претходној анализи, однос упрошћености и детаљизма у стилизацији поново разоткрива инсистирање аутора на идентификацији белоглавог супа. Будући да су у првом примеру гривице урађене одвојено као засебне, а у другом фузионисано, овај историјски налаз је поуздан доказ о еволуцији представљања двоглавог супа, од појединачних обележја обе главе до амалгама оковратника у јединствени без обзира на број пера, који фузијом не добија нову улогу свезе јер су орлови већ спојени трупом, него задржава функцију детерминације биолошке одреднице супа. Бројеви пера на крилима, репу и врату, ако прихватимо утицај месопотамске нумерологије, можда могу да понесу додатно значење на дубљем нивоу симбола, као потенцијал који се отворио на већ постојећим природним местима која су карактеристична за пера на крилима, репу и врату супа, искоришћавајући прилику да се удену нумеролошки као осмишљени бројеви ради симболике али не измишљајући цело место (гривица око врата) ако оно природно не постоји (у случају да није суп, не би постојала оправданост за истицањем пера на врату). Важност овог истраживања се везује за претечу двоглавог орла на грбу Немањића о чему ће бити речи касније, јер се оковратник, након пар миленијума изгубљеног значења почео тумачити у Србији као функција свезе, а не карактеристике белоглавог супа.

У оба примера на хетитским споменицима супови се додирују са људским фигурама протумаченим као божанствима. Оно што уочавам овде, за разлику од Египта где се појављује један суп **изнад** људског лика, као **заштитник** (слика 4.3.2.) овде је двоглави суп **испод** који **носи** људске (божанске) фигуре. Та поза узношења је сугестивна, благо накошеним крилима у вис. Када нема фигура изнад, тада су крила равна и у функцији неких других амблема (слика 4.4.7. и 4.4.8.).



Слика 4.4.6. а) Фриз од 12 божанстава, лунарни месеци у години, Комора Б предвиђена за култ мртвих, б) Фриз од 12 божанстава подземља, Комора А где је Главна сцена (Фото: Wiki)

Број пера на крилима, могуће је избројати уз претпоставку окрњености и има их опет 7 (слика 4.4.4.г: десно крило по сегментима 7-6-7, стим што се на фотографији види да је средњи део окрњен, дакле, сигурно је 7; лево крило 6-6-7, али делује комплетно уже, као да је имало неки проблем; сва остала крила у Јазиликаји, а има их још четири пара, рађена су симетрично са истим бројем пера лево и десно па је вероватније да је и овде у оригиналу било 7). Улога двоглавог орла је овде иста као у примеру око 200 година старијем, у функцији узношења људско-божанских фигура. Укупан утисак и код Jesse David-а потврђује везу између ова два примера, да се ради о истом амблему.⁷⁸ Крила су се идентично поновила: благо накошена у вис, сепаративно подељена на три сегмента, са истим бројем пера по 7. Пошто смо утврдили да је постојао канон у представљању, а понављањем након 200 година и ентитет (уз ниску стопу колебања) за очекивање је да и реп има 12 пера (не може се прочитати услед оштећења жљебова, зато га је Seeher оставио празним; констатовано је пуно људских настраја на овај споменик културе пре него што је заштићен). Да ли те бројке могу нешто да представљају? Број 3 са врата се можда односи на главну тријаду богова, 7 са крила одговара броју божанстава на Главној сцени, а број 12 фризу униформисаних мушких божанстава у Одаји Б, свету подземља, које је Хуан Антонио Белмонте препознао као лунарне месеце у години (слика 4.4.6. а) или 12 богова подземља (мрака) са којима почиње нарација у Одаји А (слика 4.4.6. б).⁷⁹

⁷⁸ „Имало би смисла да је био исти као у Алаца-Ејуку...“ и „подржава идеју да је орао коришћен у исту сврху на оба локалитета“ - Jesse David Chariton, *The Function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008

⁷⁹ E. Ebeling, B. Meissner, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Band 15, 1./2. Lieferung 2016, стр. 151.

У тој Комори А, где је смештен орао, све фигуре се деле на леву и десну страну синхронно оријентисане: **леви** небески (мушки принцип), представљен поворкама мушких фигура које су на целој левој (западној) страни Одаје А окренуте у смеру казаљки на сату, као пратиоци бога Тешуба, са којим се завршава та оријентација и **десни** земаљски (женски принцип) до богиње Хепат; све фигуре на целој десној (источној) страни Одаје А су женске (сем два изузетка, краља Тудхалија IV који је издвојен диспозицијом и величином и посматра Главну сцену и његовог заштитника бога Шаруму који је насупрот њега на Главној сцени, али су и они у истом правцу оријентисани као све женске фигуре) и окренуте су супротно од смера казаљки на сату. Жижа интересовања кулминира величанственим спојем леве и десне стране, комуникационом спрегу лицем к лицу, Тешуба и Хепат, мужа и жене. Да се овде ради о космичком поретку неба и земље у сусрету ова два божанства, поменути истраживачи не доводе у питање. Символика је ишчитана на овај начин од стране скоро свих поменутих научника.

У односу на приказ из Алаџа-Ејука, на овом орлу се промена догодила на вратовима у решењу које не ремети значење и у одсуству зечева, стим што највећу тежину носи симболика две главе на једном телу орла. Друга, ситнија подударана у истоветностима, овде се не могу установити услед оштећења.

На основу свега изнешеног, утврдио сам да је ово ентитет, *двоглави суп*, стар најмање 200 година. Пошто је рађен по канону, вероватно су постојали и старији примерци који су нама данас непознати, а имамо и млађе са Hamath Stele у северној Сирији која је тада била под хетитским утицајем (слика 4.4.6.a *Hamath Stele*). Та стела је у још лошијем стању. Одгонетнута је само горња сцена коју уздиже орао, са краљем који седи. Та три примера су довољна да обезбеде орлу статус амблема.

Шта би он могао да представља? Животиње у улози тотема, парњака или заштитника, у древноисточном свету увек су се приказивале уз свог штићеника. Тако Анубис има шакала, Хатор краву, Ба'ал и Тешуб бика итд, али двоглави суп се на ова три места појављује уз различите фигуре и у сва три случаја их он узноси. То је запазио и Jesse

David.⁸⁰ Стога методом елиминације, искључујем персонално и династичко значење, те остаје само неко универзалније, опште.

Две супротно оријентисане главе белоглавог супа могле би да осликавају:

- два света која се сусрећу на Главној сцени у Комори А, **небески** и **земаљски** и којима је подређена цела космичка представа, или
- два света персонифицирано приказаног у Комори А (постојећи **реални** свет као збир физичког неба и земље) и Комори Б (загробни свет, **имагинарни**).

Оба тумачења су на неки начин сродна и преплићу се, јер се и небо и земља могу двојачко сагледати: небо је уједно реални космос са Сунцем, Месецом, звездама, али и синоним за духовна имагинарна бића, док земља, поред опипљивог материјалног, нуди и врата подземљу сахранама.

Додатни куриозитет је што су ова тумачења двоглавог орла преживела више од три миленијума и сада се налазе на сајту Владе Републике Србије: „Чувени двоглави орао је симбол преузет из Византије. Тумачи се као да једна од његових глава представља усмереност ка небеском, док је друга окренута ка земаљском царству.“⁸¹ Наравно, овде се мисли на духовно значење, што се истоветно добија разумевањем целог храма у Јазиликаји.

Византија је можда била посредник у транспорту али изворно дугујемо Хетитима. У којој мери су Хетити прерадили тај симбол од Сумераца и генерално из Месопотамије, или га као готов производ увезли, као и истраживања Стојана Новаковића да је Србија у време Светог Саве када се појављује тај симбол у српским земљама, била равноправна снага са Византијом што отвара могућност да су паралелно и независно увозиле артефакте из Анадолије, тек треба детаљно проучити као засебне студије.

Само још пар речи о осталим представама крила у Јазиликаји. Уметници су се придржавали правила и у приказима само крила, као засебним симболом, која се, поред двоглавог супа, још на четири места појављују, без главе и репа.

⁸⁰ Jesse David Chariton, *The Function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008.

⁸¹ <https://www.srbija.gov.rs/tekst/45627/simboli-srbije.php> посећено 14. маја 2023.г.



Слика 4.4.7. а) горњи ред: Бог Сунца неба, Одаја А (цртеж: Seeher, 2011.)
б) доњи ред: Тудхалија IV, Одаја А (цртеж: Seeher, 2011.) (Фото: Wiki)

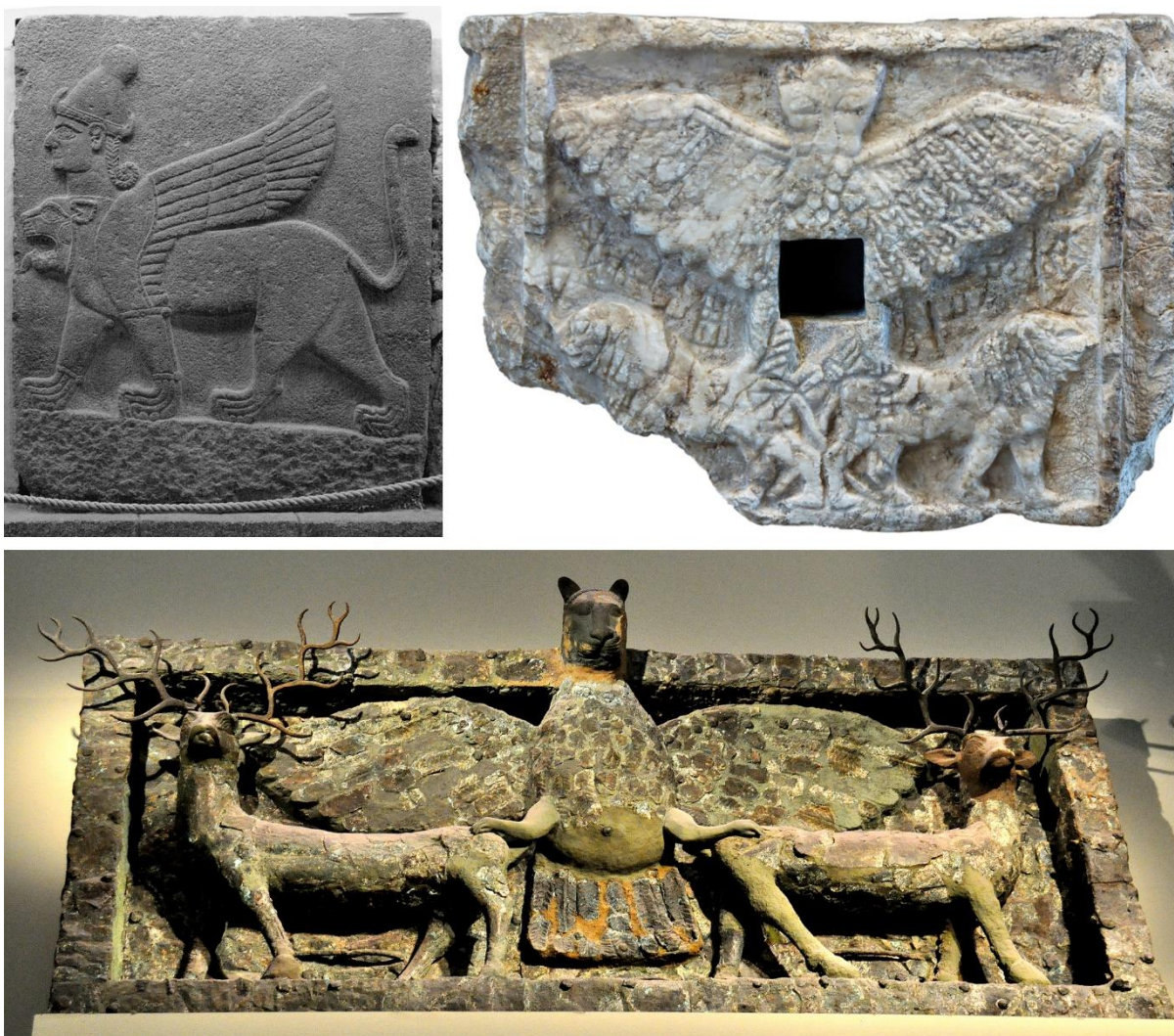
У три случаја је рађено по канону сепарације, што је искоришћено у неким нужностима ширења крила при врху када се повећавао број пера (као на слици 4.4.9. а), идентично репу у претходном примеру два века старијем, а на само једном примеру је иновирано сасвим другачије решење. То се збило пред сам крај хетитског краљевства, у времену

последњег владара Suppiluliuma II (1.207-1.178.г.п.н.е.) и слабљењу централног ауторитета (слике 4.4.7. и 4.4.8.). Ипак, типично за хетитску уметност, остаје дисконтинуитет перјане линеатуре по сегментима на крилима и репу (слика 4.4.9.a).



Слика 4.4.8. а) горњи ред: Тудхалија IV у загрљају свог заштитника Шаруме, Одаја Б (цртежи: Seeher, 2011.), б) доњи ред: Одаја Б, период Suppiluliuma II (1.207-1.178.г.п.н.е.)⁸² (Фото: Wiki)

⁸² У периоду последњег хетитског краља, одступа се од традиционалног приказа крила и имамо сасвим ново решење за проблем ширења при врху.



Слика 4.4.9. а) Хетитска уметност (1.750-1.200 г.п.н.е.)
 б) митолошка птица Anzû (2.550-2.500. г.п.н.е.), музеј Лувр
 в) Једна од многобројних представљања Anzû (Tell al-'Ubaid)⁸³

На сликама 4.4.7. и 4.4.8. соларни диск, као знак сунца са 8 крака се појављује на четири места, а на приказу Тудхалија IV (слика 4.4.7. доњи ред) изнад стандардног диска се појављује још један, њему сличан али изгледа да је у питању други ентитет: приказан је као нешто већи (да би се направила дистинкција) и има 7 крака. Током свог дугогодишњег истраживања Seeher је приметио да је тај издвојен и увећан приказ Тудхалија IV смештен на сеновитом делу стене и да само неколико дана у години зрак сунца допре до њега да га обасја. Претпоставља да је управо у тим данима био организован верски фестивал, када је краљ окупљао све високе државнике и сазивао иностране званичнике док је његов лик величанствено комуницирао са сунцем, насупрот Главној

⁸³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Hittites> и <https://en.wikipedia.org/wiki/Anzû> посећено 14. маја 2023.г.

сцени коју је *посматрао*. То је период када хетитски владари за живота постају божанства што раније није био обичај. Зато Sila Nur оправдано сматра да главну тријаду секундарно (паралелно уз описане примарне богове) може представљати и краљ Хатузили III, његова краљица Пудухепа и син Тудхалија IV. Соларни диск као амблем је дуго био у употреби (слика 4.4.10. Фото: интернет, N.N.), преживео преко три миленијума и као знак сунца и светлости пронашао своје тумачење и у хришћанству (слика 4.4.11.).



Слика 4.4.10. а) Eflatunpinar са 3 соларна диска (XIII век п.н.е.), б) печат краљице Пудухепе, в) и г) хетитски печати, д) печат Тудхалија IV, њ) детаљ асирске стеле Ashurnasir-pal II (883-859.г.п.н.е.) са осмобраким сунцем, е) Детаљ Партске стеле из Ашура (око Н.Е.) са истим амблемом, ж) Асирски краљ Shalmaneser III (859–824) прима данак



Слика 4.4.11. а) Икона Богородице *Madre della Consolazione* (XV век)⁸⁴
 б) детаљ: златни брош на грудима Богородице, соларни диск са 8 крака

Пример на икони Богородице *Madre della Consolazione* у Музеју СПЦ, показује да један исти симбол (сунце=светлост) или чак као целовити амблем (концентрични кругови унутар којих је 8 крака као код Хетита и Асираца, слика 4.4.10.) у новим културама и срединама може бити формално преузет из ранијих култура уз другачије значење и ново осмишљавање (слика 4.4.11.).⁸⁵ Осмокраки знак, без концентричног круга околу, јавља се и у функцији звезда (слика 4.4.12. а. и б.).

Један декоративни детаљ, тзв. *венчић од бисера*, који се понеки пут може видети на одеждама фреско осликаних фигура по црквама средњовековне Србије, неодољиво ме подсећа на еволутивни помак овог амблема на којем краке замењују кружићи у истом броју 8, око већег круга као сунца (слика 4.4.12. в.).

* * *

⁸⁴ Ђакон Владимир Радовановић и др, *Музеј српске православне цркве* (Београд: Музеј српске православне цркве, 2022), стр. 132-135. Овај тип Богородичине иконе је био изузетно тражен у средњем веку што потврђује велики број примерака у Србији, Босни и Далмацији. Према анализи стила овај примерак се приписује „радионици Николе Зафуриса, једног од најважнијих мајстора друге половине 15. века“.

⁸⁵ Јеванђеље по Јовану 1:1-5.

Застава Северне Македоније има сунце са осам крака.



Слика 4.4.12. а) Богородица са Христом и небом посутим осмобраким звездама, Велуће (деталј, С.П.), б) Распеће Христово, Студеница, небо са осмобраким звездама (С.П.), в) амблем као круг са осам белих кружића околу, често на рукаву и надлактици, али може бити и на другим деловима одеће, Богородица Љевишка, деталј (фото: С.П.)

Да се вратимо главном питању: зашто се инсистира на препознавању белоглавог супа? Хајде да покушамо супротно, да кренемо од претпоставке да није суп и питамо се, да ли може било који орао да симболизује спој духовног и материјалног, небеског и земаљског? У чему је суштина симбола, да ли у његовој снази, вештинама? Које год од наведених питања да покренемо отвара се сијасет животињских врста које конкуришу за одговор, од митолошких птица до сова, папагаја, гавранова, соколова, јастребова... и коначног, да ли нам је уопште нужен ловац-предатор и какве везе има са човеком? По супериорности своје снаге и вештина предњаче митолошка бића попут змајева или птице *Anzû* (небески орао) са хибридним одликама орла и лава (слика 4.4.9. б. и в.).

Anzû или друга фантастична бића не би била деградирана обичним орлом да се радило само о физичој предиспозицији. *Anzû* је егзистирао више од миленијума у духу, предању, уметности и амблематици месопотамских народа. Али није добијао другу главу, јер не може да представља карику између живота и смрти, неба и земље, исто као ни обичан орао. Очигледно да снага и вештина лова нису били параметри за избор носиоца ове врсте симбола. Поново сам употребио метод елиминације и вратио се на белоглавог супа.

Како смо видели у одељку 4.3, много пре Хетита, у Анадолији је практикован ритуал *небеска сахрана* у којој белоглави суп учествује у чишћењу костију од меса умрлог, заједно са осталим орловима лешинарима међу којима је свакако најбројнији, типични

представник. То његово сакрално значење није га могло изоставити из значајне улоге религијског симбола посебно када се почела развијати култура сећања и идеја о духовима предака, владарима који након смрти и даље живе као божанства, у појму *неба* као духовног света.

У прадавним временима, пре појаве свести о сахрањивању, мртваци су се остављали да их на природан начин почисте некрофаге: рептили, птице и сисари. Са развијањем културе сећања на покојне, ствара се потреба за очувањем бар неких земних остатака и места почивања, па се врши селекција међу лешинарима осмишљена тако да се покојник поставља на уздигнута места којима не могу прићи копнене животиње које иначе разнесу комаде тела далеко на све стране, већ само птице иза којих остаје очуван скелет као трајнија материја за помен. Доказ томе је изградња торњева тишине (дакхме, слика 4.3.4. б.) који пар метара висине на већ узвишеном врху брда неће додатно утицати на приближавање сунцу али ће зато спречити звери остављајући приступ само птицама.⁸⁶ Након обреда, кости се стуре у унутрашњост дакхми, бунар, а временом је ритуал еволуирао у разним правцима. Са културом сећања се развијају и други начини сахрањивања, одлагањем у природне коморе (пећине), изграђене објекте (гробнице), клесањем ниша у стенама, покопавањем и сл. Треба очекивати да је развој метода био синхронизован са конфигурацијом терена, сталешким могућностима (материјални трошкови), веровањима и обичајима те нема обавезу уједначености чак и унутар исте цивилизације. Тако, из практичних разлога, тела погинулих војника су се остављала на бојном пољу да их почисте лешинари као бесплатни начин решавања умрлих што је забележено у Месопотамији и Персији још 2.650.г.п.н.е.⁸⁷ Библијски Тара, отац Аврама од којег потичу Арапи и Јевреји, преселио се из Ура Халдејског у Харан, одакле је Аврам сишао јужно у Ханан.⁸⁸ У Леванту се у то време господарила у пећинама које су се морале купити.⁸⁹ Како је број природних пећина био ограничен, прешло се на прављење још скупљих вештачких усеклина и ниша у стенама што је био обухватан посао доступан малом броју богатих људи. Исуса Христа је сахранио имућни Јосиф у свом

⁸⁶ https://www.toiran.com/en/city-yazd/historical_sites/Dakhme/294 посећено 20. маја 2023.г.

⁸⁷ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Сул* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр. 40.

⁸⁸ 1. Мојсијева 11:31 и 12:5.

⁸⁹ 1. Мојсијева 23:8-19, 25:9, 49:30-31.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Sahrana> посећено 1. априла 2023.г.

гробу, уклесаном у стени, затворивши га великим каменом.⁹⁰ Очигледно је да нису имали сви ту привилегију. Са друге стране, препуштање тела погинулих војника у Израелу, једнако је било заступљено као и у Месопотамији одакле је дошао Аврам.⁹¹ Корелација практичности, веровања и традиције асиметрично је подложна еманципацији и хетерогено распрострањена у сваком друштву, посебно каквом је било хетитско. А неогонетнуте три уклесане нише у стенама Јазиликаје (једна на источном зиду и две на западном, слика 4.4.5.) и то баш у Одаји Б за коју је утврђено да је била некропола и уз Bittel-ово истицање да су истраживања 1952.г. утврдила да су пукотине у стенама дуж пута служиле за сахране,⁹² ја тумачим као нише погодне за смештај скелета владара-божанстава након ритуала небеска сахрана. Јер, по димензијама, нише су мале да се смести целовити леш покојника, а довољне за скелет у деловима, очишћен од меких ткива. Те три нише су могле бити управо за владарску породицу коју је Sila Nur видела као могућу тријаду на Главној сцени: краљ Хатузили III, његова краљица Пудухепа и син Тудхалија IV,⁹³ или како Andrew мисли, на краљеве Муваталија II, Хатусилија III и Тудхалију IV.⁹⁴

Белоглави суп, према сакралној улози коју обавља у природи, намеће се као најадекватнија спона између небеског и земаљског те ми је то најприхватљивије логично објашњење инсистирања на његовим препознатљивим карактеристикама. Овде је, на крају крајева, чак и небитно да ли се у хетитском, етнографски хетерогеном друштву, практиковао тај ритуал, спорадично или никако. Доказано је да је он био присутан на том поднебљу пре њих и међу оближњим народима током њиховог краљевства, а они су могли преузети, као културолошко наслеђе помен о супу, његов тотемски значај и поштовање, макар на свој начин, јер смо видели да су били склони за увоз таквих веровања.

⁹⁰ Матеј 27:57-60.

⁹¹ Језекиљ 39:4. Откривење 19:21.

⁹² Jesse David Chariton, *The Function of the double-headed eagle at Yazilikaya*, 2008.

Chrome-

[extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfndmkaj/https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/36633/Chariton.pdf?sequence=4&isAllowed=y](https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/36633/Chariton.pdf?sequence=4&isAllowed=y)

Kurt Bittel, *Hattusha: The Capital of the Hittites* (New York: Oxford University Press Inc., 1970), стр. 94.

⁹³ Sila Nur ÇİMEN, HİTİT/YAZILIKAYA AÇIK HAVA TAPINAĞI, 2017 (дипломски рад):

file:///C:/Users/Prelle/Downloads/HITIT_YAZILIKAYA_ACIK_HAVA_TAPINAGI_pdf.pdf посећено 8. маја 2023.г.

⁹⁴ Andrew G. Vaughn, *The Hittites and their World*, Number 7 (Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007), стр. 129. и 134.

Током свог раног истраживања, Саша Маринковић је наилазио на отпор мештана старовлашког краја у Србији према бројању супова.⁹⁵ Веровали су, ако то чине, да ће им угинути нешто од стоке.⁹⁶ Белоглави суп везује за себе мистична уверења која веома дуго опстају у народу.

Интересантан податак да је један од старих народних назива за њих и *орлови хаџијаши*.⁹⁷ Тек је крајем XX века маркирањем јединки утврђено да значајан део старовлашке популације посећује Блиски исток, а недавно спроведено сателитско праћење указује и на Саудијску Арабију, особито њен западни део у рејону Меке и Медине (слика 4.4.13. *Хаџијаши на Арабијском полуострву*).⁹⁸



Институт за биолошка истраживања „Синиша Станковић“, Институт од националног значаја за Србију, Универзитета у Београду, Булевар Деспота Стефана 142. 11060Београд



Слика 4.4.13. Хаџијаши на Арабијском полуострву; „Карта 4: Сателитско праћење белоглавог супа Јефимије на миграцијама помогло је да се ослика и простор на којем зимују наши супови. Резултати су добијени праћењем две птице, а процене су да наше птице бораве на целом простору Арабијског полуострва.“⁹⁹

⁹⁵ Лично казивање С. Маринковића.

⁹⁶ Веома слично као код старих Јевреја којима је било забрањено да пребројавају народ јер бројање доноси несрећу: 1. Самуилова 24.гл. и 1. Дневника 21.гл.

⁹⁷ Лично казивање Асима Беџировић, професора географије из Пријепоља.

⁹⁸ Саша Маринковић, *Маркирање и мониторинг белоглавог супа *Gyps f. fulvus* у Специјалном резервату природе Увац*, годишњи извештај 2022 (Београд: Институт за биолошка истраживања „Синиша Станковић“), стр. 26. и 27.

⁹⁹ Ibid.

Соловјев је контрадикторан у кључном разумевању природе настанка мотива двоглавог орла коју олако усваја од Кондакова. Са једне стране, свестан је сакралног значења ове симболике, а са друге као претпоставку, понавља Кондакову чисто декоративну природу креирања, естетичком потребом за симетријом: „Логично је што је тај амблем доведен у везу с веровањем у непознате или фантастичне птице огромних димензија, које је заједничко многим азијским религијама. [...] као резултат уобичајених религијских процеса, божански изасланици или демони који су наклоњени људима и повезују земљу и небо.“ Потом наводи бројне примере из Месопотамије, као и сиријско-хетитске печате на којима орао у канџама носи разне животиње. „Додуше, [...] има само једну главу (каткада чак и лављу), но, пошто орао својим двома ногама држи две животиње, док му је глава приказана у профилу, било би природно претпоставити да се, због потребе за симетријом и да би се фигура употпунила, напослетку стигло до представе орла с две главе. [...] Врло је вероватно да му је друга глава додата из потребе за симетријом, да би послужио као бољи подупирач.“¹⁰⁰



Слика 4.4.14. а) Цилиндрични печат из Месопотамије као типични приказ орла који у канџама држи две животиње (II мил. п.н.е.)
 б) Ashurnasirpal II (883-859. г.п.н.е.) се састаје са високим званичником након успешне битке (детал) (Фото: интернет, N.N.)

Соловјев се вероватно позивао на цилиндричне печате попут оваквих као на слици 4.4.14. а) да су били претече двоглавог орлу. Али, за потребе *подупирача* су два крила довољна да носе две фигуре изнад. Нису нужне још и две главе, јер то одмах демантује претходни пример у Алаџа-Ејуку на којем двоглави орао носи само једну фигуру. Овакво

¹⁰⁰ Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 291-294.

резонovanje о потреби за симетријом подређује религију служби уметности и уздиже императив естетичких захтева као примарних, користећи наше модерно схватање појма равнотеже у композицији, док нас читава историја уметности убеђује у супротно: да је уметност била слушкиња религији чак и у поодмаклом развоју естетике као науке. Из контекста уметности оног времена, наизменични ритам у представљању људске фигуре, профил-анфас-профил, сведочи о потреби за паковањем најчитљивијих информација са кључним карактеристикама у служби **наратива** не базирајући се пуно на искуствену логику а понајмање на симетрију која чак и да је нужна, увек се може испунити само ликовним механизмом на другачији начин, без додавања друге главе (слика 4.4.9. б. и в.), која није могла у оно време проћи без додатне обавезе за пренешеним, симболичким тумачењем, особито када је у контакту са божанствима. Да је притисак ликовне симетрије у оно време био уметничка пракса, онда би и цео доњи ред у којем се налази орао у Јазиликаји био рађен у том маниру, а не само он. А наспрам вертикалне осе сусрета, између Тешуба и Хепат, аутор не би оставио неуравнотежену композицију Главне сцене да са леве стране има масено слабију и разређену групу у односу на десну страну преоптерећену згуснутим фигурама (слика 4.4.4. д, ђ). Ликовно и наративно гледано, на тој најважнијој композицији храма, орао би се боље уклопио као једноглави тип окренут у лево, као што су људске фигуре изнад које он носи и животиње лево од њега, како би сви били конвергентно упрти погледом у једном правцу ка жижи интересовања и синергично појачали значење догађаја који се описује. Двоглави мотив се својом позицијом не уклапа у ритам композиције (*партибрејкер*). Открива своју уметност, ликовну аутономију и поштовање себе као целине, свој ентитет који је од раније формиран као ћелија и познат аутору који је морао да га испоштује као таквог и само убаци у композицију. Може га донекле модификовати али не идејно упропастити. Ако је у неким ситуацијама настао само из ликовних разлога због симетрије и бољег уклапања, сада је била права прилика да се разгради због асиметрије и истог разлога бољег уклапања.

На једном делу много млађе композиције из периода Ashurnasirpal-a II (883-859. г.п.н.е.) која локално гравитира равнотежи, изнад се налази асиметрични амблем, претеча у представи анђела (слика 4.4.14.б). Да се симетрија развила као виши еволуитивни ступањ у амблематици источних народа не би се враћали на асиметрију у новим

представама и то државно високобуџетним, у којима су ангажовани најбољи уметници. Очито, та хипотеза о симетрији коју нуде Кондаков и Соловјев за објашњење настанка двоглавог орла је произвољна услед промашаја путање генезе, без системског приступа праћења ентитета те сам из тог разлога видео потребу за најпре грађењем метода оваквих истраживања које би попут матрице могле бити од користи.

Критички гледано, белоглави суп је препознат у примењеној уметности и јесте носилац извесних значења у религијама старих народа што је несумњиво на више места потврђено. Веза између *небеске сахране* као улазнице у амблематику и његове улоге као културолошки давно наслеђене тотемске карике између живота и смрти, неба и земље, међу источним народима, а базиране на том ритуалу је хипотеза која ће сачекати своју проверу. Та тема је слабо истражена те овим путем желим да пружим свој допринос. Логично и методолошки сам припремио тезу да праидеја двоглавог орла као *симбола јединства Божје васељене и земаљске власти, идеалног споја небеског и земаљског*, има смисла са белоглавим супом као *птицом огромних димензија*, која је *небеском сакраном* давно постала сакрална карика, спона између живота и смрти, духа и материје, овоземаљског и оностраног и на тај начин се уденула у симболизам одређених народа са којима ће и Србија бити у контакту.¹⁰¹

Значај религије био је већи него што се то из овог века очекује.¹⁰² Додатна занимљивост овде је стара грчка реч за Анадолију, *Птерија* (*птерон=крило; земља раскриљених крила*).¹⁰³

¹⁰¹ https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Грб_Србије посећено 19. марта 2023.г.

¹⁰² Истраживања турских и немачких археолога неолитског светилишта у Гобекли Тепеу, најстарије верске грађевине на свету (9600-8200. г.пне), наводе на закључак *да је религија, а не искључиво пољопривреда и сточарство, како се до тада мислило, била предуслов прелаза из мезолита у неолит* https://sr.wikipedia.org/wiki/Гобекли_Тепе посећено 19. марта 2023.г.

Соловјев наводи као најстарији пример двоглавог орла халдејски цилиндрични печат од око 2500.г.пне. На печатном цилиндру је приказан бог Нингирису а иза њега је двоглави орао који подржава картуш са натписом. „Види се да је двоглави орао везан за идеју божанства“. Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултетуниверзитета у Београду, 2000.), стр. 67. У подбелешци 124, на истој страници, наводим: „О томе добро вели Н. П. Кондаков: 'Некад су објашњавали овог орла као фигуралну композицију политичког порекла и значаја, али доцније било је примећено да двоглави орао има своју иконографију верског порекла која вуче свој постанак из дубоке старине држава Мале Азије.' Н. П. Кондаков, *Очерки и заметки*, Прага 1929, 115.“

¹⁰³ *Ibid*, стр. 294.

4.5. Белоглави суп као модел у примењеној уметности

Позе које белоглави суп исказује су прилично уверљив визуелни аргумент о његовој инспиративној демонстрацији као модела у примењеном стваралаштву током историје уметности. Многе људске позе су описане, понављањем постале незаобилазни саставни део уметничких школа (као нпр. контрапосто, *Contrapposto*) па и стандардизоване у одређеним системима представљања (нпр. у египатској уметности и многим другим). Ти стандарди прерастају у каноне у црквеној уметности. Савремена хералдика показује тенденцију типолошких приказивања одређених елемената блазона. У историји уметности мање се порадило на систематизацији поза животиња иако оне имају вероватно и дужи стаж још од пећинских цртежа. Проучавајући понашање белоглавог супа током мог истраживања у периоду 2013-2023.г. имао сам прилику да повежем његове карактеристичне ставове који се понављају а који су везани за радње или намере. Овом приликом ћу издвојити, назвати и описати само неке ставове атрактивне за уметнике које можемо назвати *позама* у смислу примењене струке, које поседују извесну естетску вредност или инспиративни потенцијал, које могу фасцинирати својим облицима, пропорцијама или динамиком која условљено провоцира адреналински доживљај. Сврстао сам их у три фамилије.

Код **индивидуалних поза** став је интегрисан са радњом која се истовремено одвија са њом. Главна одлика: суп је може спроводити самостално и када не постоје друге птице у непосредном окружењу. То су радње које трају од пар секунди до неколико минута јер никога не угрожавају па не изазивају интраспецијску реакцију. Издвајам шест поза: *хералдичку, једрење, обрушавање, контрактивну, полет и долет*, мада је број биолошких индивидуалних поза свакако већи: стајање, чучање, лежање...

- *Хералдичка поза* – у усправном или благо накошеном положају, орао се раширених крила суши или ослобађа паразита излаганим сунчевим зрацима ослоњен на обе ноге на стабилној подлози, често на истакнутим местима попут врхова стена одакле се може јасно посматрати довољно дуго да га уметник нацрта. Предњу или задњу страну свога тела окреће према сунцу, колико му услови терена и оближњих субјеката то дозвољавају. Распон крила најчешће не

досеже максимум. Симетрију могу нарушити услови блиске околине или ретке посебне потребе. Положај врата је опуштен, делимично увучен и то представља кључну разлику у односу на сличну позу *Парада моћи* када је врат лучно истегнут. Други супови без промашаја ишчитавају ту разлику. Могу се налазити у тесној близини али неће реаговати на ову позу јер је доживљавају као пасивну, непровакативну (слика 4.5.1, горњи ред). Термин *сунчање* не би био одговарајући за ову позу јер излагање сунчевим зрацима може бити и без раширених крила, у полунагнутом ставу само за дорзално перје.

- *Једрење* је летење са ниским утрешком сопствене енергије користећи промет ваздушних струја, било да се обавља кружним успињањем термалним лифтовима или клизећим спуштањем (бришући лет). Једрење се обавља укрућеним, планарно или под благим углом, максимално разапетим крилима, најчешће са увученим ногама и вратом. Угао крила зависи од силе потиска, тежине супа и жељене регулације висине лета (слика 4.5.1, доњи ред).



Слика 4.5.1. горњи ред: Хералдичка поза;
доњи ред: Једрење
(фото: С.П.)

- *Обрушавање* је убрзано атерирање са полускупљеним крилима како би се смањила сила потиска и гравитација учинила своје. Ноге су извучене и све се више спуштају као точкови од авиона, а служе као ваздушне кочнице (слика 4.5.2. горњи ред).
- *Контрактивна поза* је необично активирање мишића органа за варење како би се храна потисла у следеће фазе (чешће) или избацила гвалица (ређе). Орао високо истегне врат и главу као да је у паничном дављењу и широм отвори кљун. Може до неколико пута то да понови идентично или под различитим угловима врата. Делује као да испушта снажан урлик, да се опрашта са душом, бори за дах, па би са уметничке стране гледано термин лепше звучао као *Крик*, али то не би било биолошки исправно. Ипак, у склопу визуелних уметности, то би био алтернативни назив јер подсећа на лавље рикање којим обележава своју територију и тера са ње своје непријатеље, будући да се ова поза у различитим графичким идентификацијама употребљава у хералдици (слика 4.5.2. доњи ред).



Слика 4.5.2. горњи ред: Обрушавање;
доњи ред: Контрактивна поза
(фото: С.П.)

- *Полет* се такође користи у хералдици али често као погрешан термин јер је поза слична *Упозорењу* (као што су сличне *Хералдичка* и *Парада моћи*, а суштински веома различите).¹⁰⁴ Велике, тешке птице када полећу не крећу вертикално у вис, како се у хералдици погрешно представљају или барем називају *полетом*, већ користе ноге за одраз, чучањ и накошено тело. Стога би приказ *полета* морао да укључи перспективно скраћење крила са нешто ширим humerus-ом (рамењачом) (слика 4.5.3. *Полет*).



Слика 4.5.3. Полет (фото: С.П.)

- *Долет* је једна од најатрактивнијих поза. Код колонијалних птица као што је суп, приликом слетања јата од стотину и више јединки, уметник добија прилику да аналитички скицира сваки положај крила и летних вила јер се долети понављају (слика 4.5.4.а. *Долет*).

Комуникационе позе изражавају намере о акцији и претходе одређеној радњи која ће уследити непосредно након тога. Испољавају се углавном као интраспецијска али могу и као интерспецијска комуникација.

- *Упозорење* – суп се поставља у стање приправности: спреман је за напад или одбрану те је офанзивно-дефанзивног карактера. Крила су благо откопчана, врат

¹⁰⁴ У Видовданском уставу од 28. (15.) јуна 1921.г. у Члану 2 који описује грб Краљевине СХС, стоји: „Грб је Краљевине Двоглави Бели Орао у полету, на црвеном штиту.“ Овде налазимо пример маште људи одвојених од природе. Та поза није *полет* већ одбрамбени став, упозорење. На то је указао и Соловјев: „У том опису има доста нетачности: 1) орао са спуштеним крилима није 'орао у полету';“ Александар Соловјев, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 95.

напет, поглед фокусиран. Како су крила дужа од тела, ако стоји на равној подлози неминовно мора бити мало погурен напред али не превише као код *полета* како би задржао величину битну за утисак достојног ривала. У тој пози може да хода или да на краћим дистанцама наскочи на супарника. Поза је у функцији обезбеђивања *доброг места за столом*, тј. изражава одлучност да се избори за добру позицију унутар храњења јата (слика 4.5.4. б. и в. *Упозорење*).



Слика 4.5.4. а) Долет, б) и в) Упозорење, г) Деспот поза (фото: С.П.)

- *Деспот поза* – суп је достојанствено усправан, различитог нивоа напетости у зависности од ситуације и дистанце према групи, полураширених крила са специфичном карактеристиком усправно подигнуте једне канџе, окренуте ка групи осталих птица (слика 4.5.4 г.). Изражава потребу за респектом како би се уз што мање конфликте придружио групи и обезбедио место у исхрани.

- *Парада моћи* - врат је напет, лучно повијен, крила максимално раширена. Идеја се своди на комплетно повећање волумена груди, крила и врата како би се противник застрашио величином. Изражава потребу за доминацијом у избору примарне позиције у хијерархијској структури јата (слика 4.5.5. *Парада моћи*).



Слика 4.5.5. Парада моћи (фото: С.П.)

Конфликтне позе се испољавају у борбама. Постоји неколико типичних удараца или захвата, офанзивних или дефанзивних. Остали су насумични у зависности како се борба одвија. Издвајам најатрактивније:

- *Јуриш* – подразумева залет, напад из ваздуха, у којем су обе ноге високо подигнуте са канџама спремним за хватање и скоро праволинијским обореним вратом, заштитнички смештеним међу ногама (слика 4.5.6. горњи ред, *Јуриш*).
- *Витешка поза* – оба супа су у ваздуху, у борби прса у прса у којој глава иде на главу а канџе на канџе (слика 4.5.6. средња два реда).
- *Крагна* – често место за ударац, ујед или захват канџом је осетљиво место врата које се спаја са телом. Баршунаста гривица на том месту служи да се замаскира тачна позиција тог осетљивог места и да амортизује ударац (слика 4.5.6. доњи ред.).



Слика 4.5.6. горњи ред: Јуриш;
средња два реда: Витешка борба;
доњи ред: Крагна
(фото: С.П.)

4.6. Белоглави суп у генези раног српског двоглавог орла

Мотив двоглавог орла се јавља у древним цивилизацијама Халдејаца, Хетита, потом код средњовековних турских, арапских и византијских владара, западних крсташа, народа Балкана и Русије, а може се наћи у виду вајарско-архитектонских решења на археолошким споменицима, црквама, на новцу, печатима, фрескама, тканинама, војним реквизицима и грбовницима. Будући да се данас налази на званичним грбовима неких земаља, а да је у прошлости тај број био и нешто већи, природно је за очекивати да се најживље дискусије воде по питању употребе мотива двоглавог орла у хералдици. Тежиште интересовања се своди на еволуцију блатона грбова државних моћника и династија у циљу проналажења што дубљих корена и доказивања морално-историјског права на идеју као интелектуалну својину. Постоји поприлично студија са таквим материјалом. То није тема овог рада. Моја нома су модели орлова и њихове позе које су послужиле уметницима као инспирација на поменути артефактима и улога белоглавог супа у раној фази појављивања мотива двоглавог орла у српској средњовековној црквеној уметности.

У хералдици графичка идентификација није оптерећена веризмом као што је и сама синтеза двоглавог орла натприродна фантазија. Сматра се добрим „само оно што је хералдички правилно, без обзира како су фигуре уметнички обликоване“.¹⁰⁵ Ипак, стилизација не мора да се одрекне кључних детерминанти. Од 193 грба земаља чланица УН (2023.г.), брзим прегледом се може стићи до односа:¹⁰⁶

- **120** (око 62%) имају анималне мотиве. Од тога, око 20% имају недефинисане зоолошке јунаке - митолошка бића или се стилизацијом само алудира на тип животиње без јасних карактеристика о којој врсти се ради, док око 80% имају тачно одређене природне биолошке врсте којима та земља као симболом жели

¹⁰⁵ Милош Ђирић, *Хералдика/1, Грб: илустровани основни појмови* (Београд: Универзитет уметности, 1988), стр. 23.

¹⁰⁶ https://sr.wikipedia.org/wiki/Државе_чланице_Организације_уједињених_нација посећено 21. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-el/Галерија_грбова_суверених_држава посећено 21. марта 2023.г.

да се представи. Неки пут висока стилизација не допушта визуелну детерминацију али се зато у опису грба наводи о којој врсти животиње се тачно ради.

- **73** земље (око 38%) у свом грбу немају анималне мотиве.

У 2023.г. четири државе у свом грбу имају двоглавог орла: Албанија, Русија, Црна Гора и Србија (слика 4.6.1), док пуно њих имају једноглавог или неке друге птичје врсте.



Слика 4.6.1. Грбови: а) Албанија, б) Русија, в) Црна Гора, г) Србија (Фото: Wiki)

Међу орнитолозима влада уверење да је орао крсташ (*Aquila heliaca*) био симбол Римског, Ромејског и Аустроугарског царства.¹⁰⁷ Отуда и званичан назив на енглеском језику *Eastern Imperial Eagle*. Гнезди се у северном делу и централним зонама Палеарктика. Насељава широка пространства Русије па је отуд моја претпоставка да је и на руском грбу а прихватљиво би ми било и да је на грбу Црне Горе.

Сури орао (*Aquila chrysaetos*) је нешто већи и тамније боје од крсташа.¹⁰⁸

За лаика је мала таксономска разлика између сурог и крсташа у природи, а још је тежа детерминација на стилизованом симболу и проналази се у традицији земље и генези грба. У Албанији је доминантан сури која се због њега и назива *земљом орлова*.¹⁰⁹ На

¹⁰⁷ https://sr.wikipedia.org/wiki/Orao_krstaš посећено 18. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Сури_орao посећено 18. марта 2023.г.

¹⁰⁸ Димензије сурог орла: дужина 80-93 cm, распон крила 190-225 cm

Димензије орла крсташа: дужина 70-83 cm, распон крила 175-205 cm

Lars Svensson, Killian Mullarney, Dan Zetterström, *Collins Bird Guide, II Edition* (London: HarperCollins, large-format, 2011), стр. 94.

¹⁰⁹ *Shqipëria*, значи *zemlja orlova*: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Albanija> посећено 18. марта 2023.г.

основу записа једног албанског велможе из XV века тумачим да је сури орао био и остао до данас модел на албанском грбу.¹¹⁰

У садашњим блазонима великог и малог грба Србије стоји „двоглави сребрни орао“, без назнаке о којој се тачно врсти ради. У односу на природу, еталон стилизацијом представља апстрактну птицу са претпоставком орла, тј. хибридним одликама више постојећих врста, али у раној фази његове средњовековне генезе постоје оправдани индикатори који белоглавог супа проналазе као узора примењеном уметнику који је могао црпсти инспирацију из три могућа извора:

- **Природе**
- **Културног наслеђа**
- **Сопствене фантазије.**

Природа је неисцрпни ресурс инспирације у уметности. Особито је била значајна као полазиште пре Модерне. У средњем веку (а данас још мање), у географском поднебљу Старе Србије, није постојало у природи пуно врста орлова који би фасцинирали и инспирисали уметника. Поделио сам их у две групе по доступности виђења и уметнички гледано, по позама:

Прва група - белоглави суп (*Gyps fulvus*), који осваја својом величином, огромним распоном крила и естетиком описаних поза.¹¹¹ Зближени начином исхране, у истом јату су се могли видети бела кања (*Neophron percnopterus*), црни стрвинар (*Aegyptius monachus*) и орао брадан (*Gypaetus barbatus*). Ова група орлова се током средњег века могла сретати заједно или одвојено, стим што је бела кања

¹¹⁰ „На пример, један албански велможа, Ђовано (Јован) Музаки (Giovanno Musachi), који је 1476. отишао са Балкана, а око 1510. објављује у Италији, подробно описује римске грбове. [...] Исти писац нам каже да су од времена Октавијана Августа римски цареви користили **природног (црног) орла** на златном пољу, као што су то чинили и средњовековни цареви.“ Александар Соловјев, приредио Александар Палавестра, *Историја српског грба и други хералдички радови* (Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000), стр. 286.

Опис *природни црни* орао се односи на сурога орла. *Природни* = Албанија, у којој је он изразито већински заступљен у односу на крсташа који махом ту одсуствује; *црни* = сури, нешто је тамнији а разлика је изразита у младалачком перју када је крсташ првих неколико година смеђ, од светлијих ка тамнијим нијансама како стари. У зрелом и познијем добу, крсташ задржава још само потиљак и већи део врата светлије обојен од сурога.

¹¹¹ Димензије белоглавог супа: дужина 95-110 cm, распон крила 230-265 cm (по Грубачу, у Србији, 280 cm) Lars Svensson, Killian Mullarney, Dan Zetterström, *Collins Bird Guide, II Edition* (London: HarperCollins, large-format, 2011), стр. 90.

одсуствовала у зимском периоду као миграторна врста, а суп је био најбројнији, захваљујући чему је једини из ове скупине преживео масовна тровања након Другог светског рата.¹¹²

Друга група - Води потпуно другачији живот од претходне. **Сури орао** (*Aquila chrysaetos*) плени својом хитрином, бруталном снагом и ефикасношћу лова. Орао крсташ (*Aquila heliaca*) или царски, краљевски орао, некада се простирао огромним ареалом Евроазије. Веома је сличан суром, али слабији од њега. Отуда је спорадичан у централно-јужној Србији где се сури наметнуо као агресивнији. Белорепан (*Haliaeetus albicilla*) је везан за водена станишта и преко 90% насељава Војводину. Одсуствује у том рејону.¹¹³

Изузимајући јастребове и соколове које је народ умео да разликује од орлова, остале птице грабљивице или су ређе или су мањих димензија и слабијих способности, не тако атрактивне, још мање доступне за уметничку инспирацију. На подручју Старог Влаха, Рашке, Источне Херцеговине и целог тог региона Старе Србије, визуелно најубедљивији орлови са карактеристикама које су се могле визуелно испратити, била је прва наведена група са белоглавим супом као типичним представником који се колонијално гнезди и не показује интраспецијску конкуренцију као сури који је територијалан и прогања чак и интерспецијски са свог ареала гнежђења (крсташа). Популација сурог се крајем XX века проценила као стабилна и за целу Србију је износила око 70 гнездећих парова.¹¹⁴ Белоглави суп је био на ивици истребљења акцијама тровања *штеточина* (вукова) у

¹¹² Бела кања (*Neophron percnopterus*) се на прелазу XIX/XX века у целој Србији оквирно процењује на око 30 парова (Грубач, 1998.). Слободан Пузовић, *Атлас птица грабљивица Србије* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2000), стр. 58. Данас је изумрла у Србији.

Црни стрвинар (*Aegypius monachus*) је до почетка XX века био редован али свуда малобројан у Србији. Гнездио се на Пештерској висоравни, Косову и Метохији, Златару, Златибору... (Ettinger, 1857.). Средином XX века потпуно нестаје. Ibid, стр. 188.

Орао брадан (*Buteo barbatus*) је био и пре систематских тровања врло редак. Матвејев наводи да је његова бројност до 1955.г. чинила свега 0,2% птица грабљивица. Након тровања вукова у Србији је потпуно истребљен. Ibid, стр. 185.

¹¹³ <https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Белорепан> посећено 18. марта 2023.г.

¹¹⁴ Слободан Пузовић, *Атлас птица грабљивица Србије* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2000), стр. 132.

Последње три генерације популација је стагнирала или благо расла:

Д. Радишић, В. Васић, С. Пузовић, М. Ружић, М. Шћибан, Б. Грубач, А. Вујић, *Црвена књига фауне Србије III птице* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2018), стр. 353.

трајању од око две деценије. Сури није страдао у акцијама тровања јер лови другу врсту плена. Процењује се да је у средњем веку на том подручју белоглави суп био убедљиво бројчано доминантан међу наведеним врстама обе групе (слика 4.6.2.). Тиме се он намеће као најфреквентније виђени орао за модела *по природи*.



Слика 4.6.2. а) Глава белоглавог супа са гривицом (фото: С.П.)
 б) Црвени двоглави орао са гривицом, Жича, XIII век (фото: С.П.)
 в) територија Србије у XII веку се поклапа са најгушћим ареалом колонијалног гнежђења белоглавог супа¹¹⁵

Вук Караџић у опису српских манастира, за IV Преображење пећина Турчиновац, каже: "Зид се и сада познаје и даље од куд је почело зидати и горе око врата а у пећини се легу и зимују јата орлова."¹¹⁶ Белоглави суп је једина врста орла са тим карактеристикама, да се колонијално гнезди и да презимљује код нас. Опис станишта је одговарајући за супове. У близини манастира уобичајено тражи храну, а на врховима стена се повремено сунча раширених крила као идеална прилика за модела уметнику ангажованом на декорисању цркве. Крупна птица која у јатима настањује околину лако се може испратити голим оком у сваком детаљу и скицирати у свим положајима тела.

Најстарији, до данас сачувани споменици првих илустрација двоглавог орла у Србији су у склопу црквене уметности. Датирају с краја XII и почетка XIII века, у периоду настанка и развоја династије Немањић.¹¹⁷ Мотив се појављује на одећи што је било популарно међу

¹¹⁵ Josef Engel, *Großer Historischer Weltatlas, Zweiter Teil, Mittelalter* (München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1979), стр. 34.

¹¹⁶ Вук С. Караџић, *Почетак описанија Српских манастира, Даница* (Беч: штампарија Јерменског манастира, 1826, стр. 35-52); *Даница*, прештампана у Београду (Просвета, 1969), стр. 42-43.

¹¹⁷ Први споменици постојања мотива двоглавог орла у Србији налазе се у:

1) **цркви Светих апостола Петра и Павла** у Бијелом Пољу на грбу западног зида главног брода и фресци ктитора Кнеза Мирослава (брата Стефана Немање) који је владао Захумљем 1165-1199.г. Црква је

владајућом класом тог времена. Тај рани тип двоглавог орла интерпретирао је Александар Палавестра на реконструкцијама грбова српске властеле (слика 4.6.3. *Немањићи, Душанова властела, Мрњавчевићи*).¹¹⁸



Слика 4.6.3. а) Немањићи, б) Душанова властела, в) Мрњавчевићи (А. Палавестра)

Интерпретација се по стилу цртежа доста приближила сведеној иконописачкој стилизацији танких, испосничких форми какве налазимо нпр. у Богородици Љевишкој, Леснову, Лазарици, Жичи...

Као и код Хетита и овде је очигледан колир, оковратни прстен који указује на гривицу, специфичну одлику белоглавог супа. Опште раширено тумачење које се најчешће

подигнута око 1190.г. а потпуно завршена касније, када је 1252.г. ту пренешена епископска столица из Стона.

[https://sr.wikipedia.org/wiki/Црква Светих апостола Петра и Павла у Бијелом Пољу](https://sr.wikipedia.org/wiki/Црква_Светих_апостола_Петра_и_Павла_у_Бијелом_Пољу) посећено 10. априла 2023.г. и

www.sedmica.me/crkva-svetog-petra-temelj-duhovnog-zivota-u-dolini-lima/ посећено 24. марта 2023.г.

Оно што је занимљиво, на овом симболу, двоглави орао уместо глава има стилизоване флоралне увојке.

2) **манастиру Милешева**, која је осликана 1220-1228.г. на одећи Стефана Првовенчаног. На осликавање Милешева велики утицај је остварио Свети Сава (1175-1236) који је свог брата пред смрт замонашио.

Након тога се Стефан представља као монах, тако да је ова фреска урађена за Стефановог живота што може бити отприлике у приближно време као осликавање цркве у Бијелом Пољу.

[https://sr.wikipedia.org/wiki/Стефан Владислав](https://sr.wikipedia.org/wiki/Стефан_Владислав) посећено 24. марта 2023.г.

¹¹⁸ Д. Спасић, А. Палавестра, Д. Мрђеновић, *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле* (Београд: Бата, 1991).стр. 47, 63. и 89.

провлачи у текстовима ове материје, јесте да је то прстен симболичког обједињавања два света, духовног и материјалног, небеског и земаљског.¹¹⁹ Није искључено да се такво гледиште развило захваљујући погодној симболичкој подлози обезбеђеној фузијом већ постојећих гривица супа. Ако суп није фигурисао у амблему, онда гривица (колир) свакако неће постојати у приказу једноглавог орла. Са друге стране, ако би постојали примери приказа једноглавог орла са колиром на врату, они би несумњиво потврдили белоглавог супа јер би тумачење као прстена свезе ту било бесмислено, пошто не постоји друга глава са којом би се везивао. Следеће питање је, у којој мери се инсистира на колиру да би се доказао као амблемски ентитет?



Слика 4.6.4. а) Каленић, б)-г) Студеница (фото: С.П.)

д) Медаљон из орнаменталног сокла који се налазио у Радослављевој припрати¹²⁰

Истраживање сам спровео непосредном опсервацијом аутентичних приказа у средњовековној црквеној српској уметности, снимањем, анализом, компарацијом. Посетио сам следеће цркве и манастире за које сам добио благослов канцеларије патријарха СПЦ, Господина Порфирија, епархијских епископа, локалних игумана и сагласност за снимање

¹¹⁹ <https://fdsvar.org/dvoglavi-orao/> посећено 17. марта 2023.г.

¹²⁰ Војислав Ј. Ђурић, *Благо манастира Студенице* (Београд: Галерија српске академије наука и уметности, 1988), стр. 130.

Републичког завода за заштиту споменика културе: Богородица Љевишка, Велуће, Грачаница, Дечани, Жича, Каленић, Лазарица, Љубостиња, Ресава (Манасија), Милешева, Наупаре, Пећка патријаршија, Раваница и Студеница. Осталих неколико цркава и манастира у којима се помињу двоглави орлови, истражио сам уз помоћ литературе, пре свега радова Бојана Поповића, управника Галерије фресака Народног музеја у Београду, којег сам контактирао и тротомног издања „Византијско наслеђе и српска уметност“.¹²¹ Поред често истрошених и тешко читљивих амблема, као додатни проблем сам уочио повремене недоследне и нетачне рестаурације током 6-8 векова постојања, различите уметничке рукописе на истом фризу (можда најочигледније у Богородици Љевишкој) и захтевају засебну, темељитију студију. Овде ћу изнети само *de facto* стање не дирајући у поузданост тих рестаурација.

Једноглави орлови са било каквом назнаком око врата што нема друга група орлова (сури и крсташ) а што може као стилизација да алудира на гривицу белоглавог супа, појављују се у манастирима Студеница и Каленић (слика 4.6.4.). Особито је значајан проналазак више идентичних медаљона из Радослављеве приправе, из XIII века, величине око 20-ак см који су се налазили на соклу (слика 4.6.4. д.). Ти медаљони су веома сличне ликовне идентификације у приказу једноглавог орла са двоглавим, као што је нпр. у Жичи (слика 4.6.2. б.) и несумњиво указују да се ради баш о белоглавом супу јер колир постоји на само једној глави те није у функцији свезе већ орнитолошке детерминације. Медаљони су откривени ископавањем 1954.г. приликом нивелисања дворишта када су се приметиле две гомилице са шутом, обијеним малтером са фреско бојама.¹²² Из комадића успешно су састављена два цела медаљона, остали су окрњени. Претпоставља се да су обијени и скинути 1839.г. приликом грађевинских интервенција.

¹²¹ Бојан Поповић, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, II издање (Београд: Музеј српске православне цркве, 2021).

Весна Бикић, *Процеси византинизације и српска археологија*, „Византијско наслеђе и српска уметност I“ (Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016).

Драган Војводић, Даница Поповић, *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, „Византијско наслеђе и српска уметност II“ (Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016).

Лидија Мереник, Владимир Симић, Игор Борозан, *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века*, „Византијско наслеђе и српска уметност III“ (Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016).

¹²² Слободан М. Ненадовић, *IV Како је изгледала Радослављева приправа и шта се догодило са њеним фрескама*, „Саопштења, књига III, Студенички проблеми“ (Београд: Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије, 1957), стр. 80.

Двоглави орлови се у овом мом истраживању појављују на 44 места. Једно место сам третирао као једну целину, без обзира на број понављања амблема, нпр. на одећи једне фигуре, супедиону, фризу, орнаменталном низу, рељефу, фасадној пластици и сл. На 9 места нисам успео да одредим да ли орлови имају гривицу или не, услед оштећења и лошег стања. На 25 места се сигурно уочава гривица, а на 10 места је нема.



Слика 4.6.5. горњи ред: а) и б) Богородица Љевишка; в) Жича,
 средњи ред: г) Жича; д) и њ) Каленић;
 доњи ред: е) Лазарица; ж) Љубостиња; з) Наупара
 (фото: С.П.)

Дакле, од укупно 35 ишчитаног места, 71,4% поседује гривицу ($25:35 \times 100 = 71,4\%$) што потврђује постојаност ентитета двоглавог супа у периоду Немањића од око 200 година (око 1.200-1.400. године) (слике 4.6.5. и 4.6.6.).



Слика 4.6.6. а) Раваница; б) Дечани; в) Богородица Љевишка, пример недоследне рестаурације (фото: С.П.)

На примеру олтарског фриза у Богородици Љевишкој (слика 4.6.6. в.), само у левом делу разазнајем два различита уметничка рукописа у стилизацији репа и цртању главе. Приликом фотографисања, за потребе анализе, постављао сам искоса оштро светло како бих нагласио текстуру зида. На ољуштеним деловима уочавам неколико различитих нијанси црвене боје, у слојевима, једне испод друге, што указује на исто толико рестаурација. Крајње левом двоглавог орлу недостаје колир. Он је новијег датума и пример је недоследног уметника који се није у потпуности држао обрасца јер сви остали орлови на источном и западном фризу имају гривице.

Дисперзија у колебању, појављивања-одсуствовања гривице, почиње од средине XIV века (Лесново). Од тада почиње да слаби инсистирање на колиру, али се он још увек доминантно одржао до краја XIV века. Неколико претпоставки које могу понудити објашњење сачекаће детаљнију студију о томе. Белоглави суп се као модел у овој амблематици нагло напушта од XV века, са деспотом Стефаном Лазаревић и само се још спорадично јавља у Цетињском манастиру. Након смрти турског султана Бајазид I (1360-1403), угарски краљ Жигмунд Луксембуршки (1368-1437) оснива витешки ред Змаја

којем се прикључује и деспот Стефан. Стога Стефанови двоглави орлови у Ресави имају змајолике главе (слика 4.6.7.).¹²³



Слика 4.6.7. Манастир Ресава (Манасија), ктиторска композиција, деспот Стефан Лазаревић (1377-1427), (фото: С.П.)

Потиљци двоглавих орлова нису више глатки, добили су змајолики тестераст облик, нема више гривице, испод кљуна се појављује брадица, а реп није више стилизован у форми крина.

Колир је са намером изостављен јер више није у питању белоглави суп. У српској средњовековној црквеној уметности се не појављује комбинација колира и змајоликих глава иако се сачувало исто тумачење о јединству небеског и земаљског у синтези две главе на једном телу. То је још један чврст доказ да прстен није у функцији свезе већ детерминације белоглавог супа, као што су то доказали медаљони из Радослављеве приправе (слика 4.6.4. д). И не само то. Нагла промена у приказу двоглавог орла није резултат дисперзије услед Y-компоненте (слободна маштовитост уметника), већ аргументовано историјским чињеницама, доказује у овом примеру доминантно присуство X-компоненте (наручилац посла, деспот Стефан) која модификује традицију. То охрабрује претпоставку да су и претходни српски владајући кругови и те како били свесно опредељени за белоглавог супа и укључени у осликавање цркава, а не препуштали

¹²³ https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Стефан_Лазаревић посећено 3. јуна 2023.г.
https://sr.wikipedia.org/wiki/Витешки_ред_Змаја посећено 3. јуна 2023.г.

студији случаја, трендовској самовољи мајстора, што потврђује инсистирање на супу као типу орла, кроз њихово учешће као налогодавца. Висока доследност се прати током XIII века, а од средине XIV је уочљива дисперзија што указује на губитак ауторитета из XIII века. Ови закључци су резултат метода које сам поставио пре истраживања и указују на неопходност развоја оваквих и сличних метода рада кад год је у питању примењена уметност као корелација налогодавац-уметник.

Политичка и духовна траума након Косовског боја пореметила је преношење традиционалне нити у објашњењу смисла и значаја таквих детаља који истичу белоглавог супа као типа орла у амблематици, па сам поред овог примера у Богородици Љевишкој где је на једном орлу приликом рестаурације изостављена гривица, пронашао још неколико на фреско сликарству када рестауратор није урадио гривицу, иако на њено постојање указује бар једна очувана коласта аздија са колиром у истој ликовној целини.¹²⁴

Идући логиком да је мања вероватноћа да рестауратор додаје (гривицу), а много већа да је не направи тамо где се као детаљ избрисала, особито што је то рађено касније када је напуштен суп као тип орла, што потврђује неколико примера на које сам наишао у овом истраживању, закључујем да је ентитет двоглавог супа у средњовековној Србији у периоду Немањића био стабилнији и учесталији од данас констатованих 71,4%. И као што је био почетком XV века свесно напуштен, тако је био и свесно одабран и негован око 200 година. Да ли је белоглави суп узет због своје доминантне заступљености као орао у старој Србији, блискости са манастирима, инспиративног потенцијала у примењеној уметности или неког дубљег сакралног значења која су се у њему видела попут народа Анадолије, остаје да се тек утврди.

¹²⁴ **Марков манастир:** Сцена свечане литије, Богородичин акатист (око 1376-1377.г.).

Света Софија у Охриду: Ктиторска композиција (око 1347-1350), деспот Јован Оливер и деспотица Ана Марија на оригиналној фресци имају двоглаве супове са гривицама што се на неколико места поуздано разазнаје, али услед јаког оштећења то није добро ишчитано приликом реконструкције њихове одеће за израду књиге, *Српска средњовековна владарска и властеоска одећа*, II издање (Београд: Музеј српске православне цркве, 2021) од Бојана Поповића, стр. 468-469. Интересантно ми је да је аутор реконструкције само на једном месту, на хаљини деспотице Ане Марије урадио вратове са колиром (признао њихово постојање), остале је *за сваки случај* урадио без. Још један аргумент у прилогу да ће рестауратор радије урадити без, тамо где је несигуран, него **са** гривицом, иако добро зна да се у оваквим случајевима примењени уметник оригинално држао обрасца у једнообразном представљању амблема.

5. Реализација

5.1. Снимање

Центар увачке колоније белоглавих супова је смештен на Растокама,¹²⁵ са главним хранилиштем Манастирине. Супови се гнезде по ободу Сјеничког и Радоињског језера, уклисуреном делу Златарског језера (Павловића брод), меандрима реке Увац и њених притока, клисурама Трешњице, Милешевке, са тенденцијом ширења ка Соко граду, Златибору, Бродареву... Сва та места сам обилазио и користио за снимање стим што је доминантну улогу одиграло Манастирине.

За реализацију овог пројекта одлазио сам 24 пута на терен радећи укупно 156 дана. Од тога сам 86 дана провео у динамичном снимању на отвореном, орлове са веће дистанце, хранилиште као шири план и пејзаже, а 70 дана у статичном снимању шћућурен у чекама са блиског одстојања, долет, борбе, исхрану орлова, позе, детаље, маркирна обележја, интраспецијско понашање и сл.

У чеки сам просечно проводио око 12 часова, а укупно око 840 h. У ређим случајевима, ако би орлови рано пали, најели се и отишли, тада бих и ја раније одлазио па би проведено време било краће. У чешћим случајевима ако се ништа не би дешавало, надајући се да ће доћи, остајао сам обично и до око 15 часова (од 5 до 20 h). Најдуже време проведено у чеки у континуитету је било 38 часова када сам у седећем положају преспавао ноћ јер сам желео да проверим да ли супови долећу по мраку да једу пошто сам констатовао да током ноћи значајна количина меса нестаје. Испоставило се да је узрок томе био медвед.

Белоглави суп се вековима хранио угинулим животињама које је морао да пронађе по отвореним теренима што није било тако често. Стога је развио могућност складишћења резерве телесне масе и способност дугог гладовања. Без хране може да издржи и преко

¹²⁵ Јелена Матијевић, Слободан Љубојевић, *Краљевство белоглавог супа* (Нова Варош: Фонд за заштиту птица грабљивица „Белоглави суп“, 2008), стр. 16.

20 дана. Будући да постоје три оближња *ресторана* за лешинаре у кругу који суп брзо прелети (*Манастирине*, *Кашан* на Јадовнику и на Пештеру), са додатним повременим природним изворима хране, његову опрезност у спуштању на тле и спори метаболизам, где, када и шта ће јести како бих се позиционирао за снимање, за мене је било прилично непредвидиво. Није ми познато да је неко од фотографа на овај начин успешно снимао на Манастиринама у периоду када сам био активан како бих добио икакве инструкције од колега у методама рада. Велику и усрдну помоћ у упознавању биологије белоглавих супова ми је пружао током читавог периода мог рада, др. Саша Маринковић, научник који се специјализирао за лешинаре, али је сниматељски део посла остајао на мени да истражујем. Уз ослањање на вероватноћу, статистику, лични инстинкт и упорност, ефикасност мог снимања са мале раздаљине у чекама је била у просеку око 10% јер је понашање супова и за науку у доброј мери непредвидиво, што значи да сам на располагању имао око 84 часа блиског сусрета са овим птицама, док се током 90% мог утрошеног времена, или око 756 часова није ништа дешавало. На почетку је било обесхрабрујуће неефикасно, али сам временом развио успешније методе и интуицију која се емпиријски развијала, упознао неке факторе који утичу на њихову активност, па се ефикасност повећала на прихватљиви коефицијент.

Идеално годишње доба за снимање је позна јесен – рана зима, са месецима децембар и јануар из неколико разлога:

- 1) обданице су тада краће, са каснијим свитањем;
- 2) супови троше више енергије због ниских температура и парења па им је већа потреба за исхраном, агресивније навале на храну;
- 3) смрад на хранилишту се мање осећа;
- 4) одсутна или смањена активност инсеката.

Међутим, како је старовлашки крај познат по ниским зимским температурама, без грејања у мојим импровизованим чекама од камуфлажне мреже, било ми је неиздрживо провести толико дуго на хладноћи у седећем положају па сам одабирао остала годишња доба. Уз моје текуће животне обавезе наметнуо ми се летњи период са највише слободног времена, од јуна до септембра, са око 2/3 моје активности у најтоплијем периоду јули/август, најнеподеснијем за снимање.

Иако туристички популаран и медијски добро пласиран, увачки крај у околини ХЕ и бране, северног дела Сјеничког (Увачког) језера који је мени био потребан, има слабо развијен сеоски туризам. Недостатак пијаће воде (биолошка загађеност услед развијеног сточарства и нерегулисаних отпадних вода), чести прекиди испоруке техничке воде па и струје, скромна снабдевеност у удаљеним продавницама, своде туризам на краће боравке, а најчешће једнодневне излете, па је избор домаћина редукован. Након смештаја и обављених припрема, описаних у овом раду у поглављу 7. *Методe истраживања*, приступио бих серији слично проведених дана.

Типичан дан снимања у чеки

Током јула и августа сам устајао у 3:30 h. Спремио бих се, спаковао храну и по мраку кренуо како бих на дестинацији био пре свитања. Пошто не возим аутомобил (а и више волим да ослушкујем природу док ходам и што неприметније и тише приступим месту; много корисних закључака сам донео захваљујући оваквом приступу), пешице бих прешао 2-4 km у једном правцу, у зависности где сам одсео, носећи планинским стазама узбрдо-низбрдо око 25 kg опреме (Слика 5.1.1. *Типичан сет теренске опреме*).



Слика 5.1.1. Типичан сет теренске опреме (фото: С.П.)

Најважније ми је било да стигнем, све монтирам и примирим се пре свитања, док је још мрак (нешто пре 5 h) јер орлови имају супериоран вид и могли би да ме примете и са велике удаљености од неколико километара. Онда тога дана уопште не би слетали јер памте да је човек унутра. Водио сам рачуна да што пре угасим малу батеријску лампу причвршћену траком око мог чела. Ништа светлуцаво није смело да се назире.

Након оброка педантно бих покупио сваку мрву јер би остаци од моје хране привукли мраве и остале инсекте а ноћу би долазиле и друге животиње.

Како нема изласка из чеке до завршетка радног дана, нужду сам обављао у флашама и најлон кесама које сам после односио далеко одатле.

Опрема за снимање

Користио сам, како кад, различиту комбинацију фото-опреме.

У систему Nikon, фото-апарате за фотографију и видео снимања: Nikon D 800, Nikon D 850, Nikon Z 7; објективе: Sigma Fisheye 15mm/2.8, Nikkor Ai-S 20mm/3.5, Nikkor Ai-S 28mm/2.8, Nikkor Ai-S 35mm/1.4, Nikkor Af-S 50mm/1.8, Nikkor Ai-S 55mm/2.8 Micro, Nikkor Af-S 85mm/1.8, Nikkor Af-S 105mm/2.8 VR Micro, Nikkor Ai-S 105mm/2.8 Micro, Nikkor Ai-S 200mm/4.0 Micro, Nikkor Af-S 300mm/4.0 D, Nikkor Af-S 300mm/4.0 PF VR, Nikkor Af-S 600mm/4.0, Nikkor Af-S 14-24mm/2.8, Nikkor Af-S 24-120mm/4.0 VR, Nikkor Z 24-70mm/4.0 S, Nikkor Af-S 70-200mm/2.8 VR II, Nikkor Af-S 200-400mm/4.0 VR II, Nikkor TC-14 E II и III, Nikkor TC-20 E III.

У систему Sony: фото-апарат Sony а6100; објективи: Sony E 30mm/3.5 macro, Sony E 50mm/1.8 OSS, Sony E PZ 18-105mm/4.0 G OSS, Sony E 70-350mm/4.5-6.3 G OSS, Sony FE 200-600mm/5.6-6.3 G OSS, Sony extender 1.4x.

Остала опрема: двоглед, снимач звука, микрофон, Power Bank 20.000 mAh са пуно резервних батерија и теренским пуњачем, картице, GoPro Hero 10 са пуно додатака, DJI Air 2s, Samsung Galaxy 10 plus, треножни стативи Linhof, Gitzo; главе Linhof, Manfrotto MVH502AH Pro за видео снимање.

Поред фото-технике, у обавезну опрему су спадали: кишна кабаница, резервна гардероба (како бих је по доласку пресвукао јер се током ходања ознојим), батеријска лампа, нож са тестером за гране и глатким сечивом, прва помоћ, храна и вода за цео дан, средство за дезинфекцију...

5.2. Фактори ризика

Ходање ноћу планинским стазама није ми представљало проблем. Хипотетички гледано могло је доћи до нежељених сусрета са опасним зверима али се они углавном склањају од човека. Од дивљих сисара, у ноћном пешачењу сам сретао најчешће лисицу и по једанпут куну, јазавца и вука, на 10-ак метара раздаљине. То је оно што сам успео да идентификујем јер је поред мрака неки пут била и густа магла. Више пута сам видео светлуцање очију неког неодређеног сисара.

Од лисице је једино постојао фактор ризика у случају беснила, особито када сам седео у чеки и када су у пар наврата биле намамљене мирисом моје отворене конзерве док сам ручао приближивши ми се на мање од пола метра. То ми је била потврда да сам био добро камуфлиран.

Полудомаћи пси луталице који долазе на хранилиште да се наједу су можда од сисара били највећа претња јер се скоро па не плаше људи и био би висок ризик од инфекције и при најмањој огреботини а камоли уједу.

Угинула стока која се баца неки пут је ветеринарском интервенцијом третирана антибиотицима и другим медикаментима. Услед огромне количине бактерија које се



Слика 5.2.1. Аутор на хранилишту Манастирине (фото: С.П, 15. XI 2022.г.)

брзо размножавају у месоу које се распада и трули, особито у летњем периоду, постоји висок ризик од стварања сојева резистентних на антибиотике што може измаћи људској контроли и хоспитализацију учинити неуспешном. Већ је констатована висока концентрација салмонеле.

„Кожа на лицу лешинара је дом за 528 врста микроорганизама, открио је Хансен, али само 76 тих може да преживи у стомаку (орла, прим. аутора). Најдоминантније међу њима су клостридија и фузобактерија, за које аутори напомињу да су "веома патогене за друге кичмењаке" [...] 'лешинари су такође развили неку врсту отпорности на неке од смртоносних бактерија - врсте које би убиле друге животиње изгледа да бујају у нижим цревима лешинара.“¹²⁶

У мрцинама се током лета интензивно легу муве, а са стоком долазе и обади и други напасници (Слика 5.2.2. *Ројеви мува излежене на мрцинама*). Лако прелете пар метара до мене. Особито муве на моју храну док обедујем. Слетале су на моје сендвиче, упадале у отворене конзерве, паштете...



Слика 5.2.2. Ројеви мува излежене на мрцинама (фото: С.П.)

Од крпеља сам се бранио спрејевима са делимичним успехом. У јуну 2021.г. сам због инфекције примио троседмичну терапију Довицином.

Дана 14. августа 2022.г. док сам снимао, преко десног стопала ми је прешао поскок.

¹²⁶ <https://nationalgeographic.rs/priroda/zivotinje/a15646/zasto-se-lesinari-ne-otruju-hranom.html> посећено 26. фебруара 2023.г.

Облачио сам се гардеробом дебљег материјала, обавезно дугих рукава и ногавица са учкуром на везивање при глежњевима како бих евентуалне огреботине од трња и повреде које би отвориле врата продору микроба свео на минимум. То ме је учинило мирним и у сусрету са поскоком.

Хранилиште је привлачно за многе животиње. Дана 23. октобра 2014.г. на само 7 метара од мене је прошао медвед. Можда га је изненадио снег па није успео другачије да се нахрани?

Вукови, некадашње дневне, данас све више постају ноћне животиње. Како би избегли ловце њихове ноћне активности почињу да преовлађују. Немам податке колико често ноћу долазе на Манастирине, а током дана су посећивали хранилиште само у 2022. години: 20. марта, 28. маја, 19. октобра, 2. и 3. новембра.

Недостатак личне хигијене у чекама, будући да се физиолошке потребе за храном и пражњењем обављају на малом простору без употребе воде, фактор је ризика за обољење који је такође постојао.

Добар део мојих колега одмах одбијају и да покушају овакво снимање само због јаког смрада који се шири и на махове бива појачан ветром. Када орлови избуше гасовима надута црева преживара, тај смрад заиста постаје неиздржив.

Уз сву муку раног доласка и фанатичног чекања, дан могу да покваре туристи који се упркос забрани приступа попну до хранилишта наивно мислећи да их горе чекају орлови као у зоолошком врту и да их могу видети и фотографистаи из близине мобилним телефоном. Тада се моментално покупим и одем кући јер након њих сигурно више неће ништа слетети. Снимање су инцидентно у пар наврата ометали и ловци скоро на свим дестинацијама и шумокрадице на Трешњици.

Током више година рада, док нисам стекао искуство са орловима и развио вештину прављења добре чеке, настојао сам да оне буду што мањих димензија и на тај начин боље уклопиве у шумски амбијент, тј. слабије уочљиве за орлове, па сам имао само могућност да седнем на склапајућу пецарошку столицу без прилике да променим положај тела а камоли да устанем. Провести око 12 сати на тај начин и то више дана за редом, резултирало је јаким боловима у дебелом месу од жуљања и укочености у врату, леђима и ногама. Користио сам увече креме Voltaren или Fastum gel против болова и

превентивно медикаменте за разбијање тромба. Тек сам током 2022.г. усавршио знање које ми је омогућило комфорнији рад.

Изгледа да је најслабија страна мога тела био стомак. Редовно сам га озбиљно реметио након сваког терена, вероватно од суве и конзервиране хране и дугог седења.

Све описано до сада стоички сам подносио, једино чега сам се прибојавао је гром приликом невремена. Више пута су доношена говеда убијена громом а десило се да је ударио и у камеру видео надзора која се редовно налазила у мојој непоредној близини коју год позицију да изаберем. Можда сам у шуми нешто заштићенији али на отвореном сам се осећао беспомоћно. Тако ми се, на туристички познатом видиковцу Молитва, догодило да се приближавала олуја али на јединствен начин: лево је падала киша, а десно није, уз комбинацију облака и сунца (Слика 5.2.3. *Граница облака на Молитви*).



Слика 5.2.3. Граница облака на Молитви (фото: С.П.)

Такав необичан приказ нисам желео испустити и до последњег тренутка сам чекао да ми се олујни облак приближи како бих га снимиио. Потом, што сам брже могао, упаковаво опрему, удаљио се од ње и легао у једну малу увалу прекривши се кишном кабаницом.

Истог тренутка, пљусак уз снажне грмљавине је угасио светло и показао ми да пакао не мора бити само ватреном већ може и воденом стихијом.

На крају, мој највећи проблем, од којег сам, радећи овај пројекат, направио себи пријатеља, трансформацијом ружног у лепо је – досада. Као што сам раније навео, приближно 90% времена проведеног у чекама је било *бескорисно* када се орлови нису појављивали. Бар сам тако на почетку сматрао.

Људе сам виђао врло ретко. Сатима и сатима и данима, затворен у полумрачној чеки, ноћу улазим, предвече излазим, суженог видокруга ка фронту на којем се апсолутно ништа не дешава представљао је напоран ментални тренинг са све јачим ехом унутрашњег апела за одустајањем који је поспешивао моју исцрпљеност. Унутра није било довољно светла за читање књиге. Нисам користио таблет а употребу мобилног телефона сам свео на нужни минимум због светлוצавих екрана. Нисам био сигуран колико и та мала количина светлости може да пробије окца кроз која гледам на предњем делу мреже и да изазове подозривост код орлова који и тако могу дуго да издрже без хране или да оду на неке друге изворе који су им на располагању. Одвојен од свега, у самоизолацији и тиховању са природом, дружећи се само са сопственим мислима, отворила ми се прилика, као једини облик разоноде, да чепркам по контејнерима прошлости, гацкам у плићаку садашњости, вртим се у рингишпилу будућности; да размишљам о животу, смрти, смислу, вредностима, поступцима, да све некако преокренем па да ипак вратим на своје место уз малко другачији распоред. Из тог теста које се топило притиском монотоније, лице времена са окамењеним циничним подсмехом самоуверености, које је у својој пролазности видело себе као јединог сигурног победника, ипак је добијало могућег ривала лаганим израћањем нус-производа у уметничкој скици о племенитости карактера у панциру естетике живљења. Белоглави суп је добијао свог двојника хералдички посвађаног а ипак кохерентног као дух и тело што су једно чак и кад стреме супротном. Слика о небеском и земаљском царству са варијабилном линијом хоризонта, лагано је спуштала црту у корист горње површине, а смисао за хармонију је налагао Пит Мондријанову вертикалу како би оправдао ликовну равнотежу крста. Идеја о овом пројекту се рађала у 90% *баченог* времена на сметлишту за лешинаре чекајући белоглаве супове да је очисте.

5.3. Основне поставке рада

Релација мотива двоглавог орла у српској средњовековној црквеној уметности и белоглавог супа на Увцу који је носилац те улоге, намеће овом пројекту дуалну природу, али се реализација у поставци изложбе не обавезује на биполарни приказ, да те две оријентације у виду две фамилије карактера срочим и јасно унапред раздвојим као физички предефинисане потцелине, те као тако сварене сопственим погледом сервирам рецепијенду. Прегруписавање унутар одређених секвенци као етапама изложбе је функционално из наративних и драматуршких разлога. Суп, као главни јунак приче исказује различите карактере, баш као што су и у животу помешани срећа, туга, бол, љубав, срџба... На тај начин се избегава онај холивудски стереотип да је нешто сасвим црно или сасвим бело. Осим тога, појам *чистилица* као нечег између раја и пакла обухвата оба дејства у исто време, опредељеност и стремљење и небеским и земаљским вредностима, оба нужна у чистицишту, док су анђели живота и демони смрти синоними духовних екстрема у томе.

Изложба фотографија која чини доминантан део овог мултимедијалног пројекта, започиње прологом, најавом метафоричког сагледавања улоге белоглавог супа кроз симбол двоглавог орла („Теза: небеско-земаљско“). Леви је бео, невин, духовно чист и представља небески живот, а десни је крвав, упрљан овоземаљским, материјалним. „Синтеза“ је сендвич слика урађена преклапањем амблема двоглавог орла из Жиче и стена на којима суп колонијално свија гнезда. У мојој перцепцији друштва, општа похлепа и претерана оријентисаност материјалном, сажета је у „Антитези“, крику двоглавог орла који покушава да се раздвоји, а бели духовни тип је стешњен у средини, вапајем окренут горе (Богу) у виду крста, у мањини, између материјалних пожуда у виду кукастих крстова који воде духовном слепилу (средишњи портрети).

Потом се развија прича о биолошком циклусу супа и његовом социјалном животу унутар колоније, везаности за стене, клисуре, воду, хранилишта у „СРП Увцу“. Нижу се рајске долине са акцентом на меандрима, типичним за реку Увац и станиште ове колоније. Курватуре реке на једном делу природно исписују иницијал М. Та локација је позната, да ли игром случаја или не, као Молитва. Предање каже да су се на том месту људи молили за спас. Можда се и суп молио за свој опстанак? Диптих „Одмрзавање“ са

залеђеним језером и са двоструком дугом изнад симболизује критични моменат када је претило истребљење ове врсте почетком 1990-тих и отвара оптимистичну визију једино уз помоћ активне улоге човека и прихране (теренско возило на слици којим се допрема угинула стока). Суп се успешно опоравио, размножио и у једној етапи приказује идеализовано, истичући моћ фотографских алата естетизације како би се обезбедио контраст са суровом реалношћу која следи. Средишњи део изложбе испуњавају бруталне сцене жестоких окршаја и комадања мрцине. Потенцирају се одбојни мотиви који могу деловати узнемирујуће. Истичу се одвратне сцене трулежи са израженим колоритом који наглашава прљаве орлове главе, крв и боје изнутрица, страхоте распаднутог меса са осећањем присуства смрти. При крају те секвенце, упрљаност орловских глава се типолошком организацијом лагано прилагођава улози веселог колорита напуштајући призму реалности и мозаиком двоструког сагледавања слике отвара врата за духовни ахроматски свет који се завршава чистим ликовним елементима као што су форма, линија, површина.

Смена тотала и детаља, динамика у промени формата слика, њихов колажирани и типолошки распоред сугеришу однос фисије и фузије, амортизацију ружног и трансформацију колорита у живопис. Велики број орлова слеће на лешине испруженим канџама, агресивно насрће али се и међусобно боре попут анђела и демона за душу покојника. Из те масе, лагано се профилишу радови ликовне артикулације механизмом фотографске естетизације кроз однос општег и појединачног применом нпр. *крупног плана* којим се елиминише непожељно. Акцентованем афирмативних мотива и подизањем нивоа апстраховања умањује се одбојни приказ угинуле стоке на хранилишту до нивоа графичког прочишћеног израза без геометријске перспективе и илузије реалног простора, нуди се предност ликовним елементима, јарке боје се лагано примирују уступајући предност линији, облику, површини и текстури као ахроматским атрибутима а све напредује ка опуштајућој завршници идеализованог склада.

Антитеза - рај и пакао. У једном влада смрт, отимање, грабеж, хаос у којој сила пресуђује, комадање, суровост... а други може градити човек естетизацијом, најпре своје душе, карактера, потом својег окружења подизањем еколошке свести и на крају друштва, што се настоји остварити одређеним нормама понашања. Ликовна хармонија, блиска

религијској дефиницији блаженства, шаље поруку да се може већ сада остварити *царство небеско* у свом срцу,¹²⁷ без обзира колико живели под околностима које можемо назвати ружним.

Пројекат испитује потенцијал медија фотографије за (пре)уређивање онога што доживљавамо као стварност, позива на активну, позитивну улогу човека симболичном трансформацијом прљаве и ружне сцене хранилишта Манастирине на Увцу у чисте ликовне изразе, форме и преобликовања – духовни свет идеја и тежња за спокојем којем стремимо.

Изложба је мултимедијална, мада највећим делом учествује фотографија. Њену ограниченост у дочаравању покрета, гужве на хранилишту, агресивне грабежи, међусобне борбе над мрцином, махање огромним крилима, осећај пространства и симболику циклуса, допуњује видео као покретна слика са неким својим предностима у томе. Видео рад нема обавезу паралелног наратива већ је замишљен као допуна укупном утиску. Мало познатој широј јавности аутентични звуци које испуштају белоглави супови, адекватно описују мноштво, жамор, збрку, која влада у чистилишту. Ту су и неки остали аудио снимци који дочаравају природни амбијент „СРП Увца“, а текстови из религијских списа одржавају супа у релацији са духовним значењем.

¹²⁷ Лука, 17:20-21.

6. Подвижништво као чистиште

6.1. Подвижништво у филозофији и религији

Римски песник Јувенал (I век н.е.), у свом делу *Сатире*, помиње *здрав дух у здравом телу*.¹²⁸ Уочена релација дух-тело, најпре се базирала на гимнастичким вежбама, умереном животу и неговању тела и карактера али се временом појачавала веза на рачун укроћавања телесних прохтева као ментални тренинг за јачање духовних врлина, јер се дошло до сазнања да попуштање телесним страстима слаби снагу воље. Идеја је присутна у филозофији и религији још од античког времена и живи целу нову еру до данас. „Сличну поруку као Јувенал, о значају здравог тела и здравог духа за људски живот, промовисао је у 17. веку британски филозоф Џон Лок (1632-1704). У књизи 'Мисли о образовању' из 1693. године [...] у првој реченици првог од 217 параграфа, Лок каже: 'У здравом телу здрав дух, то је кратак, али потпун опис стања среће на овом свету'.“¹²⁹ Расправе о људском духу, души, да ли је човек дихотомно или трихотомно биће, још увек нису затворене. Аргументе налазе и једни и други.¹³⁰ Дух би могао да буде нека животна енергија. А *душа* можда карактер, свеукупне особине које одређују личност? У народу се често каже *добра душа*. Како год било, лако се уверимо у материјалну распаљивост тела. Она отпочиње још током живота а нагло убрзава смрћу. Дуга је историја тенденције да се осталом делу људског бића припише атрибут вечног на разне начине и дефиниције.¹³¹ Ако ништа друго, људска дела и продукти живота као отисци духа/душе, имају продужено дејство и након смрти, па се у религијама сматрају трајнијим вредностима од тела. Стога је већи напор усмерен обликовању духовних врлина, мада је извешан број религија прилично постигао и у дисциплини и неговању тела исхраном, стилем живота и сл.

¹²⁸ <https://naukakrozprice.rs/mens-sana/> посећено 9. марта 2023.г.

¹²⁹ Ibid

¹³⁰ „А створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа жива.“ 1. Мојсијева 2:7.

„и васцијели дух ваш и душа и тијело“ 1. Солуњанима 5: 23.

„оштрија од свакога двосијеклога мача, и продире све до раздиобе душе и духа,“ Јеврејима 4: 12.

¹³¹ „И врати се прах у земљу, како је био, а дух се врати к Богу, који га је дао.“ Проповедник 12:7.

„Аскетизам или аскеза (грч. ασκησις — аскезис — вежба, подвиг) је начин живота који се састоји у одрицању од страсти и телесних прохтева, како би се стицањем врлина постигло духовно прочишћење, односно стање бестрашћа.“¹³²

Свети Апостол Павле помиње „мучење тијела, да би се дух спасао“.¹³³ Исус Христос је постио 40 дана у пустињи.¹³⁴ Јован Крститељ је био пустињак и аскета.¹³⁵ Испосништво бележимо у Египту, Блиском Истоку, Индији, Кини, Јапану... Поред хришћанства, присутно је у јудаизму, будизму, таоизму, међу пустињацима Серапис, Есенима, јеврејским терапеутима, гностицима итд.¹³⁶ Многи искушеници, монаси, светитељи и други, предавали су се подвижништву као успешном *чистилишту* душе од нежељеног у себи, тежећи блаженству трајне хармоније.

6.2. Подвижништво у уметности

Човек је креативно биће, учи, ствара, рађа. Природа је регулисала подстицајне механизме на људско учење и стваралаштво. Након успешно извршеног задатка који је себи поставио за циљ, следи награда – прилив хормона среће: допамина, серотонина, ендорфина или окситоцина.¹³⁷ Што се више потруди, па чак и помучи или маштовито размаше, количина среће је већа.

У згуснутој конкуренцији потрошених идеја у уметности, подвиг као мукотрпна реализација стварања, ретког и издржљивог броја аутора, намеће се као једно од решења које остварењу пружа прилику да му се додели придев *велико* и *јединствено*. На тај начин се отвара прилика да се сам процес реализације угради у резултат и направи разлика у конкуренцији.

Од вајкада су се нека уметничка дела истицала тежином реализације. Било због своје монументалности, неприступачности позиције, материјала у односу на примитивна средства за рад, издржљивости аутора и сл, тек, дивимо им се на бескрајној упорности,

¹³² <https://sr.wikipedia.org/sr-el/Аскетизам> посећено 9. марта 2023.г.

¹³³ „Да се такав преда сатани на мучење тијела, да би се дух спасао у дан Господа Исуса.“ 1. Коринћанима 5:5.

¹³⁴ Лука 4:1-2.

¹³⁵ Марко 1:4-6.

¹³⁶ <https://sr.wikipedia.org/wiki/Пустињак> посећено 11. марта 2023.г.

¹³⁷ <https://epoteka.rs/blog/hormon-srece/> посећено 11. марта 2023.г.

вољи и снази која је била неопходна за стварање. То су парадни споменици тријумфа снаге и воље у освајању самога себе. Такви подвизи су били често подупрти инспирацијом о дивљењу, презентација моћи владара као наручиоца, одређених система као што су религијски, политички, национални и сл. или потребом аутора да уради нешто велико чиме би задужио историју. Код неких примера оправдано контекстом и функцијом то заиста има смисла, али када се уметничко дело базира само на фасцинацији тежином реализације, дејству шока, лудошћу аутора, егзибицијом, спектаклу, са занемареном суштином дела у његовом смислу и поруци, доживљавам као површну камуфлажу за шупљину.

6.3. Нематеријално стваралаштво

Фотографија као нови медиј настао 1839.г. врло брзо је себично присвојила илустрацију стварности отупевши императив реалног у сликарству. Та два медија наставиће корелативна одмеравања све до половине XX века. Фотографија је врло брзо након настанка достигла ниво лакоће у апсорбовању временске димензије али само у смислу тренутка, не и трајања. Ипак и то је било довољно да се појаве рефлекси у сликарству као нови правци. Изазов тренутка ће бити лајтмотив у импресионизму. Појавом новог формата у покретној слици 1965. године под називом *супер 8*, запис процеса у дужем временском интервалу који се може неограничено репродуковати постаје приступачан ширим слојевима друштва.¹³⁸ Инспирисање временском димензијом и радњама које трају обогатиће већ зачет реактивни бунт на колекционирање материјалних вредности и отуђење уметничког дела од његовог аутора кроз низ праваца акционе уметности током 1960-тих и '70-тих година.

Током друге половине XX века интензивира се превазилажење оквира чврсте материјалности, традиционалног схватања опипљивог предмета као завршног непроменљивог уметничког дела који се нуди, убацивањем *процесуалних догађаја* од којих је честа сама реализација дела која траје у времену, чин стварања као интегрални па чак и доминантнији састав свеукупног дела, који неки пут постаје циљ за себе, важнији од

¹³⁸ Супер 8 филмски формат је пласиран на тржиште 1965.г и тада креће нагли развиј видео аматеризма: <https://sinemanija.com/istorija-i-evolucija-filmskih-i-video-kamera/> посећено 9. фебруара 2023. године

крајњег резултата често непредвидивог. Овде не мислим само на правац *потенцирања персоналитета уметничког исказа*, свођење на монолог и телесне експресије (*corporal art, body art* и сл.) који се у домаћој уметничкој пракси развија након 1970.г.¹³⁹

Стављајући сам процес стварања у средиште, а не његов исход, уметничко дело добија нове димензије времена и радње као нематеријалне облике, враћају се поверење у уникатност и непоновљивост у раздобљу техничке репродуктивности и нераскидива заједница уметник-дело чиме сам уметник постаје нуклеус дела. Притиском на оригиналност исказа уз обећане нове облике битисања (ако уметничко дело опстаје у времену онда чврстом фузијом кроз дело и сам аутор опстаје) уметник настоји да надзиђе себе, да и он прибави нове, трансцедентне димензије, опипава своје биолошке, физиолошке и психолошке границе, отискује се у подвижништво са факторима ризика по његово здравље па и живот.

6.4. Марина Абрамовић

Марина Абрамовић (1946 -) прави радикални заокрет у својој уметничкој пракси серијом изложби под називом *Ритмови*. Можда је на њу утицала Ђина Пане (1939-1990.) која је на наступу у београдском СКЦ-у 1972.г. на Априлским сусретима извела перформанс *Живот-Смрт-Сан*.¹⁴⁰ Марина је свој први *Ритам* извела на фестивалу у Единбургу следеће, тј. 1973. године, наводно спонтано, без посебне припреме, под називом *Догађај са ножевима* када је брзим устаљеним ритмом забадала нож између прстију друге руке положене и укрупњене на чврстој подлози. Диктат тог ритма је био неумољиво важнији од опрезности, а сваки пут када би се повредила, заменила би нож. Тако је променила укупно десет ножева. Перформанс је поновила фебруара 1974.г. на изложби *Contemporanea* у Риму.

Исте године на III Априлском сусрету у СКЦ-у изводи *Догађај са ватром* или *Ритам 5 – Звезда од ватре*. Том приликом је седела усред запаљене ватре у облику петокраке, секла своју косу и нокте и бацала у ватру. Након тога је легла. Присутнима је дуго требало да схвате да Маринин губитак свести гасовима од пламена није режиран сценарио већ

¹³⁹ Јеша Денегри, *Студентски културни центар као уметничка сцена* (Београд: СКЦ, 2003), стр. 73. и 74.

¹⁴⁰ https://sr.wikipedia.org/wiki/Ђина_Пане посећено 14. фебруар 2023.г.

непредвиђена ситуација. Да то неко није приметио у публици и да нису прискочили да је изваде последице су могле да буду кобне.¹⁴¹

У октобру 1974.г. у Галерији савремене уметности у Загребу извела је *Догађај са пилулама*. Пред публиком је попила таблете за лечење акутне шизофреније не знајући како ће њено тело да реагује на физичком и менталном плану.¹⁴²

Током периода 1976-1988. са Улајом (Uwe Laysiepen, 1943-2020.) ствара фантомски уметнички идентитет „у којем су њихови индивидуални идентитети постали мање доступни“.¹⁴³ Веза је завршена филмским сусретом на кинеском зиду перформансом „Ход по великом зиду“ након три месеца пешачења око 2.000 km.

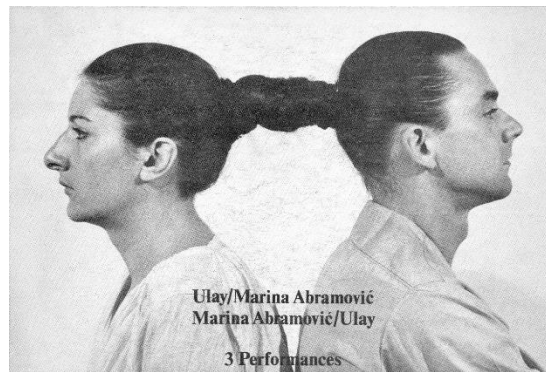


Фото: https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramović

Телесне експресије Марине Абрамовић усмерене су на испитивање властите психо-физичке издржљивости и границе бола кроз ментални аутотренинг у којем се комбинује неосвешћени генетички потенцијал као теза са емпиријски непознатим спољним факторима као антитеза, водећи непредвидивој реакцији аутора и доживљају публике као синтези у којој импровизација уноси степен напетости кроз неизвесност и могућност измицања сваке контроле, као што се догодило у Напуљу 1975.г. приликом извођења *Ритам 0* када је избила туча између оних који су је штитили и оних који су желели да искористе њену дозволу да је повреди.

¹⁴¹ Лично казивање Милана Јозића, историчара уметности и дугогодишњег библиотекара ФЛУ, присутног на том догађају. Навео је и име онога ко ју је изнео: Радован Дамјановић Дамјан.

¹⁴² Јеша Денегри, *Студентски културни центар као уметничка сцена* (Београд: СКЦ, 2003), стр. 74.

¹⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramović посећено 11. марта 2023.г.

6.5. Боди арт

Body art је прешироко поље разноврсних сензибилитета под чијим називом су се подвукле све морфе уметничког ексцентризма и егзибиционизма. Међу радикалнијим бечким акционизмом (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler...) често су се перформанси сводили на празна узбуђења публике или нуђења себе као робе. „Желим да мој рад узбурка публику, учеснике мојих наступа. Желим да их узбудим сензуалним интензитетом и да их доведем до разумевања њиховог постојања“, изјавио је Hermann Nitsch који је своје радове базирао на ритуалима жртвовања, крви, голотињи, дејству шока.¹⁴⁴

Не знам колико бих те радње могао назвати *сензуалним*? Бечки акционисти су уживали у таласању друштва, провокацији, демонтирању постојећих вредности, подизању ефекта прашине шокovima који побуђују ниске страсти: мастурбирање на сцени, пијење сопствене мокраће, симулација жртвених ритуала, пуштање своје крви, насиље (пријатељ са пет метара раздаљине пушком пуца у руку аутора). Излагањем себе као робе, претече су ријалити шоуа, ниске културе која се врти у плићакү разоноде под пресом *другачијег*. Лишени оног римског гладијаторског хероизма далеко су и од те масовне индустрије забаве.

* * *

Критичка јавност је подељена између сумњивих побуда и храброг подвига уметничког језика. „Док, на пример, Lea Vergine као доминантни полазни импулс читавог овог кретања види у мотивацији индивидуалних растерећења од мноштва манифестираних или потиснутих комплекса у распону од агресије и садомазохизма до нарцисоидности и потребе за објавама есхатолошких порука, амерички аутори и њихови интерпретатори, као што је, на пример, Willoughby Sharp, у потпуности негирају ту аутобиографску детерминанту и читав феномен посматрају као једно својеврсно медијско изражавање у коме се у средишту пажње изражајних побуда поставља анализа учинка који произилази из коришћења тела као средства и знака уметничког језика“.¹⁴⁵

¹⁴⁴ <https://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/> посећено 10. фебруара 2023. године.

¹⁴⁵ Јеша Денегри, *Студентски културни центар као уметничка сцена* (Београд: СКЦ, 2003), стр. 75.

Стога бих раздвојио овде острашћене сензационалистичке ефекте, који су сами себи циљ и окренути су друштву спектакла, од мукотрпне реализације уметничког дела.

Осећај задовољства након тешко оствареног подвига присутан је у спорту, у уметности и другим активностима и објашњен је приливом хормона среће а може послужити као катализатор у чишћењу душе.

Радио сам на овом пројекту често на ивици сопствене издржљивости колико год настојао да сам процес снимања учиним лагоднијим и комфорнијим. Није ми био циљ да се подвргавам намерном мучењу тела, испитујем његове психо-физичке границе и истичем сам процес стварања као подвижништво. Особито није у мојој природи да егзибиционистички на тај начин забављам публику. У овом случају ње није ни било, а дивљина сама по себи намеће своје тешкоће. Исцрпљујући ментални тренинг у мрачним коморама чеке, изолован од свега, са ретким тренуцима неког дешавања и наизглед бескрајним трајањем досаде, подсетили су ме на радове поменутих уметника што сам напослетку схватио као обогаћивање новим искуством. Посматрати орлове како машу огромним крилима из близа, њихов долет, борбе, исхрану... у ретким тренуцима када су падали на хранилиште, био је адреналински доживљај који ме је сваки пут изнова подстицао да поново дођем. А оних 90% времена када се ништа није дешавало, прилика за тиховање попут медитације у којем се Манастирине преселило унутар мене.

7. Методе истраживачког рада

Снимање живих бића се може обављати уз њихову сарадњу или опирање. Ако нису сарадљива, а ипак желимо да их снимимо, најпре их добро проучимо како бисмо развили посебан приступ у методама и резултат учинили ефикасним. Свако биће има неке своје обичаје, навике, биолошке циклусе, територијална заузећа или макар најфреквентија места сезонског обитавања, шта воли а шта не. На основу тога можемо да одаберемо место и време снимања у смислу календара и доба дана, а према нивоу његове опрезности и перцепције да нас уочи, процењујемо како и колико можемо да му приђемо. Методама опсервације, анализе и компарације дошао сам до елементарних поставки у тумачењу понашања белоглавих супова у контексту еко система, од којих сам даљом применом осталих метода, понајвише мимикрије коју сам развио на сопствени начин, спровео успешна снимања.

7.1. Метода опсервације

Прва посета Увцу била ми је у 2013. години. Одмах сам пожелео да снимам на хранилишту Манастирине. Цео тај приказ ми је деловао надреално: костурница са бојама смрти у визуелном додиру са водом, извором живота. То *платно* било би ми незамисливо без нацртане гомиле супова. Испланирао сам да замисао изведем даљинским окидањем фото-апарата без мог непосредног присуства јер су ме чувари убедили да је врло тешко постићи блиско снимање. Купио сам окидач Phottix Strato II и поново дошао 11. октобра исте године. Чим сам стигао, одломио сам једну грану и спустио на место где сам желео да поставим и прикријем фото-апарат како би се супови навикли на ту промену терена. Управа резервата ми је одобрила снимање али није одмах показала вољу да ми и практично помогне, уморна од бројних неуспелих покушаја домаћих и страних имена која су се окушавала у томе. Тај пасивни период од три дана сам корисно провео посматрајући двогледом хранилиште са веће удаљености како не бих реметио природне токове. Опсервацијом сам дошао до важних закључака. Једна куја се понашала доминантно не само интраспецијски већ и интерспецијски, а све

животиње, чак и различитих врста, чиниле су јединствену заједницу која је међусобно добро комуницирала звуцима и покретима, упозоравајући једни друге на опасност. Камуфлирање леђне стране у шуми, иако би била окренута ка густим растињем брда, било би једнако важно као и предње ка отвореном пропланку, јер птице које су у шуми могу разоткрити уљеза и звуцима упозорити животиње на хранилишту. Следећи корак је био освајање поверења кује која није била пријемчљива странцима а својим лавежом би заштитнички упозоравала супове да не слећу, док мирним лежањем на путу и чувањем страже, једином критичном *уском грлу* одакле би могао уљез да наиђе, давала би до знања да је у потпуности безбедно. Једни друге би веома добро разумели у понашањима и звуцима, иако се радило о различитим врстама попут паса, гавранова, сврака, белоглавих супова... Периферно, по врховима крошњи су се налазили гавранови као индикатори панике а унутар шуме су господариле свраке и косови. Потценити било кога у армији чувара значило би сигуран неуспех јер је ланац онолико јак колико његова најслабија карика. Посвећеност сваком детаљу донела је позитиван резултат (Слика 7.1.1. *Јато супова на Манастиринама*).



Слика 7.1.1. Јато супова на Манастиринама (фото: С.П, 15. X 2013.г.)

Снимање сам реализовао тако што сам током ноћи на ивици шуме поставио фото-апарат испод претходно поломљене гране, попео се уз брдо неких 7-8 m и добро камуфлиран у Ghillie одело за снајперисте даљински контролисао фото-апарат. Тај метод ми је донео први резултат али не и задовољство непосредног рада, промену кадриања и бољу контролу на чему сам порадио и успео у наредним снимањима.

7.2. Компаративна метода

Већина дивљих животиња се склања од човека и формира критичну дистанцу до које дозвољава приступ са степеном варијабилности у зависности од обузетости најчешће неком радњом или навикнутошћу на неке редовне услове који су емпиријски потврђени као безбедни. На пример, белоглави супови ће на туристички прометном видиковцу *Молитва* опуштено летети покрај људи на свега пар метара али само на том или таквим местима која су се проверено доказала да их не угрожавају. Исти ти супови ће се у неком другом окружењу повлачити од људи већ на 100 па и више метара. Компарацијом реакције на пешачење утабаним туристичким стазама (безбедна зона за њих, перцептивно прихваћена као уобичајено понашање људи) и непредвидиво ходање ливадама (алармантна зона као сумњиво, изненадно понашање људи) долази се до мере адаптивности живих бића на процесе који се идентично понављају што се може боље искористити у сниматељске сврхе.

Компарација се може применити и на радњама које се обављају. Летење се доживљава као релативно сигурно јер супови знају да их копнена бића не могу напасти у ваздуху (сем ловаца), док нагло скаче осећај рањивости приликом спуштања на тле. Тешке птице, особито након доброг оброка се тремо подижу са земље. Зато ће дуго проверавати безбедност на земљи не журећи да слете колико год храна била примамљива. Супа је лакше снимати како лети него док је на тлу.

Забележени су случајеви напада од стране паса луталица током 2020-22, не и лисица. Колективно сећање јата чинило га је опрезним према псима током 2022. и опуштеним према лисицама. Такође, у стању су да разликују тип и боју аутомобила, њихов звук, разликују човека појединачно. Након одређеног времена проведеног са њима стекао

сам утисак да су се у извесној мери навикли на мене, да ме препознају као индивидуу и да су постали толерантнији на моје присуство, у поређењу са другим људима, тако да сам их у неколико наврата снимао, без маскирног плашта, мобилним телефоном и широкоугаоним објективом док су летели и кружили блиско изнад мене, јер су телеобјективи које сам користио били прејаки за тако мале дистанце. Ипак, за сцену храњења са земље сам морао да се добро прикријем.

Током исхране долази до опште помаме када им цуре бале, лучи се јака киселина и већи део пажње је усмерен на што бржи завршетак са оброком. Тада им опада перцепција на околна упозорења и опасности и то је повољан моменат да сниматељ уради неки покрет или радњу коју иначе не би смео. Током боравка 1-6. јуна 2015.г. сам примењивао прекривање предњег сочива објектива откинутим лишћем које сам везивао концем јер супови највише зазиру од рефлекса предњег стакла објектива. Тада би брже падали и одмах започињали са јелом. Када настане општа помама лагано бих повукао конач, склонио лешће са објектива и отпочео снимање, што они само у тој ситуацији не би приметили или макар не би одреаговали негативно по мене.

7.3. Аналитичка метода

Анализом понашања утврдио сам да ветар повољно утиче на њихово кретање јер користе енергију струјања ваздуха како би умањили сопствену потрошњу. Једрење или клизећи лет на ветру, успињање термалним стубовима и вртлозима је добро научно проучено,¹⁴⁶ али се овде посебно односи на исхрану када додају на тежини. Мотив глади ће их натерати да дођу и када нема ветра, али ће ипак који дан сачекати надајући се повољним струјањима. На тај начин, вероватноћом у њиховим активностима повећао сам своју сниматељску ефикасност.

Затим, њихова перцепција је ометена ако чеку позиционирам ка северној оријентацији јер сам им тада у против светлу па бљештаво сунце које им директно упада у очи заслепљује добар преглед. Са друге стране, ако сам супротно оријентисан, ка југу, тада

¹⁴⁶ Братислав Грубач, *Белоглави суп Gyps fulvus* (Завод за заштиту природе: Београд, 2014), стр. 124.

не само што добијају бољу осветљеност терена, него и сунчеви зраци пробијају камуфлажну мрежу, рефлекси на објективу су јачи, моје мрдање током снимања се назире као силуета што би изазвало подозривост.

Омиљена храна су им коњ и теле, али најчешће једу одрасла говеда на којима се најдуже задрже што је за снимање повољније.

7.4. Метода бројева

Међу фотографима природе је опште позната метода бројева која полази од тога да животиње не умеју да броје људе. Код неких птица је потврђено да не умеју да броје своја јаја. То се може искористити на следећи начин: на место снимања дође више људи, један остане камуфлиран а остали се врате. Како не умеју да броје, животиње помисле да су сви отишли, да је опасност прошла и брзо нормализују своје понашање, што у овом случају може да скрати непотребно време проведено у чеки и учини да орлови брзо слете након доношења хране.¹⁴⁷

Нисам имао успеха са овом методом. Најпре, на терене сам углавном самостално ишао јер сам тешко проналазио неког коме је овакво снимање било интересантно. Чак и да се појави, држало би га свега пар дана. У неколико наврата сам добио прилику да формирамо мању групу од три човека и да спроведем ову методу, двојица да оду а ја да останем али никада ми није била успешна, тј. кад год бих по видљивом делу дана ушао у чеку, до краја тог дана орлови нису падали. Треба узети у обзир и могућност да неке животиње можда могу да контролишу ситуацију до мањег броја. Морао сам ипак ноћу да се ушуњам.

7.5. Студија случаја

Односи се на специфичност појединачних јединки и на њихове индивидуалне разлике, како биолошке, тако и емпиријске природе. Неке животиње стичу негативно искуство са ловцима и појачано плашљиво реагују на свако подизање фото-апарата са телеобјективима који личе на пушке. У том случају довољно би било да преко фото-опреме

¹⁴⁷ John Hedgecoe, *Foto-priručnik* (Mladost: Zagreb, 1977), стр. 281.

пребацам камуфлажну мараму која се природно њише на ветру и анулира форму чврстог тела у облику пушке (слика 7.5.1. (б) - Аутор снима орла рибара).



Слика 7.5.1. (а) - Аутор на ВРО, у Ghillie оделу за снајперисте, снима београдског пара орла белорепана 5. VI 2020.г; (б) - Аутор снима орла рибара 22. IV 2021.г.

7.6. Метода мимикрије

Постоји неколико начина да се изгледом прилагодим терену (мимикрија) и будем мање уочљив или барем пореметим везивање опажајног суда животиње са њеним пређашњим искуством. Суштина идеје није да ме животиња уопште не види, већ да ме не препозна као човека. У ту сврху битно је пореметити форму људског бића, бојама се што више стопити са околином, кретати се веома успорено и уопштено атипично понашати за људе. Основна одећа ми је најчешће нека војна униформа. Преко ње пребацујем, у зависности од начина снимања, Ghillie одело за снајперисте (слика 7.5.1. (а) - Аутор на ВРО, у Ghillie оделу за снајперисте, снима београдског пара орла белорепана) или маскирни плашт (слика 7.5.1. (б) - Аутор снима орла рибара) или камуфлажну мрежу (слика 7.6.5. *Импровизоване чеке од камуфлажне мреже Аутора приликом разних снимања*). Неки пут користим чак и двоструку заштиту за ремећење опажајног суда као што сам то учинио 15. октобра 2013.г. приликом мог првог снимања хранилишта Манастирине, када је једна сврака слетела на моју главу, а куја ме осетила мирисом и пришла на свега пола метра али је била збуњена мојим изгледом и није залајала. Да се то догодило, резултат би у потпуности изостао.

Мобилна мимикрија

Ако планирам мања кретања по терену, промену позиције снимања, када не могу у напред са сигурношћу да знам која је набоља, тада облачим Ghillie одело са 3-D вештачким материјалима за плашљивије врсте или пребацујем преко себе маскирни плашт за мање плашљиве. Ghillie одело за снајперисте имам у неколико варијанти сходно годишњим добима и конфигурацији терена. Поред тога, обавезно је стављање *фантомке* на главу како би се прекрило лице и рукавице са сеченим врховима како би се најпрепознатљивији делови људског тела учинили необично другачијим од стеченог искуства са људима. Врхове прстију морам задржати слободним за руковање фото-техником, али није пожељно да се они виде. Стога их умотавам заједно са фото-опремом у мараму. У неким приликама фантомка на глави није довољна јер се разазнају очи и уста (слика 7.6.1. (б) *Снимање сивог сокола у Источној Србији*). Приметно ми се повећала ефикасност у раду са плашљивијим врстама када сам се досетио да направим додатну навлаку за главу, преко *фантомке*, од мрежице са ушивеним вештачким лишћем. То веома омета моју прегледност и запажање, нарочито визирање и кадрирање. Неки пут раздражи очи па сузење још више отежа а заштитне наочари нису подесне због могућег рефлекса. Ту додатну мрежицу користим само ако проценим да је нужно.



Слика 7.6.1. (а) – Употреба маскирног плашта приликом снимања птица певачица у пољу; (б) - Аутор снима сивог сокола (*Falco peregrinus*) у Источној Србији, 19. VI 2020.г.; (в) - Аутор приликом снимања орлова кликташа (*Clanga pomarina*) користи Ghillie одело, Бојчинска шума, 18. V 2021.г.

Већ дуже времена истражујем ову методу. Имао сам један необичан сусрет са орловима белорепанима, забележен 28. августа 2012.г. у Баранди када су ме напали јер ме нису идентификовали као човека већ као неко живо биће непознато њиховом искуству. Изгледа да сам се превише добро камуфлирао. Најпре су ниско кружили око мене на блиском одстојању. Када су кренули да се залећу и канџама да кидишу на мене, окретао сам се ка њима како бих то фотографски забележио, а предње светлуцаво стакло објектива их је заустављало на свега који метар раздаљине. У том вртењу у круг, случајно је спао комадић мараме, открили су се прсти моје десне шаке која је држала фото-апарат и то је било довољно да им укаже на човека, биће од којег ипак треба да беже. Тај јединствен догађај детаљније је описан и са фотографијама објављен у више часописа, како у Србији, тако и у свету.¹⁴⁸

Сличну ситуацију, али без агресивних напада, само кружење око мене на неубичајено блиском одстојању, доживео сам од орлова кликташа (*Clanga pomarina*) 18. маја 2021.г. на житном пољу покрај Бојчинске шуме (слика 7.6.1. (в) - Аутор приликом снимања орлова кликташа (*Clanga pomarina*) користи Ghillie одело).

Рекао бих да мобилна мимикрија провоцира знатижељу, особито млађих животиња жељних новог искуства. У неким ситуацијама, маскиран довољно добро да будем различит од познате људске прилике, а са благим покретима сугеришем да се ипак ради о некаквом живом бићу, успем да охрабрим значајан број животиња да скрате критичну дистанцу, да ми се приближе много више него иначе.

Приликом фотографисања сиве ветрушке (*Falco vespertinus*) 8. јула 2012.г. у колонији у Банату, створила ми се идеја да симулирам плашљивог уљеза који на мужјакову храбру одбрану територије реагује повлачењем па и паничним бежањем. На тај начин сам створио привид о надмоћи домаћина који стиче самопоуздање и постаје толерантнији према мени на моје упорно поновно враћање, мислећи да ће ме лако отерати ако постане критично. Тада се брже нормализује ситуација јер сам ја детектован као слабија страна.

¹⁴⁸ National Geographic Srbija, јануар 2018, *У канџама белорепана*, стр. 102-111.
GPU Magazine Spring/Summer 2016, *Photographer as Eagle's Prey*, стр. 6-9.



Слика 7.6.2. (а) – Мужјак сиве ветрушке (*Falco vespertinus*) храбро брани своју територију, Банат, 8. VII 2012.г.; (б) – Јато белоглавих супова снимљено мобилним телефоном, Увас, 7. XI 2022.г. (фото: С.П.)

Иако метода мобилне мимикрије није нужна при снимању белоглавих супова у лету, јер се ради о крупним птицама распона крила и до 2,8m а при том, док су у ваздуху, не плаше се превише људи (особито на видиковцима као што је Молитва и сл.), ја сам је практиковао и дошао сам до резултата који су ме пријатно изненадили.¹⁴⁹ Прекривен маскирним плаштом симулирао сам несигурно кретање по терену на којем углавном нису виђени људи (костур-падина испод хранилишта). То је испровоцирало пажњу орлова који су ми се ванредно необично близу приближавали у бришућем лету. После неколико дана сам у истом оделу то извео на стенама са којих сам могао да их снимим мобилним телефоном користећи широкоугаони објектив (слика 7.6.2. (б) – *Јато белоглавих супова снимљено мобилним телефоном*) јер је теле-објектив планиран за употребу био прејак за ту прилику (Слика 7.6.3. *Аутор са теле-објективом*).

Стекао сам утисак да је моје појављивање на стенама у тренутку када нигде нисам видео орлове, изазвало њихову пажњу да долете. Након свега неколико минута су се појавили у великом броју кружећи изнад мене. Рекао бих да се радило о врсти парадног или ритуалног лета са неким значењем. Били су прилично синхронизовани, као да су настојали неку поруку да ми пренесу? Упознавање, испитивање и одмеравање снага опет је било пропраћено мојим симулирањем понашања несвојственог људима. На тај начин истражујем могућности успостављања комуникације са њима што ће ми бити изазов и након завршетка овог пројекта.

¹⁴⁹ Марко Раковић, мр. Далиборка Станковић, *Небески ловци* (Београд: Природњачки музеј у Београду, 2010), стр. 14.



Слика 7.6.3. Аутор са теле-објективом (фото: С.П.)

Стационарна мимикрија

Трајније позиционирање на месту које проценим добрим за снимање, практиковао сам на два начина: шатором и импровизованим чекама од камуфлажне мреже (Слика 7.6.4. Аутор приликом снимања, (а) - у шатору, (б) - у импровизованој чеки).



Слика 7.6.4. Аутор приликом снимања, (а) - у шатору, (б) - у импровизованој чеки

На тржишту постоји велики избор модела шатора који се могу као готов производ купити за ту намену. Бирам обавезно двослојне, са црном поставом изнутра, како директни сунчеви зраци не би пробијали једнослојни синтетички материјал и моја силуета се

назирала а са њом и свако мрдање претварало у упозорење на опасност. Иако је по расклапању шатор самостојећи, ипак га треба обавезно затегнути канопима са свих страна како би мање ландарао на ветру, а и у случају олује да не буде однешен.

Шатори су практични, брзо се расклапају и склапају (*pop-up* систем), лако се носе било о једно раме или као ранац и генерално представљају добро решење за краће и брзе подухвате. Могуће мане су скученост простора и прегревање у летњем периоду ако су директно изложени јаком сунцу. Будући да су углавном неког геометријског облика додавањем грања преко и уз њих треба им разбити еманциповану форму и приближити их спонтаном околишу. Ако постоји прилика за то, још боље је шатор поставити претходног дана или чак да одстоји неколико дана на истом месту, пре него што се започне снимање, како би се животиње навикле на њега.



Слика 7.6.5. Импровизоване чеке од камуфлажне мреже Аутора приликом разних снимања. Предње стакло објектива као критична тачка.

Неки пут је конфигурација терена таква да је боље направити импровизовану чеку од камуфлажне мреже неправилног облика која формом прионе и уклопи се у амбијент. Мени лично је то увек представљало кротивније решење са могућношћу експериментисања. Како ми је превише да носим и једно и друго на мојим километарским пешачењима, радије се одредим за мрежу (Слика 7.6.5. *Импровизоване чеке од камуфлажне мреже Аутора приликом разних снимања*).

Мимикрија на хранилишту Манастирине

За потребе овог пројекта, снимање са блиског одстојања сам реализовао служећи се искључиво стационарном методом мимикрије из импровизованих чека, камуфлажним мрежама.

Најпре треба изабрати добро место за позицију прављења заклона и снимања. Главни параметри за одабир су:

- 1) Постојање околне природне заштите ради што бољег уклапања у амбијент; дрвеће је идеално али може да послужи и жбуновито растиње.
- 2) Преподневни правац светлости када су орлови најактивнији; правац с леђа, тј. између леђног и десно-бочног осветљења за прве сунчеве зраке највише волим, јер тада добијам најразноврснији спектар светлосних позиција током целог дана, али овај параметар неки пут не могу да биром, када га конфигурација терена наметне као што је то случај на хранилишту Манастирине. Светло је било супротно мом жељеном избору (био сам оријентисан ка југо-истоку, а не северо-западу што бих више волео). Као боље решење ми се наметнуло сфумато – дифузно осветљење по облачном времену, или ретке прилике за поподневни кјаро-скуро.
- 3) Позадина која се лепи на предњи план кадра. Ту сам већ могао да варирам, али не превише, будући да биљке брзо расту и сваки пут када дођем буде мало другачије, а када су биљке близу актера на хранилишту не остварујем довољно замућење позадине, тј. немам ликовну изолацију субјеката под контролом. Две најчешће позадине за које сам се одређивао су:
 - брана ХЕ са језером (слика 7.6.7. *Велика чека на позицији 1.*),
 - ливаде према Бобовићима и Буковику источно од језера (слика 7.6.8. *Велика чека на позицији 2.*).

- 4) Ракурс којим се може регулисати степен преклапања и распоред орлова, тј. начин паковања са 3-D простора сцене на 2-D раван сензора. Тај део терена је под нагибом, а показало ми се као најбољи ракурс ивица шуме и хранилишта, најнеповољније за мимкрију јер сваки сумњиви објекат врши већи визуелни притисак на отворени пропланак него да је дубље у шуми. Међутим, залажењем дубље у шуму подиже се ракурс услед нагиба терена и сужава се видно поље због околног дрвећа. *Птичја перспектива* слепљује орлове за тле и умањује драматичност њихових борби у ваздуху изнад мрцина.



Слика 7.6.6. Мала чека на позицији 1 (фото: С.П, 2016.г.)

Након одабира позиције, приступам пробијању пута којим могу скровитије да приступим заклону а не преко отвореног пропланка јер светлост батеријске лампе коју ноћу користим, на отвореном би могла надалеко да се примети. Крчење пута ми је корисно из још два разлога:

- да не отресам на себе приликом проласка кроз шуму воду са лишћа након кише, и
- гране користим за физичке баријере око заклона. Дешавало ми се да лисице, пси и други сисари моју чеку доживе као себи погодну јазбину/брлог.

Главна конструкција чеке ми је кровно разапето шаторско крило, или друго импрегнирано платно, под благим бочним нагибом ради слива кишнице. Јаким канопима га снажно затегнем везивањем за оближња стабла. Оно мора да издржи сав терет мреже и платна који виси о њега, налете ветра, уз додатну акумулацију воде на

средишњем трбуху који се ипак створи код провале облака. Ако знам да ће током ноћи бити падавине док нисам ту, мотком по средини подупрем кров како би се издигао и спречило стварање трбуха за сакупљање воде.

Около крова, са свих страна, везујем камуфлажну мрежу, а изнутра као поставу, бочно и са леђа, црна и разна друга платна за апсорбовање светлости која је успела да се пробије кроз ситна окца мреже с предње стране са које осматрам терен. Разноврсност материјала доприноси природном шаренишу.



Слика 7.6.7. Велика чека на позицији 1. (фото: С.П, 2021.г.)

Дуго сам правио веома мале чеке попут јазбине у коју се човек може погнуто завући и сести на пецарошку столицу, као што је приказано на сликама 7.6.5. и 7.6.6. Такве мале чеке најмање ремете терен, теже су уочљиве и птице се брже навикну на њих. Погодне су када се нема много времена на располагању већ се резултат мора постићи за пар дана. Али у њима је мучно радити. Тек сам у новије време стекао искуство за веће

заклоне у којима се могу повремено исправити и размрдати ноге (слика 7.6.7. Велика чека на позицији 1 и слика 7.6.8. Велика чека на позицији 2).



Слика 7.6.8. Велика чека на позицији 2 (фото: С.П, 2022.г.)

У чеку се мора ући ноћу, како орлови не би видели да је човек унутра. Иначе би то запамтили и тога дана не би слетели на тло у њеној близини, јер су на земљи рањиви, троми у полетању, особито након доброг оброка, па је опрезност на високом нивоу. Нема ни излажења током дана сем ако се завршило са снимањем.

На сликама 7.6.5.(а) и 7.6.6.(в) се види предње стакло објектива као светлуцава, рефлектујућа површина. То је најкритичнија тачка читавог подухвата. Лако се уочава са велике даљине посебно ако објектив мрда у потрази за бољим кадром. Орловима је потребно неколико дана да се привикну. То неко прво време након постављања заклона ми је најтеже падало знајући да сигурно неће ничег бити, али опет никада нисам могао са сигурношћу да претпоставим колико дуго ће трајати навикавање. Стога сам упорно и

свакодневно долазио на снимање. Временом сам се досетио да код стаклоресца израдим, на дебљем стаклу, симулацију предњег сочива мог објектива, истог пречника (слика 7.6.8. *Велика чека на позицији 2*). То бих постављао на место предвиђено за објектив првих неколико дана по изградњи заклона, а двогледом бих са бране осматрао понашање орлова и процењивао развој навикавања. На тај начин сам смањио мукотрпни *празан ход*.

Тренд коришћења малих камера са екстремно широкоугаоним објективима за снимање из непосредне близине, уз даљинску контролу, ни мене није заобишао (слика 7.6.9. *Снимање малом камером из непосредне близине*). Добијао сам нешто динамичније кадрове у односу на снимање из 2013.г. класичним путем (слика 7.1.1. *Јато супова на Манастиринама*) али треба имати у виду да су се орлови током тих девет година размножили и да сам у оба случаја фото-апарате ипак морао да умотавам у неке природне материјале како бих анулирао форму индустријског производа непознату њиховом искуству. Преко објектива сам обавезно стављао заштитни филтер или користио подводно кућиште јер су гавранови кљуцали у њега мислећи да је око.



Слика 7.6.9. Снимање малом камером из непосредне близине (фото: С.П, 1. VIII 2022.г.)

7.7. Експериментална метода

Фото-апарати које сам користио су поседовали опцију вишеструке експозиције (преклапање више снимака у један, уз одабир алгорита који одређује начин интервенције), погодну за експериментални приступ резултату. Орлови у долету су тако могли добити и више парова крила подстичући маштовити доживљај анђела вишег реда попут херувима и серафима са четири и шест крила (Слика 7.7.1. *Експериментални резултат*).



Слика 7.7.1. Експериментални резултат (Фото: С.П.)

Ову технику сам примећивао снимајући орлове и током храњења када је дошло до појачавања разлике између активних и пасивних субјеката. Пасивни су оштро приказивани, а активни мултиплицирано уносећи кинетичку енергију покрета.

8. Значај овог пројекта за науку

8.1. Повратак изумрлог

До средине двадесетог века групу лешинара у Србији су чинили:

Брадан (*Gypaetus barbatus*) – ишчезао је средином XX века. Последње гнежђење је било 1956. године, по Васићу и др.¹⁵⁰

Црни стрвинар (*Aegypius monachus*) – ишчезао је средином XX века. Последње гнежђење је било крајем 1950.-тих и почетком '60-тих, по Грубачу.¹⁵¹

Бела кања (*Neophron percnopterus*) – Почетком XXI века Пузовић и сарадници је сматрају „вероватно ишчезлом гнездарицом“.¹⁵² Маринковић констатује да је нестала из Србије.¹⁵³

Белоглави суп (*Gyps fulvus*) – био је на ивици изумирања. У 1992.г. је опао на само 14 територијалних парова, на укупно две локације: у клисури реке Трешњице и на Увцу.¹⁵⁴ Врста је спашена и опорављена захваљујући идејним решењима научника, помоћи државе, залагањем локалне заједнице у Новој Вароши и Љубовији, општом подршком љубитеља природе, медијском актуелизацијом проблема и подизањем колективне свести о важности очувања ове врсте.

После Другог светског рата у више наврата су организована тровања вукова већег обима.¹⁵⁵ Том приликом су у потпуности страдали брадан и црни стрвинар у Србији док су преостала два лешинара десеткована са одложеном судбином изумирања. Бела кања

¹⁵⁰ Слободан Пузовић, *Атлас птица грабљивица Србије* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2000), стр. 185.

¹⁵¹ Слободан Пузовић, *Атлас птица грабљивица Србије*, стр. 188.

¹⁵² Д. Радишић, В. Васић, С. Пузовић, М. Ружић, М. Шћибан, Б. Грубач, А. Вујић, *Црвена књига фауне Србије III птице* (Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2018), стр. 205.

¹⁵³ Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр.7.

¹⁵⁴ Ирена Хрибшек, *Еколошка студија белоглавог супа (Gyps fulvus) у Србији: популациона динамика и утицај активних мера заштите* (Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, докторска дисертација, 2022), стр. 46.

¹⁵⁵ За само пет година на Шарпланини је у акцијама тровања за сузбијање „штеточина“ отровано око 340 белоглавих супова. Саша Маринковић, *Чистачи природе* (Ваљево: Фондација за заштиту белоглавог супа, 1994), стр. 34.

је нестала почетком овог века а једино је у последњем тренутку спасен белоглави суп ресторанима за лешинаре и стављен у зависни положај од човека да га храни. Миленијумима су они функционисали као група унутар које је свако имао неку своју специјалност у исхрани: први је лешину отварао црни стрвинар. Са најснажнијим алатима (кљун, врат, канџе), први је пробијао кожу сисара којом се најчешће и хранио, као и везивним ткивима које је вешто раскидао. Зато га је народ звао и *суп старешина*. Мишиће са тетивама и изнутрице суп може да раскомада и конзумира. Кања са најслабијим кљуном је јела нешто мекши садржај, најчешће садржај црева и полураспаднуте органске материје изнутрица као што је и чест гост ђубришта. У народу је позната још као *црканица*. Брадан је долазио на крају, те стога никоме није конкурисао, да почисти кости као последње остатке. У ту сврху је развио вештину бацања кости са висине на камене платформе за разбијање, тзв. *коскарнике*, како би дошао до мањих комада подобним за гутање и хранљиве коштане сржи. Зато се у народу звао и *костоберина*.



Слика 8.1.1. Црни стрвинар са природним ознакама (фото: С.П.)

Након дугог низа година, 14. августа 2010.г. уочен је један црни стрвинар у кањону реке Милешевке.¹⁵⁶ Од његовог изумирања у Србији само се пар пута могао видети као редак

¹⁵⁶ Брано Рудић, *Црни лешинар Aegypius monachus у кањону Милешевке*, *Ciconia*, орнитолошки часопис, број 19 (Нови Сад: Друштво за заштиту и проучавање птица Србије, 2010), стр. 173-174.

гост скиталица и пролазница из других земаља како се на кратко задржава код нас. Међутим, овај примерак се више пута виђао и током 2011. па и 2012. године.

Презимљавање у тешким условима и задржавање од пар година указивало је на интенцију јединке да се трајно насели. Научну и ширу еколошку јавност обрадовала је помисао да ћемо можда поново имати ишчезлу врсту јер је управо то подручје Милешевке било последње место његовог гнежђења, са одржаним свим добрим предусловима да се поново ту настани; и не само то. Његово присуство, белоглавог супа би учинило мање зависним од човека, који не мора више приликом бацања мрцине да ножем раздере кожу јер би то чинио црни стрвинар природним путем. Разменом информација и фотографија са колегама у Бугарској, анализом завршетака летних вила на крилима, пошто свака јединка има другачија, специфична оштећења која је природно маркирају (слика 8.1.1. *Црни стрвинар са природним ознакама*), утврђено је да се тај стрвинар креће у широком опсегу од Дрине, Златибора, Увца, Милешевке, Старе планине, до Западне Бугарске и до Северне Македоније. Забележено је неколико налаза и фотографија са велике дистанце на којима је птица ситно приказана али су биле неопходне квалитетније фотографије ради бољег увида у његов изглед, понашање, навике, однос према суповима и сл.

Трагао сам за њим у свим годишњим добима по Златибору, Трешњици, Јадовнику, Увцу и Милешевки вођен ретким информацијама хобиста-посматрача и малобројним сарадницима са терена али безуспешно. Увек ми је измицао. И када стигнем на локацију на којој је виђен, он ју је већ напустио. Јединка није била упарена нити територијално везана па је непредвидиво лутала широким појасом централног Балкана што је моју акцију чинило безнадежном. Након пуне три године упорног покушавања да му уђем у траг, настојања да дођем до неког правила у његовом понашању, одлучио сам да оставим сва навођења других и наместим камуфлажну чеку по свом осећају на хранилишту Манастирине иако стрвинар не зависи толико од човека као суп и може да једе било где, а при том је имао на располагању и друга хранилишта, Кашан у кањону реке Милешевке где је чешће боравио и на Трешњици. Први пут сам употребио стари,

Б. Ћировић, Б. Рудић, *Појављивање црног лешинара *Aegypius monachus* у југозападној Србији у периоду 2010-2014*, *Ciconia*, орнитолошки часопис, број 22/23 (Нови Сад: Друштво за заштиту и проучавање птица Србије, 2013), стр. 74-75.

мануелни теле-објектив 200мм/4,0 са веома малим пречником предњег сочива од свега 52мм јер код новијих које сам до тада користио 70-200мм/2,8 и 300мм/4,0 су пречници 77мм.

Дана 5. јуна 2015. ми је слетео на само пет метара раздаљине. Био је опрезан и често се окретао ка мени за разлику од осталих супова који су мирно јели (слика 8.1.1.). Предње сочиво објектива које је вирило из камуфлажне чеке, благо се мрдало како сам тражио одговарајући кадар. То му је уносило немир. Могуће је да је смањење објектива са фи 77мм на фи 52мм преломно утицало да слети, да је то била граница појаса његове толеранције у сумњи према непознатом, довољна да се усудио да провери. Није реаговао на звук фото-апарата али се неколико пута окретао ка мени пре него што је започео са јелом. Сваки пут када би упутио оштар укочени поглед ка мени и ја бих се укочио уверен да ме не види и не идентификује као човека већ да му је сумњиво само то предње стакло објектива. Вероватно су у тој дилеми остали супови који су ме игнорисали помогли да се увери у безбедност места. Том приликом, као и у мом истраживању које ће уследити и током наредне године, урадио сам фотографску студију његовог опхођења према белоглавим суповима, степен социјализације, адаптивности и неколико тренутних статуса унутар јата супова кроз хијерархијски поредак храњења, ниво агресивности и неколико борби са суповима, начин заузимања позиције у исхрани, детаље његовог изгледа који су помогли у детерминацији старости и пола. Вођен интуицијом и сопственим искуством, врло брзо сам пронашао и место где ноћива, открио неке навике у понашању итд. и све то доставио Институту за биолошка истраживања *Синиша Станковић* у Београду. *National Geographic Srbija* на свом порталу је објавила најпре ударну вест о томе а затим и ширу репортажу.¹⁵⁷

Наставио сам да га пратим и сниматељски бележим и наредне године. Током 2016.г. стрвинар је сазрео у правог старешину који се доминантно понашао унутар јата белоглавих супова (слика 8.1.2. *Старешина*). То је била права фотографска студија ове врсте након изумирања пре пола века која је науци доставила вредне податке. Ипак, мужјак није успео да приволи и женку да се настане у Србији па је нестао свијући гнездо негде другде али охрабрује чињеница да та врста испитује могућности настајења код

¹⁵⁷ <https://nationalgeographic.rs/foto/a17383/povratak-na-srpsko-nebo.html> посећено 14. фебруара 2023.г.

нас, да наши супови стичу искуство интеракције са стрвинаром и треба очекивати да ће бити још таквих покушаја.



Слика 8.1.2. Старешина (фото: С.П.)

8.2. Допринос истраживању белоглавих супова

Да би се боље проучавали, супови се маркирају како би били индивидуално препознатљиви. Крилна маркица је најупадљивији знак распознавања (слика 8.2.1.). Она се може прочитати са велике удаљености двогледом, фото-апаратом, чак и голим оком. Може се закачити у било којој старосној доби, од пар месеци све до смрти. Век трајања јој је у просеку око 4-5 година, док суп живи просечно око 20 година.¹⁵⁸ Стога су нужни и други, трајнији начини обележавања. У употреби су ножни полузатворени пластични (ПВЦ) прстен у боји, као нешто трајније решење и потпуно затворени метални такође ножни прстен. Обележен суп добија и своје име, персоналитет, узима му се ДНК узорак крви ради одређивања пола, уноси се у базу података, прати његово кретање, понашање, бележе инцидентне ситуације, гнежђење и све остало. Најпрецизније податке о праћењу дају сателитски ГПС одашиљачи али ту привилегију има мали број супова.

¹⁵⁸ Саша Маринковић, *Чистачи природе* (Ваљево: Фондација за заштиту белоглавог супа, 1994), стр. 21.



Слика 8.2.1. Маркирање супова (фото: С.П.)

Хранилиште Манастирине поседује камеру за видео надзор. Са снимка се могу лепо прочитати крилне маркице. Пластични ножни прстенови у боји се такође могу видети ако нису телом птице заклоњени због горњег ракурса камере и птичје перспективе која ноге смешта у други план, особито ако су супови збијени око хране, док се метални прстенови углавном не могу прочитати. Додатни проблем чине технички кварови који прекидају рад камере. У периоду од 2009. до 2022. године камера је укупно радила 33% по броју дана. Стога су подаци о налазима које сам достављао Институту, радећи овај уметнички пројекат, били вредна допуна сакупљању информација, а у неким случајевима и јединствена, као када сам крајем 2022. године снимео супа Дарка о којем се 15 година ништа није знало.¹⁵⁹

Укупно сам идентификовао 86 различита маркирана супа, са великим бројем понављања на неколико локација увачке колоније у различитим периодима.

Фотоцензус као једну од метода мониторинга користили су амерички научници на пројекту калифорнијског кондора 1970-тих година. Од тада, фотографисање као начин

¹⁵⁹ <https://www.politika.rs/scc/clanak/537218/Magazin/Beloglavi-sup-Darko-ponovo-viden-posle-15-godina> посећено 14. фебруара 2023. године
<https://nationalgeographic.rs/priroda/vesti-i-zanimljivosti/a40801/Beloglavi-sup-Darko-posle-15-godina-u-Srbiji.html> посећено 15. фебруара 2023. године

бележења материјала за проучавање је често присутно у орнитолошким истраживањима. Снимљени материјал овог пројекта, како фото тако и видео, послужио је поред идентификације обележених, у бројању и процени бројног стања популације, затим као доказни материјал гнезђења, покушај зачетка нове колоније у Соко граду, популаризацији објавама у медијима, као илустрација у научној литератури. Обогатио је архиве акције маркирања, идентификационе базе података, међународну сарадњу, методе компарације, помогао у сагледавању одређених проблема, отворио могућности за нека даља истраживања.

Оно што је постало предмет мог интересовања проводећи велики број дана у чекама и посматрајући их са мале удаљености, јесте перцепција белоглавих супова и комуникација међу њима.

Маринковић наводи да се у потрази за храном ослањају искључиво на супериоран вид будући да поседују осам пута гушће распоређене чепиће у оку (ћелије за дневни вид) у односу на човека. Додатно га чини моћним по овом питању прилагођење на објекте који мирују јер суп једе само мртве твари док су све остале грабљивице које лове своја запажања усредсредила на субјекте у покрету. Тако суп може да примети зеца који лежи са удаљености од 3,5 км. Методом чешљања терена супови у лету међусобно држе велика одстојања како би што шире покрили терен. Било који у низу да пронађе храну одређеним маневрима и стилем летења сигнализира осталима који то преносе домино ефектом те се брзо окупе на мрцини. Међусобно се могу приметити на удаљеностима преко 6 км.¹⁶⁰

Требало ми је извесно време у надмудривању са њима, да емпиријски дођем до тога шта им је прихватљиво а шта не, да упознам границе њихове толеранције. Током лета 2022. године први пут сам користио надстрешницу за моју чеку од лаког материјала већих димензија (4x3м) како бих себи обезбедио већи комфор јер сам планирао да проведем месец дана у континуитету. Носио сам и више ствари, више опреме, а како је било лето обданица је дуго трајала па сам у чеки проводио и по 15 сати. Лаки шушкови водонепропусни најлон веће површине лепршао је и при најмањем поветарцу што је

¹⁶⁰ Саша Маринковић, *Чистачи природе* (Ваљево: Фондација за заштиту белоглавог супа, 1994), стр. 26.

супове чинило подозривим. Устручавали су се да ми приђу ближе и често су гледали ка њему. Да бих затегао ПВЦ платно и спречио треперење стављао сам камење на њега али је оно правило конусна истезања са ризиком цепања па сам прешао на грање и покров од папрати. Тек је тада настала играња са суповима који су малена поскакивања различитих облика, величине и дебљине грана које извирују из папрати сумњиво доживљавали непознато њиховом искуству, можда као неке животиње које се на крову мог шатора сунчају. Било је потребно 3-4 дана да се привикну и занемаре свако дешавање са надстрешницом, чак и када је олуја наишла и платно почело да производи много снажније трзаје уз гласне пуцње на ветру.

Током 2018. године у Србији је забележено 262 територијална пара белоглавог супа.¹⁶¹ Са утврђеном стопом раста могао бих да кажем да је те 2022. било око 300 територијалних парова. Уз субадултне (полно незреле) јединке које још нису формирале пар свакако да је популација бројала преко 600 јединки. Само сам у једном дану, на једном снимку, разигране летаче на небу избројао на око 300 јединки (август 2022.). Додајући томе остатак Србије и део популације у миграцији, бројка од 600 се показује као минимална.

Супови никада не слећу сви одједном на хранилиште Манастирине. У просеку, најчешће бројке се крећу од 60 до 150. Како је састав фреквентан (једни одлазе, други долазе), може се догодити да буде и већи број који је посетио хранилиште у току дана али не у истом тренутку. Полази се од претпоставке да је најснажнији мотив слетања глад и потреба за исхраном и да у хијерархијском поретку примат изборе најагресивнији који су и најгладнији.¹⁶² Сада долазимо до једног занимљивог питања. Ако суп може да смести у вољку до 1,6 кг хране, ако му је потребно 34 сата да је свари и може да гладује до три седмице без значајнијих последица,¹⁶³ собзиром на укупан број у популацији и број који слеће на хранилиште и претпоставку да у наредном слетању на хранилиште долази други састав гладних супова који нису били претходног дана, како су се онда они

¹⁶¹ Ирена Хрибшек, *Еколошка студија белоглавог супа (Gyps fulvus) у Србији: популациона динамика и утицај активних мера заштите* (Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, докторска дисертација, 2022), стр. 46.

¹⁶² Саша Маринковић, Бранко Караџић, *Суп* (Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008), стр. 37 и 38.

¹⁶³ Ibid. Стр. 36.

навикли на лепршање настрешнице моје чеке када је сваком новом супу то једнако ново искуство као првом?

Моје истраживање је показало, на основу снимљених маркираних супова, да се увек један проценат супова понавља иако нису гладни. Мотиви су друге природе. Можда их треба тражити у социјалним потребама присуства догађају без физиолошке потребе за исхраном? Али то понављање је веома корисно за опстанак врсте јер се на тај начин сумирају индивидуална искуства у колективно које се понављањем критичне масе која се доминантно понаша може пренети придошлицама, да не уче сви све од почетка. На тај начин се одржава континуитет јата и формира колективна свест као облик културе у понашању, преношењу искустава и адаптивнијем опхођењу према средини.

Супови добро чују а страх од непознатог звука компензују осећањем сигурности у великом јату али само до извесне границе. Понеки су реаговали на звук мог фотоапарата са механичком завесицом само у смислу да су се који метар удаљили и ушушкали у јато, док на тихи звук електронске завесице уопште нису реаговали. Снажно праскање небом млазних авиона као и пуцањ из ловачке пушке поплаши их и отера са хранилишта али се један део након извесног времена врати када визуелно установе да нема опасности.

Умеју да разликују звукове аутомобила. Службена моторна возила чуварске службе их привлаче јер тај надражај везују за пријатан доживљај доношења хране, док их звуци других аутомобила чине у најмању руку опрезним док не добију и коначну визуелну потврду која ће одредити смер акције.

На дрон се нису навикли особито ако се креће ка њима или непосредно близу њих. Ако дрон стане и лебди у месту, добар део супова се врати и настави своје преходно започете активности.

Током 2016. сам усликао хромог супа без левог стопала (слика 8.2.2.). Није се знао узрок његове богаљости. Како сам 2022. поново усликао супа са истом појавом, а претходне године је угинуо један такав исти, поставио сам себи питање могу ли да одгонетнем и помогнем у решавању овог проблема. Успео сам путем детаљног прегледа фотографија да дођем до одговора. Вероватно у намери чишћења, суп је кореном кљуна стиснуо метални ножни прстен и како је механизмом полуге у корену кљуна најјача сила стезања,

деформисао је прстен који је притиснуо крвоток и отежао циркулацију. Током хладних зимских дана уз слабу циркулацију стопало је почело да отиче, прстен да се урезаје у ногу, дошло је до атрофирања и отпадања стопала.

Ову појаву сам пријавио, фотографски аргументовао и образложио те се надам да ће се у будућности користити јачи материјали.



Слика 8.2.2. а) суп без једне ноге усликан 2016.г;
б) суп без једне ноге усликан 2022.г;
в) проблем откривен захваљујући фотографији (Фото: С.П.)

8.3. Значај за струку

Фотографија као медиј условљена је техничком опремом која се непрестано развија. Тај правац води све лакшој реализацији захтевних снимања. Верујем да описане моје методе рада ипак могу бити од велике помоћи као генерални начин у приступу кроз упознавање и истраживање понашања дивљих животиња. Ограничени све већим правима људи на приватност, искушавање у неким традиционалним фотографским темама као жанр-сценама, спонтаних дешавања на улици и сл, постају неугодна искуства те расте интересовање за снимање животиња. Стога је важно понудити образовну литературу за развијање етичког односа неугрожавања и поштовања других облика живота како би се одржао еко систем и човек живео у хармонији са природом.

8.4. Уместо закључка

Сама тема *Чистилиште* подразумева **хетероген** рад у визуелном смислу. Да би се сагледали резултати чишћења, мора се стећи увид у сирову материју пре тог процеса, пуну збрке, хаоса, ружног, непријатног, као контраст лепом, хармоничном, привлачном. Медиј фотографије, било да се ради о статичној или покретној слици, располаже механизмима контроле, уређења и естетизације слике. Током ових мојих докторских студија, на првој и другој години сам истраживао контролу хаоса и степен *одрона*, механизмима фузије и фисије у грађењу густо претрпаних композиција амбијенталних портрета. То искуство сам имплементирао у конципирање овог пројекта.

Сниматељски гледано, преовладава документарни приступ, са мањом допуном експерименталном мултиекспозицијом, *сендвич слика* добијених углавном преклапањем, како би се експлицитније сугерисало и олакшало усвајање метафоричког дискурса, поспешила маштовитост и обезбедило место симболизму. Техника колажа и разноврсне типолошке организације ми се показала као погодна платформа у презентацији идеје која може да се приближи, дочара и изнесе комплексност ове хетерогености.

Сцена храњења орлова је углавном изузетно динамична са највишом градацијом хаоса насталог међусобним борбама, жестоким окршајима, честим променама позиција, преотимањем плена, демонстрацијом моћи ширењем крила. То њихово прегруписавање и ометање перцепције рецепијенда, заклањањем жижке интересовања на сцени – комадања мрцине, услед опште пометње и помаме, у појединим моментима сам циљано користио за ублажавање ружног. Ловећи тренутке када се мрцина уопште не би видела, заклоњена телима орлова, сетио сам се познате Бресонове максиме о *одлучујућем тренутку*. Он је овде био значајан чистач правећи велику разлику у доживљају са и без видљиве стрвине и самог чина комадања. У још ређим тренуцима, игром случаја, орлови су успевали да се на кратко време тако поређају као да су се усаглашеним договором намештали за сликање. То су изузетно ретки тренуци ниске стопе тензије и привида хармоније, али дугим проведеним временом током снимања, успевао сам да их забележим када их мала вероватноћа таквог уређења натера да повремено испливају из конгломерата. Издавањем само таквих ухваћених, ретких,

спонтано ликовно самоуређених кадрова и посебно њиховим типолошким композиционим уређењем, на тим сликама сам сугерисао утисак потпуно супротан реалности: да међу орловима влада социјални ред, слога и хармонија. Велики потенцијал манипулације истином у документаризму лежи управо у селекцији и начину презентације. Тек на овај разоткривени и сучељени начин приказано, као објективно и као ауторско право на субјективни дестилат, посматрач увиђа растегљивост појма истине.

Типолошко слагање фотографија, са видљивом структуралном мрежом танких оквира, у овом дискурсу дивљине, мени личи на решетке кавеза и садржај који сам успео да уловим, укротим и припитомим укавежљавањем. Оно није само у служби сумирања сличних мотива као код брачног пара Бехер у Диселдорфској школи, јер су они фотографисали статичне објекте, док се овде ради о процесима који се понављају и у којима су субјекти у покрету.¹⁶⁴ Стога ми је типологија у служби истицања контроле над тим процесима и вештини поновљивости која потврђује ухватљивост и припитомљавање. Да сам унифицирао формат (1:1, 3:2, 4:3, 16:9...) и технику слика (у боји/црно-бело), добила би се естетски прихватљивија стилизација у презентацији изложбе, са акцентом на диктату примарних ликовних решења, а ја бих се представио као суверени господар челичне руке који вешто жонглира великим дијапазоном различите супстанце, способан да је укротим и подведем под исти формални оквир. Тако насилно култивисана природа престаје да буде дивљина и да активно учествује на изложби. Стога сам скакутао по форматима слика сецкајући њихов ритам, као неко изнуђено решење притиском набујале дивљине, никада до краја укротивом, допуштајући јој да ми као необуздани саговорник ускаче у реч, ремети ритам мог излагања, неке реченице остави недовршеним. Динамика баланса између моје контроле, фузије и необуздане дивљине, подразумева извесну дозу ликовног *шума*, фисије у пројекту. Супротно томе, моја евентуална савршена стилска профилација, а данас је није тешко извести брутално моћним фотографским алатима, са максималном фузијом, указала би да је дивљина мртва, више не постоји, након сниматељске експлоатације убијена и егзистира још само као препарирани трофеј.

¹⁶⁴ Никола Дедић, *Између дела и предмета* (Београд: Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 2017), стр. 117-120.

Општи визуелни утисак умереног шарениша је резултат моје осмишљено дозирање фисије која је у примењеној уметности функционална узимајући у обзир шта обрађује и коме се обраћа, а креативним ликовним *шумом* услед стилске неуједначености се у фотографији дочарава блискост са несавршеним животом који вечито пулсира и његовим богатим садржајима који кипе у различито форматизованим сегментима, поштујући и наратив, а не само ликовност, слично уметности древних цивилизација попут Хетита и црквеног феско-сликарства што сам у овом раду истраживао.

9. Библиографија

Арнхајм, Рудолф. *Визуелно Мишљење*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985.

Арнхајм, Рудолф. *Моћ центра*. Београд: СКЦ, 1998.

Арнхајм, Рудолф. *Уметност и визуелно опажање, Психологија стваралачког гледања*. Београд: СКЦ, 1998.

Ацовић, М. Драгомир. *Хералдика и Срби*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.

Барт, Ролан. *Светла комора, Белешка о фотографији*. Београд: Артгет, КБЦ, 2011.

Бенјамин, Валтер. *О фотографији и уметности*. Београд: Артгет, КЦБ, 2006.

Бикић, Весна. *Процеси византинизације и српска археологија, Византијско наслеђе и српска уметност I*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016.

Богдановић, Коста. *Поетика визуелног*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Богдановић, Коста. *Увод у визуелну културу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Војводић, Драган., Поповић, Даница. *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, Византијско наслеђе и српска уметност II*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016.

Грубач, Братислав. *Белоглави суп *Gyps fulvus**. Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2014.

Дедић, Никола. *Између дела и предмета*. Београд: Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, 2017.

Денегри, Јеша. *Студентски културни центар као уметничка сцена*. Београд: СКЦ, 2003.

Ђурић, Ј. Војислав. *Благо манастира Студенице*. Београд: Галерија српске академије наука и уметности, 1988.

Маринковић, Саша. *Еколошке основе заштите и одржавања белоглавог супа *Gyps fulvus* (Hablizi, 1783) на Балканском полуострву*. Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, 1999.

Маринковић, Саша. *Маркирање и мониторинг белоглавог супа *Gyps f. fulvus* у Специјалном резервату природе Увац, годишњи извештај 2022*. Београд: Институт за биолошка истраживања „Синиша Станковић“, 2023.

Маринковић, Саша. *Чистачи природе*. Ваљево: Фондација за заштиту белоглавог супа, 1994.

Маринковић, Саша., Караџић, Бранко. *Суп*. Београд: Фонд за заштиту птица грабљивица, 2008.

Марковић, Слободан. *Домени естетске преференције*. Београд: Досије, 2017.

Матијевић, Јелена., Љубојевић, Слободан. *Краљевство белоглавог супа*. Нова Варош: Фонд за заштиту птица грабљивица „Белоглави суп“, 2008.

Матијевић, Јелена., Ћировић, Дарко. *Фотомонографија Краљевство супа*. Нова Варош: Резерват Увац д.о.о, 2016.

Мереник, Лидија., Симић, Владимир., Борозан, Игор. *Замишљање прошлости и рецепција средњег века у српској уметности XVIII-XXI века, Византијско наслеђе и српска уметност III*. Београд: Српски комитет за византологију, ЈП Службени гласник, Византолошки институт САНУ, 2016.

Ненадовић, М. Слободан. *IV Како је изгледала Радослављева приправа и шта се догодило са њеним фрескама, Саопштења, књига III, Студенички проблеми*. Београд:

Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије, 1957.

Поповић, Бојан. *Српска средњовековна владарска и властeosка одећа, II издање*. Београд: Музеј српске православне цркве, 2021.

Пузовић, Слободан. *Атлас птица грабљивица Србије*. Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2000.

Радишић, Д., Васић, В., Пузовић, С., Ружић, М., Шћибан, М., Грубач, Б., Вујић, А. *Црвена књига фауне Србије, III птице*. Београд: Завод за заштиту природе Србије, 2018.

Раковић, Марко., Станковић, Далиборка. *Небески ловци*. Београд: Природњачки музеј у Београду, 2010.

Рудић, Брано. *Црни лешинар Aegurіus topachus у кањону Милешевке, Сісопа, орнитолошки часопис, број 19*. Нови Сад: Друштво за заштиту и проучавање птица Србије, 2010.

Свето Писмо Старога и Новога завјета, Библија. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2014.

Соловјев, Александар. *Историја српског грба и други хералдички радови*. Београд: Правни факултет универзитета у Београду, 2000.

Спасић, Д., Палавестра, А., Мрђеновић, Д. *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле*. Београд: Бата, 1991.

Станковић, Далиборка., Пауновић, Милан., Раковић, Марко. *Атлас миграторних птица и слепих мишева Србије*. Београд: Природњачки музеј у Београду, 2018.

Ћирић, Милош. *Хералдика/1, Грб: илустровани основни појмови*. Београд: Универзитет уметности, 1988.

Ћировић, Б., Рудић, Б. *Појављивање црног лешинара Aegurіus topachus у југозападној Србији у периоду 2010-2014, Сісопа, орнитолошки часопис, број 22/23*. Нови Сад: Друштво за заштиту и проучавање птица Србије, 2013.

Хрибшек, Ирена. *Еколошка студија белоглавог супа (Gyps fulvus) у Србији: популациона динамика и утицај активних мера заштите*. Београд: Универзитет у Београду, Биолошки факултет, 2022.

Alexander, L. Robert. *The Sculpture and Sculptors of Yazilikaya*. Newark: University of Delaware Press, 1986.

Bittel, Kurt. *Hattusha: The Capital of the Hittites*. New York: Oxford University Press Inc., 1970.

Chariton, David Jesse. *The function of the double-headed eagle at Yazilikaya*. University of Wisconsin-La Crosse, 2008.

Chariton, David Jesse. *The Mesopotamian Origins of the Hittite Double-Headed Eagle*. Journal of Undergraduate Research XIV, 2011.

Cimen, Nur Sila. *Hitit/Yazilikaya acik hava tapinagi*. Ankara: 2017.

Cinar, Asli Kahraman. *Hitit inanc sistemi icerisinde Yazilikaya tanri*. Ankara: Universitesi sosyal bilimler enstitusu tarih, 2012.

Ebeling, E., Meissner, B. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Arhäologie, Band 15, 1./2*. Lieferung 2016.

Engel, Josef. *Großer Historischer Weltatlas, Zweiter Teil, Mittelalter*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1979.

Hedgecoe, John. *Foto-priručnik*. Mladost: Zagreb, 1977.

Svensson, Lars., Mullarney, Killian., Zetterström, Dan. *Collins Bird Guide, II Edition*. London: HarperCollins, large-format, 2011.

Vaughn, G. Andrew. *The Hittites and their World, Number 7*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007.

11. Вебографија

<http://dlhe.rs/cirilica/limske-hidroelektrane> посећено 8. марта 2023.г.

<http://jorgoslovlje.blogspot.com/2014/11/so-zemlje-vim-venders-dzulijano-ribeiro.html>

посећено 3. маја 2023.г.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Anzû> посећено 14. маја 2023.г.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Hittites> посећено 11. маја 2023.г.

https://en.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramović посећено 11. марта 2023.г.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Nekhet> посећено 12. марта 2023.г.

https://en.wikipedia.org/wiki/Sky_burial посећено 15. фебруара 2023.г.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Yazilikaya> посећено 8. маја 2023.г.

<https://epoteka.rs/blog/hormon-srece/> посећено 11. марта 2023.г.

<https://fdsvar.org/dvoglavi-orao/> посећено 17. марта 2023.г.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Čistilište> посећено 18. фебруара 2023.г.

<https://nationalgeographic.rs/foto/a17383/povratak-na-srpsko-nebo.html> посећено 14. фебруара 2023.г.

<https://nationalgeographic.rs/foto/a19044/nebeske-sahrane-tradicija-kontroverza-turisticka-atrakcija.html> посећено 15. фебруара 2023.г.

<https://nationalgeographic.rs/istorija-i-kultura/tradicija-i-obicaji/a39878/Buduisticke-nebeske-sahrane-i-izlaganje-mrtvih-lesinarima.html> посећено 15. фебруара 2023.г.

<https://nationalgeographic.rs/priroda/vesti-i-zanimljivosti/a40801/Beloglavi-sup-Darko-posle-15-godina-u-Srbiji.html> посећено 15. фебруара 2023. године

<https://nationalgeographic.rs/priroda/zivotinje/a15646/zasto-se-lesinari-ne-otruju-hranom.html> посећено 26. фебруара 2023.г.

<https://naukakrozprice.rs/mens-sana/> посећено 9. марта 2023.г.

<https://pdfcoffee.com/aleksandar-kalomiros-ognjena-reka-pdf-free.html> посећено 18. фебруара 2023.г.

<https://povijest.hr/jesteliznali/smrt-jednog-covjeka-je-tragedija-smrt-milijuna-statistika/> посећено 3. маја 2023.г.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Albanija> посећено 18. марта 2023.г.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Hetiti> посећено 4. маја 2023.г.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Nekbet> посећено 15. фебруара 2023.г.

<https://sh.wikipedia.org/wiki/Sahrana> посећено 1. априла 2023.г.

<https://sinemanija.com/istorija-i-evolucija-filmskih-i-video-kamera/> посећено 9. фебруара 2023. године

<https://sr.wikipedia.org/sr/калокагатија> посећено 3. маја 2023.г.

<https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Ангелологија> посећено 19. фебруара 2023.г.

<https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Белорепан> посећено 18. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Грб_Србије посећено 19. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Стефан_Лазаревић посећено 3. јуна 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-ec/Сури_орао посећено 18. марта 2023.г.

<https://sr.wikipedia.org/sr-el/Аскетизам> посећено 9. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/sr-el/Милчо_Манчевски посећено 6. маја 2023.г.

<https://sr.wikipedia.org/sr-el/Хетити> посећено 4. маја 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Orao_krstaš посећено 18. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Витешки_ред_Змаја посећено 3. јуна 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Гобекли_Тепе посећено 19. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Ђина_Пане посећено 14. фебруар 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Марсел_Дишан посећено 6. маја 2023.г.

<https://sr.wikipedia.org/wiki/Пустуњац> посећено 11. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Стефан_Владислав посећено 24. марта 2023.г.

https://sr.wikipedia.org/wiki/Црква_Светих_апостола_Петра_и_Павла_у_Бијелом_Пољу посећено 10. априла 2023.г

<https://sr.wikipedia.org/wiki/Чистилице> посећено 18. фебруара 2023.г.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Yazilikaya> посећено 8. маја 2023.г.

<https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/02/kizzuvatna.html> посећено 4. маја 2023.г.

https://www.academia.edu/25888416/Das_Felsheiligtum_von_Yazilikaya_-_eine_Problemskizze посећено 11. маја 2023.г.

<https://www.archaeologie-online.de/artikel/2019/die-himmelsreligion-der-hethiter/> посећено 8. маја 2023.г.

<https://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/> посећено 10. фебруара 2023. године.

https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2017&mm=07&dd=27&nav_category=1864&nav_id=1287064 посећено 6. маја 2023.г.

<https://www.cudo.rs/фјодор-м-достојевски-лепота-ће-спасит/> посећено 12. марта 2023.г.

<https://www.dainst.org/dai/meldungen> посећено 11. маја 2023.г.

<https://www.eps.rs/lat/dlhe/Stranice/HE-Uvac.aspx> посећено 19. фебруара 2023.г.

<https://www.hittitemonuments.com/hama/> посећено 11. маја 2023.г.

<https://www.politika.rs/scc/clanak/537218/Magazin/Beloglavi-sup-Darko-ponovo-viden-posle-15-godina> посећено 14. фебруара 2023. године

<https://www.poslovnivodic.com/drinsko-limske-hidroelektrane-doo.html> посећено 8. марта 2023.г.

<https://www.solin.hr/povijest/manastirine/> посећено 19. фебруара 2023.г.

<https://www.srbija.gov.rs/tekst/45627/simboli-srbije.php> посећено 14. маја 2023.г.

https://www.toiran.com/en/city-yazd/historical_sites/Dakhme/294 посећено 20. маја 2023.г.

<https://www.uvac.org.rs/specijalni-rezervat-prirode-uvac> посећено 19. фебруара 2023.г.

www.sedmica.me/crkva-svetog-petra-temelj-duhovnog-zivota-u-dolini-lima/ посећено 24. марта 2023.г.

Биографски подаци о аутору

Саша Прерадовић је рођен у Београду 6. априла 1965. године. Завршио је Факултет примењених уметности у Београду, по старом програму као петогодишње студије, одсек Примењена графика, атеље Фотографија. Дипломирао је у класи проф. мр. Бранимира Карановић. На почетку се бавио широм графичком струком као нпр, графичким обликовањем књиге, плакатом, графичким дизајном али је временом фотографија превагнула. Отворио је свој студио Фотон у којем је радио комерцијалне послове и креативне радионице, у подужем низу година кроз статус слободног уметника као члан УЛУПУДС-а. Од 2019.г. у звању доцента, ангажован је на Академији уметности у Београду. Држи следеће предмете: *Увод у фотографију, Дигитална обрада фотографије, Рекламна фотографија, Модна фотографија*. На мастер програму је држао предмет *Портрет у фотографији*.

Комерцијални послови: радио је бројне модне и рекламне кампање у земљи и иностранству за одећу, спортску опрему, козметику, индустрију, телекомуникације, храну, банке, бројне модне часописе, дневне новине и сајтове; сарадник је свих институција у Србији које се баве природом, националних паркова и часописа.

Ауторски рад: своја дела јавности презентује на изложбама и у публикацијама. До сада је реализовао 9 самосталних изложби фотографија и учествовао на 263 колективних, углавном интернационалних, у 54 државе, на свим континентима. Добитник је 132 награде, у 28 држава, од којих су 38 највишег ранга (златне медаље, пехари, победничке дипломе и сл.).

Награде (избор):

Победничка награда у категорији *Околина* на изложби *Press Photo Srbija*, 2017.
Годишња награда УЛУПУДС-а за 2015. годину, за примењену уметност.
Gold Medale The Royal Photographic Society, *PSSL 60th International*, Шри Ланка, 2015.
Gold Medale The International Federation of Photographic Art, *Woman/Zena Strakonice*, Чешка, 2015.
Gold Medale BIC, *2nd Bavarian International Circuit - DVF Bayern*, Dillingen, Немачка, 2015.

Плави беџ Federation internationale de l'Art Photographique за најбољег аутора Салона, Видин, Бугарска, 2015.

Gold Medale Photographic Society of America, *BSPA Super Circuit 2015 Freedom*, Бангладеш, 2015.

Trophée départemental Jeunesse et Sports, *XXXV Salon International d'art Photographique Macon*, Sance, Француска, 2004.

Чланства у удружењима (избор): Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије, Естетичко друштво Србије.

Представљен у енциклопедијама, атласима и монографијама (избор):

Малдини, С., Ланцош Малдини, С., *Атлас ликовних уметника и уметника примењених уметности и дизајнера Србије*, АСА, Београд, Цицеро, 2019.

Група аутора, *Global Photographic Union, Photo Book 2018*, Typokreta S.A. Heraklion-Crete-Greece, 2018.

Симијоновић, З., *Пред пређеним путем*, Панчево, Дом културе ББ, 2018.

Миросављевић, Б., *Људи са три ока – Антологија фотографије Војводине (VII)*, Нови Сад, Златно око, 2007.

Објављени радови у публикацијама (избор):

Станковић, Д., Пауновић, М., Раковић, М., *Атлас миграторних птица и слепих мишева Србије*, Београд, Природњачки музеј, 2018.

Група аутора, *Црвена књига фауне Србије III*, Београд, Завод за заштиту природе Србије, 2018.

Грубач, Б., *Белоглави суп – Gyps fulvus*, Београд, Завод за заштиту природе Србије, 2014.

Шћибан, М., *Атлас птица гнездарица Засавице*, Сремска Митровица, Покрет горана СМ, 2017.

Симић, С., *Фотомонографија – Специјални резерват природе Засавица*, Сремска Митровица, Покрет горана СМ, 2017.

Група аутора, едиција Фауна Дурмитора, Црногорска академија наука и умјетности *National Geographic Srbija*, јануар 2018, *У канџама белорепана*.

Фотомонографија – *Краљевство супа*, Нова Варош, Специјални резерват природе Увац, 2016.

Ђурђевић, А., Николић, М., Поповић, М., *Вилински коњици Србије*, Београд, Завод за заштиту природе Србије, 2020.

Контакт:

+381 64 11 598 00

sasaprelle@gmail.com

Изјава о ауторству

Потписани: **Саша Прерадовић**

број индекса: **66/2015**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Чистилиште

мултимедијална изложба са мотивима колоније белоглавих супова на Увцу

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни 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/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 23. јун 2023.г.

Потпис докторанда



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

Име и презиме аутора: **Саша Прерадовић**

Број индекса: **66/2015**

Докторски студијски програм: **примењена уметност и дизајн**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

Чистилиште

мултимедијална изложба са мотивима колоније белоглавих супова на Увцу

Ментор: **мр Даниела Фулгоси, редовни професор**

Коментор: /

Потписани (име и презиме аутора): **Саша Прерадовић**

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

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

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

У Београду, 23. јун 2023.г.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

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

Чистилиште

мултимедијална изложба са мотивима колоније белоглавих супова на Увцу

која/и је моје ауторско дело.

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

У Београду, 23. јун 2023.г.

Потпис докторанда,