

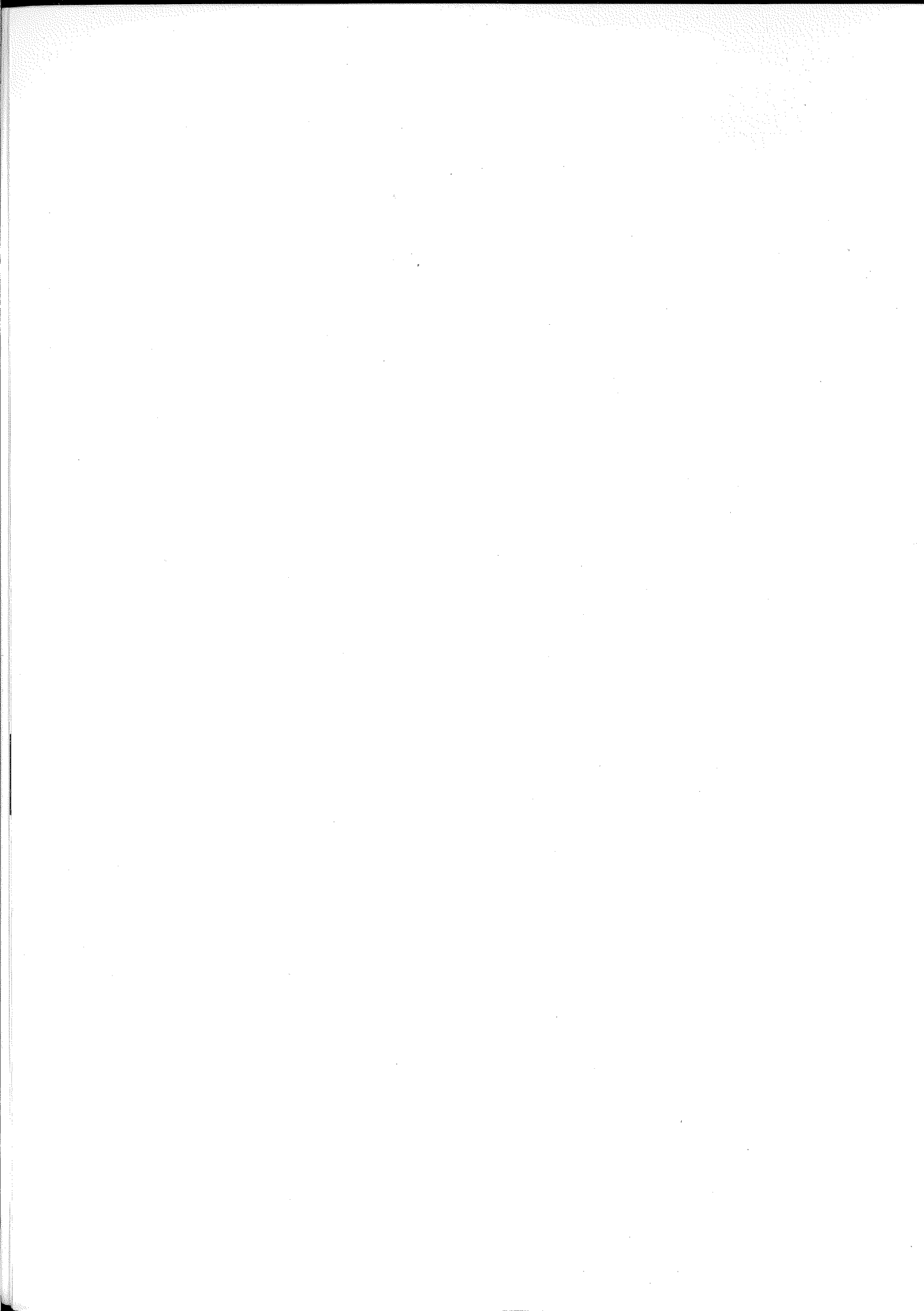
МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

5

Б Е О Г Р А Д

1 9 5 9



За историју ношње код Словенаца у вези с раздобљем пре XIII столећа, углавном, нема извора.¹ Из каснијих столећа Средњег века сачувало се о томе неколико података из писаних извора, али су они веома малобројни и оскудни у садржају, тако да није могућно извући из њих ма какве значајније закључке. Али за XIV и XV столеће располажемо и друкчијим костимографским изворима, и то одговарајућим делима нашег тадашњег зидног сликарства и пластике; они пружају прву ширу и заокруженију грађу о развоју ношње у Словенији. Споменици наше готске ликовне уметности допиру, међутим, и у XVI столеће, где им се прикључују и богатији писани извори; ти споменици показују да је тадашња култура облачења у нашим крајевима била уско повезана са културом облачења XIV и XV столећа и да ју је у погледу облика наследила у доста јединственом стилу. Тек на прелазу у XVII столеће налазимо у нашој ношњи суштински промењене елементе, који започињу доба барокне културе облачења. Према томе можемо рећи да код нас ношња од XIV до XVI столећа сачињава заокружену или заједничку тему, те претставља уједно и најстарију одређенију културу облачења код Словенаца.

Највише грађе о ношњи у Словенији у XIV, XV и XVI столећу потиче, како је споменуто, из споменика зидног сликарства и пластике, који сведоче о спољном лику тадашње културе облачења, док су писани извори, са подацима о сталешким оквирима у ношњи, о продукцији и подробној примени појединих материјала за ношњу, затим о ценама њених делова, ограничени већином на XVI столеће, те су по свом садржају мање опширни.²

Из тог разлога историја ношње код Словенаца у XIV, XV и XVI столећу може по свом обиму већим делом претстављати историју обликовног развоја у култури облачења, а тек у мањој мери историју продукције и трговања материјалима за ношњу оног доба.

Редови који следе одломак су из већег дела о историји обликовног развоја ношње код Словенаца у XIV, XV и XVI столећу, које се темељи на коришћењу свих расположивих (ликовних) споменика за ту тему. С обзиром на такву концепцију ове су стране посвећене спољном лику капута и огртача у Словенији у доба које обрађујемо, али не и питањима која не спадају у област обликовног развоја тог дела ношње. Зато су даље ликовни извори интерпретирани по утврђеним мерилима о документарности наше тадашње сликарске и пластичне уметности за историју ношње.³ И зато је предмет овог истраживања целокупна ношња, тојест ношња свих сталежа: властеле и имућнијих грађана, које увршћујемо у круг т.зв. високе или основне моде; даље, занатлија односно »обичних грађана«, како је тада гласио шири назив за грађане који нису били трговци; ови су претстављали средњи ступањ између високе и ниже или народне ношње; носиоци ове последње били су сељаци, а у градовима посебно надничари. С обзиром на карактер грађе које смо се прихватили, далеко највећи део претстојећих извођења односи се на истраживања ношње властеле и грађанства. Обрада је постављена у оквир средњеевропског културног круга, у који је у оно доба спадала територија словеначких земаља. Остале европске територије биле су тада са тим културним кругом у слабијим контактима, па су се у култури облачења знатније разликовале од Средње Европе, те их због врло скромних међусобних утицаја није ни требало непосредно узимати у обзир.

* * *

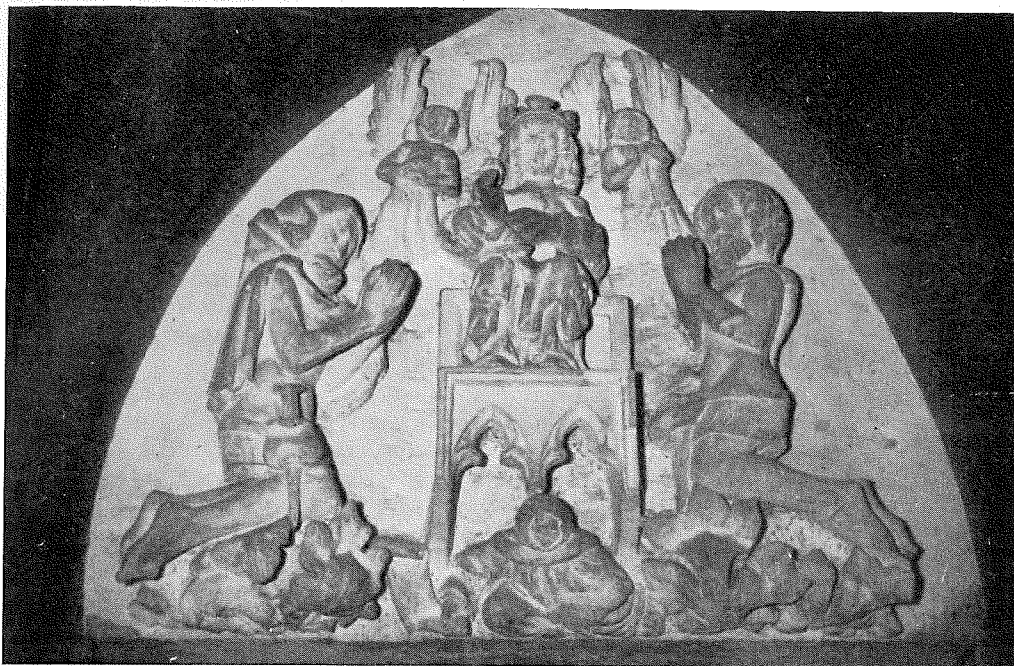
Из XIV и XV столећа позната је из наших споменика само једна ликовна претстава мушког капута односно огртача по т.зв. средњој моди (Високо под Курешчком), док су другде свуда претстављени само капуту или огртачи високе моде.

Први такав пример је огртач или, тачније, таперт (како је био тада уобичајени назив за такво одело) Хермана I Цељског, око 1360 године (сл. 1). Прекривао је груди и леђа, са стране је био прорезан навише све до рамена, тако да је имао у том виду отворе за руке. Дужина тог таперта сезала је до појаса. Једини његов отвор био је на врату, који се, међутим, не види детаљније. Према целом опису таперт се морао облачити преко главе.

1 М. Kos, *Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja*, Ljubljana 1955, 165.

2 А. Baš, *Kranjska ljudska noša na gotskih freskah*, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. V—VI, Ljubljana 1959, 351.

3 А. Baš, *Pričevanje o noši v poznosrednjeveški umetnosti na Slovenskem*, *Slovenski etnograf* XI, Ljubljana 1958, 101 и. д.



Сл. 1. Рељеф Хермана I (лево) и Вилима Цељског. Цеље, миноритска црква, око 1360. (Снимио М. Видмар)
Fig. 1. Reliefbildnis Hermanns I. (links) und Wilhelms von Celje. Celje, Minoritenkirche, um 1360.

То, дакле, није био огртач у правом смислу речи, већ, такорећи, део одеће у виду звона, који није, супротно од правога огртача, нигде прорезан по читавој дужини. Крој је у нашем примеру шири и доста кратак (до појаса), посебно с обзиром на функцију капута или огртача.

Друкчији, бесумње једноставнији облик мушког огртача, направљеног по вишој моди, претставља огртач Фридерика Ортенбуршког у Птујској Гори, 1408/9 године.⁴ Он има широки огртач, који му пада на тле, те је са предње стране прорезан по целој дужини; на грудима је везан мањом, уском траком.

У нашој мушкој ношњи XIV и XV столећа били су, дакле, поред таперата уобичајени такође и прави огртачи, који су били, судећи према птујскогорском рељефу, дугачки и широки и који су се на грудима везивали тракама.

Приближно у исто време кад и у Птујској Гори, приказан је у Тињском код Жусма⁵ опет таперт високе моде (сл. 2). Са стране има уске уздужне отворе за руке који се не виде јасно; на врату је плитко и округло изрезан. Крој се у доњем делу постепено шири и равномерно је наборан. Таперт је дуг до колена. Сличних облика су мушки таперти по високој моди и у доба око 1425 године. Донатор у Тупаличама⁶ насликан је у таперту (сл. 3) сивољубичасте боје, но овај није више толико кратак као, на пример, у времену пре нешто више од 60 година код Хермана I Цељског, већ допире до изнад колена; његов основни крој је веома широк, са широким наборима. Као и код Хермана I Цељског, тако је и код тупаличког донатора таперт са стране прорезан од доњег руба до рамена, те има на тај начин, у суштини, сасвим једнаке отворе за руке као и описани Херманов таперт. И док Херманов таперт око врата није могућно детаљније одредити, тупалички је у том делу добро видљив: кројен је сасвим до врата, где је округло обликован, мада у истој висини, односно без већег изреза, скоро једнако као таперт донатора у Тињском.

Наши мушки таперти високе моде били су, дакле, у XIV и XV столећу различито дуги и широки, али су имали већином доста једнако кројене отворе за руке, у виду дугих прореза, од доњег руба до рамена. Изгледа да обликовно рашчлањени изрези око врата нису били познати, већ су таперти допирали све до врата, где су се једноставно округло завршавали.

4 A. Stegenšek — F. Kovačič, *Historični portreti na oltarni podobi župne cerkve na Črni ali Ptujski gori*, Časopis za zgodovino in narodopisje XVII, Maribor 1922, 18 сл.; F. Stele, *Ptujska gora, Ptujska gora — Celje* 1940, 101 и.д. сл. 23.

5 F. Stele, *Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem*, Zbornik za umetnostno zgodovino V, Ljubljana 1925, 150; исти, *Monumenta artis slovenicae I*, Ljubljana 1935, 34.

6 F. Stele, *Mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen*, Südostforschungen XVI, München 1957, 290, Abb. 3; E. Cevc, *Umetnostni diagram gorenjske preteklosti, Gorenjska I, Kranj* 1957, 20, сл. 10.



Сл. 2. Портрет донаторског пара. Тињско при Жузму, почетак 15. столећа. (Снимио проф. др Ф. Стеле)
Fig. 2. Portrait eines Donatorenpaares. Tinjsko bei Žusem, Anfang des 15. Jahrhunderts.

Огртаче мушке високе моде налазимо у истом раздобљу кад и у Тупаличама на Брегу.⁷ Тамошњи огртач је насликан у црвеној боји, пада нешто преко колена, широк је, али је равномерно наборан; спреда је по целој дужини отворен, сем на врату, где је скопчан, што се на фресци не може добро видети. Посебност тог огртача су мањи и обрубљени отвори за руке, који су изрезани изнад лаката и дуги приближно два палца. С обзиром на ширину огртача ови су изрези уз сам унутрашњи или уздужни руб.

Мушки огртачи из круга високе моде, према томе, нису били увек кројени у својој основној или једноставној форми, већ су се каткада израђивали и са посебним отворима за руке, и то, по свој прилици, зато што су били у таквим случајевима унутрашњи или уздужни рубови огртача веома близу, те је због тога изгледало прикладно направити за руке посебне отворе.

Дужина и ширина тих мушких огртача била је у XIV и XV столећу различита, исто као и код таперата. Ипак се из наших сачуваних споменика добија утисак да су огртачи били, углавном, нешто дужи од таперата, јер их нигде не налазимо краћима од колена. У ширини таперата и огртача, по свему судећи, није било значајних разлика.

То потврђује такође огртач високе ношње у Птујској Гори, пре 1429 године⁸ (сл. 4). Дугачак је до тла, доста широк, спреда посве отворен, а на врату, докле допире и где се округло закључује односно зарубљује, везује се краћом и ужом траком.

С обзиром на то да вратни део огртача из Брега није тачно видљив, намеће нам се мисао да су се наши мушки огртачи високе моде у XIV и XV столећу везивали на врату или на грудима најчешће тракама, краћим или дужим. Огртачи су били, како је речено, дужи него таперти, али су у ширини били до неке мере изједначени, мада се по птујскогорској пластици чини, да су огртачи били нешто шири.

Карактеристични таперт, који смо приказали у вези са другом половином XIV и првом четвртином XV столећа, налазимо око 1440 године такође и код св. Јанеза у Бохињу⁹ (сл. 5). Онда је донатор насликан у таперту дугом до колена, који са стране има уске отворе за руке; ови се продужавају све до доњег руба. Таперт је допирео до врата, где се округло завршавао; кројен је исто тако средње широко и у доњем делу равномерно наборан. Укратко: наше основне ознаке таперата из високе моде односе се очигледно и на другу четвртину XV столећа.

Посебну врсту мушког таперта високе моде приказује нам донатор из Словењграца, 1450/60 године¹⁰ (сл. 6). Таперт је насликан у светлоплавој боји, дуг до колена, без таље и широк, али равномерно наборан. У том случају можемо први пут јасно установити изразити вратни изрез таперта, који је формално рашчлањен, шири је и у виду троугла. Посебно је на овом таперту то, што нема отворе за руке, изрезане све до доњег руба, као што је дотле био

7 F. Stele, *Mittelalterliche Wandmalerei in Slowenien im mitteleuropäischen Rahmen* 290; E. Cevc, н.д., сл. 12.

8 F. Stele, *Ptujska gora* 26, 92.

9 F. Stele, *Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem* 148 и. д.

10 F. Stele, *Monumenta artis slovenicae* 2, 25, сл. 82, 83, 86; исти, *Cerkveno slikarstvo med Slovenci I*, Celje 1937, 255, сл. 65.

обичај, већ су његови отвори краћи или виши: допиру само од средине надлактице до лакта, те су, као и вратни изрез, двоструко обрубљени. Једнако је украшен и доњи руб таперта.

Та фреска поново показује прилично мању дужину и нешто мању ширину таперата у односу на огртаче. Посебност онаквог таперта, у каквом је насликан донатор из Словењграца, јесу његов троугаони вратни изрез, обрубљења свих изреза или отвора (захваљујући чему је таперт у знатној мери украшен), а наполе ограничени мањи отвори за руке, који су иначе били, како се чини, дуги до доњег руба или на једном крају незакључени.

Једини пример наших једноставнијих мушких капута, односно огртача, такозваног средњег модног правца, претставља таперт крвника на Високом под Курешчком, 1443 год.¹¹ Он је црвене боје, на врату троугаоно изрезан, слично као у Словењграцу, и уско бело обрубљен. Spreда допире, колико се може видети испод руку, на груди, а позади на палац изнад колена. Унутрашњи део таперта је белосив.

Височки таперт је из тог доба једини у Словенији који је спреда и позади различито дуг, и то скоро за половину целе дужине, што није на нашој територији нигде другде уочљиво. Према троугаоном и обрубљеном вратном изрезу могли бисмо, уз фреску из Словењграца, закључити да су се наши таперти, приближно средином XV столећа, обрнуто него пре, троугаоно изрезивали и обрубљавали, без обзира на модни правац. Пошто је височки таперт падао спреда само на груди и на надлактице, он није имао посебне изрезуе за руке. Да су били и једноставнији таперти или таперти средње моде знатно украшени, доказује поред споменутих украса и то, да је таперт височког крвника на унутрашњој страни био друкчије, и то беле боје, него извана.

Наши мушки таперти у XIV и XV столећу били су у оба споменута модна круга обично дуги нешто до изнад колена. Крој је такође био обично широк, али не и неуредно простран. Посебни или спојени изрези за руке били су очигледно ретки, ако не и изузетни а уопштенији су били изрези који су допирали до доњег руба; можда је био уопштенији и само толико кратак крој, да нису били потребни отвори за руке. У боји, колико се може установити, преовлађавали су на фрескама љубичасто-плави тонови испред црвених.

Огртачи, како се претстављају у високој моди, а за које се чини да су се мање носили него таперти, били су скоро увек дужи и нешто шири од таперата. Посебни отвори за руке

¹¹ F. Stele, Slikar Johannes concivis in Laybaco, Zbornik za umetnostno zgodovino I, Ljubljana 1921, 8, 14, сл. 2; исти, Monumenta artis slovenicae 9 и. д., сл. 31.



Сл. 3. Портрет донатора. Тупаличе, око 1425. (Снимио М. Видмар)
Fig. 3. Portrait eines Donators. Tupaliče, um 1425.



Сл. 4. Пластика св. Сигмунда. Птујска гора, пре 1429. (Снимио М. Видмар)

Fig. 4. Plastik des hl. Sigismund. Ptujska gora, vor 1429.



Сл. 5. Портрет донатора. Св. Јанез на Бохињу, око 1440. (Снимио М. Видмар)

Fig. 5. Portrait eines Donators. Sv. Janez v Bohinju, um 1440.

на огртачима су изузетак. Пошто се овде ради већим делом о пластикама, није могућно о боји огртача доносити ма какве закључке.

У XVI столећу су облици наших мушких капута, односно огртача, разноврснији. Поред високе моде добија се сразмерно често увид у ношење тог одела и по средњој моди.

Донатор из Прапреча, 1524 године,¹² носи још одело по старом обичају (сл. 7): огртач зелене боје, дуг до пета и доста широк; на врату је закопчан брошем. Ношња наших мушких огртача високе моде није се по тој фресци у XVI столећу скоро ни у једном потезу променила, већ је сачувала или наставила, како у основном, тако и у појединостима, свој лик из XV столећа. Ново је на прапречком огртачу једино то што се закопчава брошем, док су се мушки огртачи у XV столећу везивали, према расположивим подацима, по правилу на траке.

Капуте високе моде носе у Прапречама донаторова деца (сл. 7). Та сива одела су посве једнако кројена и за младиће и за девојке: дуга су до тла, прилично широка и спреда по читавој дужини прорезана, али се њихови унутрашњи или уздужни рубови носе доста приљубљено; у горњем делу чине ти унутрашњи рубови капута троугласто обликоване ревере, који допиру до рамена; у висини надлактица налазе се уздужни и различито широки изрези или отвори за руке, који делимично прелазе у рукавне наставке или у кратке рукаве.

То су, дакле, већ капути у правом смислу речи, а не огртачи. Спреда су сасвим прорезани, и руке се виде кроз изрези и рукавне наставке или кратке рукаве. А прапречки капути се разликују од огртача или таперата још и у овратном делу: њихови унутрашњи делови прелазе на грудима у троугласте ревере, који се споља закључују на раменима.

Изгледа, дакле, да су се у XVI столећу почели у кругу високе моде носити, поред друкчијих одела те врсте, такође и прави капути (Schauben).

Капут, какав видимо на портрету Hans Herisch-a у Прапречама, 1522 године,¹³ не одаје скоро никакве кројне карактеристике, те га није могућно са сигурношћу уврстити ни у један тип обрађиваних одела.

12 F. Stele, Spomeniki starejšega portretnega slikarstva na Slovenskem 153 и. д., сл. 60, 61; исти, Monumenta artis slovenicae 2.

13 F. Stele, Spomeniki... 1.c.



Сл. 6. Портрет донаторског пара. Словењградец, 1450/60. (Снимио М. Видмар)
 Fig. 6. Portrait eines Donatorenpaares. Slovenjgradec, 1450/60.

По извесним моментима, прапечким капутима сличан је капут високе моде, насликан код Св. Јанеза у Бохињу, око 1525 године.¹⁴ Он се у доњем делу, додуше, не може видети, тако да се не да одредити његова дужина, али је, као капут, спреда по целој видљивој дужини прорезан. Унутрашњи његови рубови су обрубљени и преформирају се у горњем делу у троугласте ревере, који прелазе на рамена, слично као и у Прапречама. Крој бохињског капута нешто је ужи него у Прапречама, мада је и овај прилично широк; има уже и дуге рукаве, који у Прапречама још нису до краја формирани.

Прапречке слике и бохињску слику мушких капута високе моде, који су, чини се, у оно доба преовладавали над другим оделима те врсте, можемо резимирати на следећи начин: наши су мушки капуту тог модног правца некако средином прве половине XVI столећа били доста дугачки и широки и њихови унутрашњи рубови у горњем делу формирали су се у троугласте ревере, који су допирали и до рамена. Друге ознаке тадашњих мушких капута не могу се описати у заједничком лику, пошто су превише различне.

¹⁴ F. Stele, Monumenta artis slovenicae 1, 6, 26, 36 и.д., сл. 15, 127.

Године 1544 приказани су на надгробном споменику Гаисручких у Словењграцу капути високе моде (сл. 8): спреда су по свој дужини прорезани, али то нису огртачи, јер на раменима имају изрезе за руке, са мањим наставцима, а поред њих имају та одела још и дуге, мало шире рукаве, који чине други изрез или отвор за руке. Ти капути допиру до средине бутина, шири су, али правилно наборани; на врату прелазе у високе оковратнике, који допиру скоро до браде.

И то су, дакле, капути у правом смислу речи, мада су прилично кратки. Њихова посебност су двоструки отвори за руке: изрези на раменима и дуги рукави. Украсна обрада тих капута није скромна, пошто су доњи рубови и унутрашњи уздужни рубови шире обрубљени, а изрези на раменима украшени посебним наставцима.

Укратко: ови капути претстављају знатно сложенији облик те врсте одела него таперти и огртачи из XIV и XV столећа, док се у својим украсима и у основној кројној изради наслањају, углавном, на облике које смо упознали на таперту словенградског донатора из 1450/60 године; тамо су били поред сродног основног кроја украшени и сви рубови отвора.

Ако упоредимо мушке капуте по високој моди из Словењграца са нешто старијим капутима, запажамо да им је заједнички једино основни или капутни карактер, јер у детаљима они никако нису слични, чак су, напротив, доста разноврсни, супротно од таперата и огртача у XV столећу, који су били по облику прилично изједначени. За одела те врсте, из високе моде, из друге половине XVI столећа, не располажемо никаквим изворима. Због тога можемо једино са вероватноћом да претпостављамо да су се изложени облици и ношња из прве половине XVI столећа настављали и кроз другу половину тог столећа.

Огртачи су били у тадашњој мушкој високој ношњи ређи. Насликани су: један око 1530 године на Грапарјевом турну, али тај огртач, сем што је његов леви крај забачен преко десног рамена, иначе није боље видљив. У последњој четвртини XVI столећа, у Ишкој васи (сл. 9), насликан је други, бели и сасвим једноставно обликовани, отворени огртач, дуг до колена, али се тачније не може описати ни тај.

Средња ношња наших мушких капута у XVI столећу показује следеће особине. Грађански капут из тог модног круга, какав је приказан на Schwarz-овом надгробном споменику у Старој

15 E. Cevc, Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša, Loški razgledi I, Škofja Loka 1954, 71; исти, Umetnost srednjega veka na Slovenskem, Vodnik po umetnostnih zbirkah Narodne galerije v Ljubljani I, Ljubljana 1956, 29 и.д.



Сл. 7. Портрет обитељи каменоресца Штефана. Прапрече, 1524. (Снимко М. Видмар)
Fig. 7. Portrait der Familie des Steinmetzes Stephan. Prapreče, 1524.



Сл. 8. Надгробник Гаисручких. Словенjрадец, 1544. (Снимио М. Видмар)
Fig. 8. Grabdenkmal derer von Gaisruck. Slovenjgradec, 1544.

Лоци, 1517 године¹⁵ (сл. 10), сведочи да су се у оно доба носили капути и у средњој или једноставнијој моди, јер је споменуто одело такође прави капут: спреда је по свој дужини отворен, а снабдевен је кратким рукавима који су допирали до лакта. Крој је по облику једноставан, дуг до пета и врло широк.

При крају прве четвртине XVI столећа били су наши мушки капути и средње и високе моде (Прапрече, Св. Јанез) по правилу дугачки и доста широки. Рукави су били, изгледа, већином краћи. У погледу декоративнијег облика ревера, на унутрашњим рубовима капута, средња је мода заостајала, пошто се ту нису носили прави ревери, већ само њихови ужи наставци.

Али о средњој ношњи тог раздобља не би се могло рећи да су и у њој преовлађавали капути. Јер у том кругу наше културе облачења били су још и тада прилично чести огртачи. Тако је ловац са Св. Приможа над Камником око 1520 године¹⁶ (сл. 11) насликан у таквом оделу. Тај огртач је црвеносмеђе боје, широк је и на леђима допире до нешто изнад колена, док је спреда краћи, али није могућно тачно установити докле је допирао (спреда није скопчан, већ сасвим прорезан, односно отворен).

Тако бисмо могли закључити да су наши мушки огртачи средње моде у првој четвртини XVI столећа били нешто краћи, а делимично и ужи, него што су били у високој ношњи у пређашњем и у том истом раздобљу (Прапрече). Ти огртачи су се иначе обликовали очигледно посве једноставно, без икаквих украса: спреда су били сасвим отворени, те се нису закопчавали ни тракама ни брошевима.

О сразмерно честом ношењу огртача средње моде у првој половини XVI столећа сведочи такође и пластика из Немшког Ровта, око 1525 године¹⁷ (сл. 12). Ту је огртач, друкчији него у Св. Приможу, дуг и широк, слично као огртач прапречког донатора или огртачи високе моде из XV столећа. Да ли је спреда скопчан, није могућно установити.

Краћа и ужа ношња огртача средње моде, према томе, тада није била уопштена, већ је била уобичајена заједно са дужом и широм ношњом, која је, како се чини, проистицала из високе моде, како оног, тако и ранијег времена. Огртачи оба споменута модна правца нису били нигде украшени.

¹⁵ F. Stele, Freske u crkvi Sv. Primoža kod Kamnika, Старинар сер. III, II, Београд 1923, 121 и.д., сл. 1—14, т. VI, VII; исти, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1929, 178 сл., сл. 88—97; исти, Monumenta artis slovenicae 6, 30, 33 и.д., сл. 93, 95, 100, 105—108, 112, 114, 116.

После прве четвртине XVI столећа немамо више сликарских и пластичких споменика наших мушких огртача средње моде.

Закључујемо да је крој огртача био у првим деценијама XVI столећа шири, тако да треба сматрати сразмерно ужи огртач из Св. Приможа као изузетак, или свакако барем као ређи пример наших мушких огртача оног доба.

О нашим капутима и огртачима из народне или ниже ношње располажемо за XVI столеће само једним податком. То је огртач у Бодешчама, из 1524 године,¹⁸ насликан у сивољубичастој боји, на врату скопчан, дуг до нешто изнад колена. Према томе можемо претпо- стављати за одела те врсте у споменутом модном кругу сличне елементе као и у средњој моди.

Што се тиче појединих облика мушких капута, односно огртача, у високој моди били су таперти у XV столећу нешто чешћи од огртача, док су у XVI столећу предњачили капуту испред огртача; таперти за то доба нису потврђени.

За средњу мушку ношњу из XV столећа не смемо правити никакве закључке, пошто за њу имамо само једну фреску (таперт). У XVI столећу највише су приказивани огртачи; капуту су тада били, према сачуваним споменицима, малобројнији.

* * *

У женској високој ношњи су у XIV и XV столећу преовладавали огртачи.

У Мартјанцима, 1392 године,¹⁹ наилазимо на дуг, широк и широко отворен огртач, који спреда, сем на надлактицама, нигде није покривао тело (сл. 13).

Огртач властелинке из Птујске Горе, 1408/9²⁰ године, исто је тако широк и дугачак, али је спреда на врату закопчан (не може се више установити на какав начин); носио се доста сапето, а не широко отворено као у Мартјанцима.

Приближно из истог доба је и огртач донаторове жене у Тињском при Жусму²¹ (сл. 2): средње широк и спреда отворен у величини палца. Допирао је — што је, изгледа, његова осо- беност — само до појаса. Тачније се тај огртач не може одредити.

Сличан као у Мартјанцима јесте и облик огртача истог модног правца из Апача, око 1470 године; он је дуг и широк, спреда нигде није скопчан ни везан, те је на тај начин знатно отворен.

Једнаког основног облика је такође и огртач бермске властелинке, 1474 године:²² дуг је и нешто шири; на врату или на врху груди је испод мараме очигледно скопчан, али то није непосредно уочљиво; без обзира на то овај је огртач спреда прилично отворен.

И коначно, женски огртачи високе моде у Црнгробу, око 1500 године²³, поново су дуги и широки; нигде нису скопчани, тако да су спреда доста отворени; горњи делови њихових унутрашњих рубова формирану су у уже ревере или њихове наставке.

Да резимирамо: у нашој високој женској моди XIV и XV столећа далеко су највише преовладавали огртачи, који су претстављали очигледно уобичајени облик одела те врсте. Њихова основна форма била је посве изједначена: били су дуги, а само изузетно кратки (до појаса), и широки. Њихово ношење било је, међутим, различито: спреда су се носили или отворено, без икаквог везивања или копчања, тако да су били на предњој страни знатније отворени, или су се врх груди закопчавали или везивали; то са наших споменика није могућно непосредно или тачно установити. У тим случајевима били су унутрашњи рубови, сем у Берму, ближи један другоме него на огртачима, који су се носили отворено.

Осим ревера или наставака ревера, у Црнгробу, огртачи у горњем делу унутрашњих рубова нису били нигде украшени у нашој високој женској моди XIV и XV столећа.

Уколико је реч о приказима тог дела одеће на фрескама, огртачи су насликани у црвеној (Мартјанци) и у белосивој боји (Берам); у последњем примеру била је унутрашња страна огртача друге, тј. љубичасте боје.

Једини познати пример друкчијег одела те врсте у нашој високој женској ношњи XIV и XV столећа запажамо у Словењграцу, 1450/60 године²⁴ (сл. 6). Жена донаторова насликана

17 F. Cevc, Gotska plastika na Gorenjskem, katalog razstave, Kranj 1958, 13, 21.

18 F. Stele, Monumenta artis slovenicae 2, 6, 37 и. д.

19 F. Stele, Monumenta artis slovenicae 6, 13 сл, сл. 41, 42, 45, 46, 49; исти, Cerkevno slikarstvo med Slovenci 167, сл. 45.

20 В. нап. 4.

21 В. нап. 5.

22 F. Stele, Monumenta artis slovenicae 6, 21, 30, 33, сл. 76, 77, 102, 103, 117; J. Kastelic, Beram, Beograd 1955, 5, 14, 18, 20.

23 E. Cevc, Gotska plastika na Gorenjskem 11, 20, сл. 11.

24 В. нап. 10.



Сл. 9. Трубач. Ишка вас, последња четвртина 16. столећа. (Снимио М. Видмар)
 Fig. 9. Bläser. Iška vas, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts.

је у светлоплавом таперту, дакле у оделу које се облачило преко главе, пошто по читавој својој дужини није имало ниједан прорез. Таперт је дуг и ширег облика; од средине надлактица до приближно изнад самих руку има бело обрубљене отворе за руке. Тај таперт са фреске тачније се не може одредити.

У овом случају у питању је свакако ређи пример наших женских огртача високе моде у XIV и XV столећу. Крој је био и ту сличан као код тада уобичајених огртача. — У Словењграцу је једини пут за цело то раздобље потврђена на таквим оделима украсна обрада, и то у бојадисаним обрупцима изреза, односно отвора за руке. С обзиром на то да је таперт донаторове жене веома личио на донаторов таперт, могли бисмо закључити да је био обрубљен још и на врату и у доњем делу, но то се са фреске не да више установити. Или: ређи тадашњи таперти вишег женског модног правца били су, обрнуто од огртача, опремљени неким украсима.

И док за XIV и XV столеће у вези са женском ношњом народног или нижег модног правца не располажемо одговарајућим споменицима, одела из круга средње моде приказују следеће ознаке:

Из Марибора, око 1370 године, потиче пластика са огртачем по средњој моди, дугим, широким и прилично набораним; на грудима је скопчан, но то се не може тачније установити.

Сасвим сличан је и огртач из Птујске Горе, око 1420 године, обиман и на грудима закопчан брошем.

Једнаког основног облика је такође и огртач из Св. Болфенка, око 1425 године (сл. 14): дуг и широк, са посебним начином ношења, и то само преко десног рамена.

И огртач из Вузенице, из средине XV столећа,²⁵ истог је основног облика: дуг и широк, на грудима скопчан округлим брошем; без обзира на то огртач, сем на надлактицама, не покрива предњи део тела; насликан је у тамноплавој боји.

Огртач из Примсковог, око 1460 године,²⁶ опет је, углавном, тако кројен: дуг је и широк; на грудима је скопчан мада се то не може тачније одредити; упркос томе огртач је спреда сразмерно доста отворен.

Тај опис треба поновити и за огртач пластике из Сопотнице, из 60-тих година XV столећа²⁷, само треба још додати да је скопчан брошем.

Огртач из Радгоне, око 1485 године²⁸, сасвим је отворен, док је иначе, као и претходни, дуг и широк.

Средња женска мода се, дакле, у XIV и XV столећу, према сведочанствима са расположивих ликовних споменика, служила само, или барем највећим делом, огртачима, пошто друкчија одела те врсте, таперти или капути, нису нигде приказана. — Основни крој тих огртача био је једнак огртачима високе моде: дуг и широк, тако да их треба уврстити у средњу моду заправо на темељу других ознака на насликаним особама. Али док су женски огртачи високе моде били спреда или сасвим отворени или скопчани на врату или грудима, код тадашњих огртача средње моде предњачила је брошевима скопчана ношња, мада су познати и примери где није могућно тачније одредити — како се огртач закопчавао. Без обзира на то, носили су се и скопчани огртачи спреда сразмерно отворено, и то можда нешто више него што је то био обичај у таквој ношњи код огртача високе моде. — Ношење огртача само преко једног рамена било је, изгледа, ретко, ако не и изузетно.

Украси тадашњих огртача средње моде не дају се ничим посведочити. Пошто је од споменутих огртача тог модног правца само један приказан у боји, тамноплавој, отпада закључивање о бојама тих одела.

У XVI столећу стање је следеће:

25 F. Stele, *Monumenta artis slovenicae* 1, 30, 34, сл. 110.

26 E. Cevc, *Umetnostni pomen škofjeloškega okoliša* 70; исти, »Sopotniški rezbar« iz XV. stoletja, *Loški razgledi* II, Škofja Loka 1955, 132, сл. 4; исти, *Umetnost srednjega veka na Slovenskem* 27 и.д.

27 E. Cevc, »Sopotniški rezbar« iz XV. stoletja 127 и.д., сл. 3; исти, *Umetnost srednjega veka na Slovenskem* 27.

28 E. Cevc, *Umetnost srednjega veka na Slovenskem* 29, сл. 18.



Сл. 10. Надгробник обитељи Schwarz. Стара Лока, 1517. (Снимио Б. Шгајер)

Fig. 10. Grabdenkmal der Familie Schwarz. Stara Loka, 1517.



Сл. 11. Ловац са сулицом. Св. Примож над Камником, око 1520. (Снимио проф. др. Ф. Стеле)
Fig. 11. Jäger mit Lanze. Sv. Primož nad Kamnikom, um 1520.



Сл. 12. Рељеф св. Јоакима. Немшки ровт, око 1525. (Снимио проф. др. Ф. Стеле)
Fig. 12. Reliefbildnis des hl. Joachims. Nemški rovт, um 1525.

Из високе моде имамо код Св. Приможа, око 1520 године²⁹, насликане огртаче, који заправо само настављају облике и ношњу какве смо упознали у вези са XIV и XV столећем.

Први огртач (св. Марјете) дуг је и доста широк, као и сви женски огртачи досада; на грудима је везан траком, прилично дугачком и широком, те се носи доста отворено. Други огртач (св. Барбаре) такође је шире кројен и дуг, али је спреда сасвим отворен, мада не у већој мери, и нигде није закопчан. Другим речима, оба огртача сведоче о основном облику и о ношњи, какви су потврђени за XIV и XV столеће.

То се односи и на огртаче високе моде, приказане на Голем Брду и у Жлебема, после 1530 године (сл. 15). Оба су огртача исто тако дуга и широко кројена, спреда нису закопчана, већ само шире отворена.

Тај облик женских огртача сачувао се и у последњој четвртини XVI столећа. У Севници³⁰ су насликани огртачи из круга високе моде, који су дужи и шири и који су спреда сасвим и широко отворени; приказани су у тамнозеленој и љубичастој боји.

Поред тих проучених облика носили су се тада, према фрескама у Севници, још и друкчији огртачи, какве не познајемо пре средине XVI столећа. Били су краћи, и то приближно до надлактица. Уз доњи руб били су сасвим скопчани и уопште ужи него ранији огртачи, али то није тачније видљиво; или су се пак носили само преко једног рамена. У првом случају били су огртачи, изузетно за то доба, украшени: њихови унутрашњи рубови су се по целој дужини формирали у троугласте ревере.

Ти кратки огртачи, насликани најчешће у црвеној, а и у светлозеленој и белој боји, носили су се на два начина: један од њих потиче заправо из традиције, а на други начин огртач се носио преко једног рамена. Пре тога то је по свој прилици било, сасвим изузетно, познато код Св. Болфенка, око 1425 године, у средњој моди. Ти огртачи претстављају нови облик и ношњу наших женских огртача високе моде у другој половини XVI столећа.

²⁹ В. нап. 16.

³⁰ F. Stele, Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini, Drugi Trubarjev zbornik, Ljubljana 1952, 144 и.д.



Сл. 13. Св. Марјета. Мартјанци, 1392. (Снимио М. Видмар)

Fig. 13. Hl. Margarethe. Martjanci, 1392.



Сл. 14. Св. Катарина. Св. Болфенк, око 1425. Покрајински музеј, Марибор. (Снимио С. Вришер)

Fig. 14. Hl. Katharina. Sv. Bolfenk, um 1425. Landesmuseum in Maribor.

Но тај облик и ношење нису били једини или преовладавајући у том раздобљу. Јер су и из Севнице познати огртачи, мада у нешто мањем обиму, који сасвим одговарају облику и ношњи познатим пре средине XVI столећа, а и у Двору, концем XVI столећа,³¹ наилазимо на женски огртач високе моде, који није ништа друкчији: дуг је, широк, спреда је кроз широко отворен и нигде није закопчан.

Закључак: женски огртачи високе моде били су, у првој половини XVI столећа, сасвим једнако обликовани као и у XIV и XV столећу: били су дуги и широки. Али док су се у XIV и XV столећу подједнако носили било сасвим отворено, било закопчано, у првој половини XVI столећа јасно је преовладала отворена ношња, те је познат само један пример траком скопчаног огртача (Св. Примож, око 1520 године).

За другу половину XVI столећа потврђени су само огртачи који су били тада двоструког облика и начина ношења, а по обиму, вероватно, прилично истоветни: делимично су се и за ово раздобље сачували описани дуги и широки, сасвим отворени огртачи (скопчани или везани нису у оно доба нигде приказани), а поред тога су се појавили и огртачи, дуги приближно само до надлактица те и нешто ужи; носили су се или спреда отворени, те су њихови унутрашњи рубови стварали изрезу у виду троуглова, или су се пак носили само преко једног рамена.

Дуги огртачи високе женске моде били су кроз цело XVI столеће без украса; понекад само у другој половини XVI столећа, били су кратки; само и тада кад су били скопчани, формирали су се њихови унутрашњи рубови у троугласте ревере.

Боје тих огртача, уколико су биле насликане, толико су различне, да се не могу резимирати.

У односу на мушку високу моду из прве половине XVI столећа, где су, како је речено, преовладала капути, по нашим споменицима изгледа да у женској високој моди та одела нису била исто толико честа.

31 F. Stele, Monumenta artis slovenicae 2.

Најстарији такав пример је у Прапречама, 1524 године,³² који смо већ описали приликом одређивања наших мушких капута (сл. 7). Тамо су, наиме, капути младића и девојака обликовани на сасвим једнак начин.

Властелинске жене и девојке на надгробном споменику Гаисручких у Словењграцу, 1544 године (сл. 8), носе такође праве капуте: спреда сасвим прорезане, али са врло блиским унутрашњим рубовима и са уским, дугим рукавима који су на раменима украшени наставцима. Крој тих капута је шири, али су они равномерно наборани. Посебно је на њима то, што имају високе и равно обликоване оковратнике који допиру до браде. — Украсна обрада тих одела ограничена је једино на истакнуте наставке на раменима.

У другој половини XVI столећа женски капути високе моде нису нигде приказани, али то, с обзиром на чињеницу да су из оног доба споменици уопште ретки, не значи да се такви капути нису носили.

Огртачи средње моде — капути тог модног правца нису доказани — приказани су само у првој половини XVI столећа.

Сви су једнаког основног облика: дуги и широки. Различито је само њихово ношење, али једино у детаљима. — Код Св. Миклавжа над Чадрамом, око 1510 године, огртач је на врату везан ужом и дужом траком, и умерено је отворен.

Слично је везан и огртач у Малој Недељи, око 1520 године, само што је нешто отворенији.

Код Св. Марјете над Дравоградом, око 1520 године, први је огртач скроз и широко отворен, док је други скопчан, но то се не да подробније установити.

У Тробљама, 1520/25 године, шире отворени огртач на врату поново је скопчан уском траком.

У Стражишчу, 1525/30 године,³³ огртач је скроз и широко отворен.

Сви наши женски огртачи високе и средње моде кројили су се у XIV и XV, као и у XVI столећу, односно у његовој првој половини, доследно дуго и широко. Женски огртачи средње моде носили су се у XIV и XV столећу, као и у првој половини XVI столећа, већим делом скопчано; у ово доба они су били пре свега скопчани тракама, а раније брошевима, док су огртачи високе моде у XIV и XV столећу били подједнако често и отворени, а у XVI столећу чак већином отворени. У погледу ширине отворене ношње огртачи средње моде су се у првој половини XVI столећа изједначавали са огртачима високе моде.

Украсе на огртачима средње моде у том раздобљу не можемо потврдити.

Пошто су код тих споменика у питању пластике, нема података о бојама у којим би била приказана та одела.³⁴

Капути тог модног круга били су у првој половини XVI столећа очигледно ретки, пошто нису нигде приказани.

За другу половину XVI столећа не располажемо никаквим изворима о огртачима или другим оделима те врсте из споменуте моде. Ипак мислимо да смемо са свом вероватноћом претпостављати да се тада настављало у том модном правцу ношење огртача, мање више истих као и у првој половини столећа, а можда се прихватало и ношење кратких огртача високе моде. У вези с капутима у том кругу културе облачења овога времена треба, међутим, бити резервисан у претпоставкама.

Исто тако можемо, за изразито нижу или народну форму женских огртача, о којој нема ни за XIV и XV ни за XVI столеће никакве грађе, једино претпостављати сличне облике и начин ношења, какве смо упознали у средњем модном правцу.

* * *

Тој слици капута и огртача у XIV, XV и XVI столећу у Словенији додаћемо главна запажања литературе о тим оделима у тадашњем средњеевропском културном кругу.

32 В. нап. 12.

33 Е. Сеvc, Gotska plastika na Gorenjskem 13.

34 Боје у нашем средњевековном зидном сликарству биле су конвенционалног и локалног карактера. У нашим примерима служиле су пре свега за јасније разликовање појединих делова ношње, те се не могу сматрати подацима за тадашње боје материјала у ношњи. Но због тачности и заокружености описа споменици смо и боје у којима су насликане поједине врсте обрађиваних одела. О томе в. Р. Post, Die französisch-niederländische Männertracht einschliesslich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik, 1350 bis 1475, Halle/Saale 1910, 34, 76; М. Boehn, Die Mode, Menschen und Moden im Mittelalter, München 1925, 212.



Сл. 15. Пластика светице. Жлебе, после 1530. (Снимко Б. Штајер)

Fig. 15. Plastik einer Heiligen. Žlebe, nach 1530.

У Средњој Европи у XIV и XV столећу носили су мушкарци и жене различито дуге огртаче и таперте, а уједно већ и прве капуте (Schauben),³⁵ који су били углавном мушко одело.³⁶ — И на млетачком подручју културе облачења носили су тада наведена одела,³⁷ а исто тако и у ужој источноалпској ношњи³⁸ били су у XIV и XV столећу уобичајени огртачи и таперти, а током времена такође и прави капуту.³⁹

У XVI столећу у основној средњеевропској моди углавном су преовладавали капуту,⁴⁰ који су у том раздобљу доста краћи него што су били у XIV и XV столећу,⁴¹ мада ни огртачи нису били сасвим неуобичајени.⁴² — Подробнија изучавања млетачки оријентисане⁴³ и источноалпске⁴⁴ ношње потврдила су такође и за та подручја споменута основна запажања о средњеевропској ношњи огртача и капута у оном времену.

Упоређујући наше огртаче и капуту у XIV, XV и XVI столећу са истодобном средњеевропском ношњом, морамо најпре констатовати да капуту код Словенаца у XIV и XV столећу, обрнуто него другде у Средњој Европи, нису нигде приказани, ни у мушком ни у женском кругу ношње. У мушкој ношњи су били код нас тада таперти и прави огртачи скоро подједнако

35 Н. Weiss, *Kostümkunde, Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14-ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart I*, Stuttgart 1872, 228 и.д.; F. Hottenroth, *Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit II*, Stuttgart 1884, 90.

36 О. Henne am Rhyn, *Kulturgeschichte des deutschen Volkes I*, Berlin 1892, 285 и. д.; А. Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert*, Prag-Wien-Leipzig 1892, 370, 374; исти, *Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts*, München-Berlin 1903, 234; В. Köhler, *Allgemeine Trachtenkunde III*, Leipzig, б.г. 92; М. Boehn, и.д. 213, 226.

37 Р. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica I*, Bergamo 1927, 372. и. д.

38 V. Geramb, *Steirisches Trachtenbuch I*, Graz 1932, 285 сл. 303 и.д.

39 О тим оделима у општој средњеевропској моди в. такође G. Steinhausen, *Geschichte der deutschen Kultur*, Leipzig 1933, 299; G. Lenning, *Geschichte der Bekleidung*, у А. Jaumann, *Textilkunde*, Nordhausen, 651, 654 сл.

40 Н. Weiss, и.д. II, Stuttgart 1872, 614.

41 О. Henne am Rhyn, и.д. II, Berlin 1893, 80; о томе в. и А. Schultz, *Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker vom Mittelalter bis zur zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts* 244; В. Köhler, *Allgemeine Trachtenkunde V*, Leipzig, 33.

42 М. Boehn, *Die Mode, Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923, 108, 132, 140, 144.

43 Р. Molmenti, и.д. II, Bergamo 1928, 305.

44 V. Geramb, и.д. 327 сл, 357 и. д.

чести, док су код жена осетно преовладавали огртачи, а таперти су били ређа одела; ово није одговарало тадашњој основној култури облачења у Средњој Европи, где су били таперти ако не уобичајена, а онда свакако честа одела.

У XVI столећу наша се мушка висока мода подредила тадашњој општој моди у Средњој Европи и служила се већим делом капутима, који су тада у Словенији први пут потврђени, а огртачима у сразмерно мањој мери. Обратно, наша је средња мушка ношња заостала, те је поред ондашњег општег или главног модног правца у Средњој Европи и даље устрајала у чешћој примени огртача него капута. — То модно закашњење карактеристично је такође и за нашу високу, као и за средњу (и народну) женску ношњу XVI столећа, које су се великом већином служиле само огртачима, тако да су женски капуту у Словенији тада били прилично ретки.

Тачније ознаке наших капута у XIV, XV и XVI столећу произилазе из њихових упоређења с ношењем таквих одела у оно доба у ближим или суседним земљама.

У немачкој Штајерској носили су се у XIV и XV столећу, поред таперата и правих огртача, такође већ и прави капуту,⁴⁵ који код нас у том раздобљу, како је речено, нису нигде приказани. Слично као и у Словенији, носили су се тада и у Штајерској у мушкој ношњи таперти и огртачи скоро подједнако често,⁴⁶ а уједно и у женској ношњи,⁴⁷ која је код нас у оно доба у великој мери давала предност огртачима. Посебност штајерске народне ношње били су у XV столећу огртачи од траве,⁴⁸ који су се носили у тој моди поред уобичајених огртача.⁴⁹

У XVI столећу су се у мушкој и женској високој моди Штајерске носили већим делом капуту, који су увелико замењивали пређашње таперте и огртаче,⁵⁰ а поред тога су била, као и у XV столећу, прилично уобичајена сасвим непрорезана одела, са рукавима, која су се облачила преко главе.⁵¹ — Ова одела нису утврђена у Словенији ни у XV ни у XVI столећу. У нашој високој мушкој моди су се, као и у штајерској, носили тада већином капуту, док је наша женска висока мода, друкчија него у Штајерској, углавном настављала ношење огртача из XIV и XV столећа. Средња (и народна или нижа) мода XVI столећа код нас, као и у Штајерској, устрајала је, такође, искључиво у ношњи огртача.⁵²

Корушко упоредно градиво за та одела, како за XIV и XV, тако и за XVI столеће, доста је оскудније од штајерског, те су у том погледу упоређивања само од ужег значаја.

Но упркос свом ограниченом обиму, расположиви корушки споменици сведоче о томе да су се и тамо, као и у Штајерској, носили при крају XV столећа у високој мушкој и женској моди такође већ први капуту, дуги и јако широки, какве знамо из тадашње опште средњеевропске културе облачења.⁵³ У том погледу била је, поред штајерске, такође и корушка ношња испред наше, у којој су, како је споменуто, потврђени први капуту тек у XVI столећу. Иначе су у Корушкој XIV и XV столећа, у свим круговима ношње (такође и у народној), били уобичајени таперти и огртачи,⁵⁴ мада због малобројних одговарајућих споменика не можемо закључивати о обиму ношења ових врста одела (иако су, у оквиру приступачне грађе, огртачи и у мушкој и у женској ношњи нешто чешће потврђени).

У XVI столећу у Корушкој се ношња капута, карактеристично за оно доба, увелико наставља, али, изгледа, више у мушкој него у женској високој моди,⁵⁵ дакле слично ономе како је било у Словенији. (Из других кругова ношње не располажемо за Корушку тога доба никаквим ликовним приказима капута или огртача).

Тakoђе и у Тиролу су се већ у XIV и XV столећу, или, тачније, у XV столећу, носили поред других сродних одела још и капуту, који су били, чини се, ограничени само на мушку високу и средњу моду.⁵⁶ Иста је слика, према расположивим изворима, и у XVI столећу.⁵⁷ Тиме, разуме се, није речено да жене у Тиролу нису тада носиле капуте; оне су их, очигледно, носиле, само ређе него мушкарци. У ношењу тих одела стајао је, по свему судећи, тиролски модни развој као и корушки и штајерски, испред нашег.

45 V. Geramb, н.д. 285, Abb. 180, 319.

46 V. Geramb, н.д. 285, Abb. 158, 297, Abb. 160, 301, Abb. 161, 302, Abb. 165, 307.

47 V. Geramb, н.д. 285 sl.

48 V. Geramb, н.д. Abb. 162, 303, Abb. 163, 304.

49 V. Geramb, н.д. Abb. 160, 301, Abb. 161, 302, Abb. 165, 307.

50 V. Geramb, н.д. 327, Abb. 192, 325, Abb. 194, 328, Abb. 214, 370.

51 V. Geramb, н.д. 305, 327.

52 V. Geramb, н.д. 357 сл., Abb. 193, 327, Abb. 203, 358, Abb. 204, 359, Abb. 209, 364.

53 W. Frodl, Die gotische Wandmalerei in Kärnten, Klagenfurt 1944, Abb. 51, 94, Abb. 72, 112 и.д.

54 W. Frodl, н.д. Abb. 20, 77 сл., Abb. 23, 78, Abb. 65, 105 сл., Abb. 68, 107 сл., Abb. 74, 112 и.д.

55 W. Frodl, н.д. Abb. 79, 109, Abb. 84, 127.

56 Gotik in Tirol, Malerei und Plastik des Mittelalters, Katalog, Innsbruck, Kunstaussstellung 1950, Abb. 40, 74,

57 Gotik in Tirol, Abb. 96.

Иначе, у оба ова раздобља није било значајнијих разлика између наше и тиролске културе облачења. У свим круговима тиролске ношње, у женској и мушкој моди, већином су се носили огртачи, а таперте у Тирољу XIV и XV столећа треба сматрати за мање уобичајена одела.⁵⁸ А и за XVI столеће не сме се претпоставити да су тиролски мушки капути били чешћи него огртачи.⁵⁹ У многочему је, дакле, ношња огртача, таперата и капута у Словенији и у Тирољу XIV, XV и XVI столећа била слична. Разлика је била у томе што су, поред већ наведеног нашег закашњавања у примени капута, у XIV и XV столећу таперти нешто чешћи него у Тирољу, и да код Тиролаца такође још у XVI столећу, и у женској и у мушкој моди, огртачи претстављају најчешће одело те врсте, испред капута, док су у то време у високој мушкој ношњи код Словенаца преовладавали капути.

У другим, нарочито севернијим или подунавским подручјима Источних Алпи, носили су се, према расположивим споменицима, у XV столећу капути у високој и у средњој моди,⁶⁰ мада су тада углавном још предњачили огртачи; таперти су били онде очигледно прилично ретки.⁶¹ Капути су на тај начин у XV столећу доказани за све источноалпске земље сем за Словенију.

Што се тиче ношења осталих одела те врсте, били су тада, поред Штајерске и високе мушке моде у Словенији, у севернијим источноалпским подручјима, у Тирољу, а можда и у Корушкој, огртачи чешћи него и таперти и капути.

У XVI столећу су се у севернијим источноалпским земљама, изгледа, капути носили још у већем обиму, и то у целокупној ношњи, али се због недостатка одговарајућих извора не може довољно тачно одредити у коликој су се мери поред њих носили и огртачи, који су били тада вероватно ређи него капути.⁶² Северније територије претстављале су у XVI столећу једно подручје Источних Алпи, где су се тада, слично као и у XV столећу, носили капути у целокупној, а не само у високој моди, како је било у Словенији, у Штајерској, Корушкој и делимично у Тирољу. Да ли су у целокупној тамошњој култури облачења капути такође преовладавали над огртачима, као у тадашњој нашој високој мушкој моди, или у целој високој моди, као у Штајерској, или обратно, како је било, изгледа, у Тирољу, не да се установити.

У млетачком кругу културе облачења одражавају се главне ознаке тадашње опште или основне средњеевропске моде. У XIV и XV столећу ту су се све више носили капути, мада су били огртачи још увек најчешће одело те врсте, а познати су били и таперти.⁶³ У XVI столећу скоро сасвим преовладавају капути, док су огртачи били ограничени готово само на нижу или народну ношњу.⁶⁴

Разлике између наше и млетачки оријентисане ношње капута, огртача и таперата у суштини су, дакле, исте као и разлике између наше и опште или основне средњеевропске ношње оног доба. Значи: ношња капута је у Словенији касна; познају је сва ближа или суседна подручја у XIV и XV или у XV столећу, док је код нас доказана тек за почетак XVI столећа. Међу оделима те врсте XIV и XV столећа били су у Млечана, исто као и код нас, најчешћи огртачи, а таперти, уопште узев, доста ређи, као што је то било тада правило и у Источним Алпима.

У XVI столећу су у млетачки оријентисаној моди изразито предњачили капути; огртачи су били, како је речено, уобичајени скоро једино или народној ношњи. Наша култура облачења је у томе опет закашњавала, јер је у Словенији у том раздобљу било ношење капута чешће само у високој мушкој моди, а иначе су се носили већином још увек огртачи.

58 J. Weingartner, Die gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948, Abb. 2, 69, Abb. 4, 69, Abb. 14, 70, Abb. 51, 71, Abb. 100, 74, Abb. 103, 74; Gotik in Tirol, Abb. 9, 11, 18, 30, 52, 56, 64, 65, 66, 72, 76, 82, 90, 92.

59 B. J. Weingartner, н.д. Abb. 174, 77; Gotik in Tirol, Abb. 64, 65, 66, 96.

60 Österreichische Kunsttopographie, Beiheft zum I. Band, Wien 1908, Fig. 32, 33; Österreichische Kunsttopographie IV, Wien 1910, Fig. 311, 312, 303; Österreichische Kunsttopographie XII, Wien 1913, T. XXI, 108; Österreichische Kunsttopographie XXII, Wien 1929, Abb. 130, 108 и. д.

61 Österreichische Kunsttopographie X, Wien 1913, Fig. 217, 216; Österreichische Kunsttopographie XXII, Abb. 291, 292, 242; F. Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien—Leipzig 1926, T. 33; L. Baldass, Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik, Wien 1934, Abb. 73, 32.

62 Österreichische Kunsttopographie VII, Wien 1911, Fig. 44, 30, Fig. 154, 115; Österreichische Kunsttopographie X, Fig. 179, 181; Österreichische Kunsttopographie XIV, Wien 1914, Fig. 101, 102.

63 P. Molmenti, н.д. I, 369, 371 сл, 375 сл, 382, 384, 388 сл, 393, 397; G. Fiocco, Carpaccio, Roma, б.г. т. LXII, 68; R. Marini, La scuola di Tolmezzo, Padova 1942, т.3, 125.

64 P. Molmenti, н.д. II, 267, 272, 284, 286, 290 сл, 300; G. Fiocco, н.д., т. CXXXII, 75; H. Tietze, Titian, London 1950, 126, 127, 188; R. Pallucchini, Veronese, Bergamo, б.г. т. 20, 41.

MÄNTEL UND UMHÄNGE IM SLOWENISCHEN VOLKSGBIET VOM 14 BIS 16 JAHRHUNDERT

Die vorliegende Schrift behandelt die Formentwicklung der Mäntel und Umhänge im slowenischen Volksgebiet vom 14 bis 16 Jahrhundert. Als entsprechende Quellen wurden die damaligen Wandmalereien und Bildhauerarbeiten herangezogen, die die ältesten feststellbaren Trachtenformen der Slowenen widerspiegeln, da für das Zeitalter vor dem 12. und 13. Jahrhundert die Unterlagen für die Trachtengeschichte im slowenischen Volksgebiet im allgemeinen fehlen.

In der spätmittelalterlichen Männertracht der Slowenen waren neben den gewöhnlichen Umhängen auch die sogenannten Tapperte im Gebrauch, glockenförmige Gewänder, die im Gegensatz zu den Umhängen nirgends der ganzen Länge nach durchgeschnitten waren.

Die Tapperte der Volkstracht sind nicht abgebildet; in der hohen und mittleren Mode finden wir sie verschieden lang, meistens bis zum Knie, und breit; grösstenteils wiesen sie gleichmässig geformte Öffnungen für die Arme auf, und zwar in Form von langen, vom unterem Saum bis an die Schulter reichenden Ausschnitten. Allem Anschein nach hatten diese Tapperte keine besonderen Formen der Halsausschnitte, so dass sie am Hals rund abgeschlossen waren.

Länge und Breite der Männerumhänge in der hohen Mode (für die anderen Modekreise fehlen alle Quellen) waren gleichfalls verschieden, doch erscheinen sie nach erhaltenen Darstellungen im allgemeinen etwas länger als die Tapperte, da sie überall übers Knie reichten. In der Breite beider Gewänder sind keine bedeutenderen Unterschiede wahrzunehmen. Die Umhänge scheinen etwas weniger gebräuchlich gewesen zu sein als die Tapperte.

Im 16. Jahrhundert sind in der hohen Mode die ersten Mäntel nachweisbar: in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sehr lang und breit; ihre inneren Säume wurden nach oben in dreieckige Aufschläge geformt, die bis auf die Schulter reichten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlen für die Mäntel der hohen Mode alle bildlichen Quellen. So können wir nur mit Wahrscheinlichkeit vermuten, dass sich die in der ersten Hälfte festgesetzten Formen auch in die späten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fortsetzten.

Die Umhänge waren in der damaligen Männertracht der hohen Mode seltener. Die erhalten gebliebenen Darstellungen sind jedoch vereinzelt und nur wenig anschaulich, so dass sie für ein ganz bestimmtes Urteil über ihre Form nicht genügen.

Mäntel hat man in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch in der mittleren Männermode getragen. Und auch in diesem Trachtenkreis waren sie lang und ziemlich breit. Hinsichtlich der dekorativen Form der Aufschläge blieb die mittlere Tracht hinter der hohen Mode zurück, indem sie nur engere Ansätze und keine richtigen Aufschläge aufzeigte.

Häufiger waren in der damaligen mittleren Männertracht die Umhänge, sowohl kürzeren und engeren als auch längeren und breiteren Schnittes. Diese Umhänge vermischen jedoch jegliche dekorative Bearbeitung.

Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlen alle malerischen oder plastischen Darstellungen unserer damaligen Mäntel und Umhänge der Männertracht.

Die Tapperte sind im 16. Jahrhundert weder in der mittleren noch in der hohen Männertracht nachgewiesen.

Für unsere Mäntel und Umhänge der Volkstracht in der behandelten Epoche verfügen wir nur über eine Angabe, aus dem 16. Jahrhundert und so sei die Annahme erlaubt, dass sie den entsprechenden Gewändern des mittleren Trachtenkreises ähnelten.

In unserer hohen Frauentracht des 14. und 15. Jahrhunderts überwogen weitaus die Umhänge. Ihre Grundform war im allgemeinen dieselbe: lang, nur ausnahmsweise bis zu den Hüften reichend, und breit; verschieden aber waren sie in Einzelheiten: vorne wurden sie entweder offen getragen, ohne irgendwo zugebunden zu sein, oder aber oberhalb der Brust zugebunden, was jedoch aus unseren Darstellungen nicht unmittelbar oder klar ersichtlich ist. Ausser den Aufschlägen oder Aufschlagansätzen an den oberen Teilen der inneren Umhangssäume waren diese Frauenumhänge nirgends verziert.

Die Tapperte waren in diesem Trachtenkreis damals seltener. Geformt wurden sie ähnlich den damals üblichen Umhängen, doch waren sie im Gegensatz zu diesen auch mit etlichen Verzierungen versehen.

Die mittlere Frauentracht des späten Mittelalters bevorzugte in grosser Mehrheit die Umhänge; andere Gewänder dieser Art sind nirgends dargestellt. Die Grundform dieser Umhänge glich den Umhängen der hohen Mode. Während jedoch die Umhänge der hohen Mode auf der Vorderseite

gleich oft entweder offen oder oberhalb der Brust zugebunden getragen wurden, war bei den damaligen Umhängen der mittleren Mode die meistens mit Fibeln zugebundene Form vorherrschend, obwohl auch Fälle bekannt sind, wo es nicht zu bestimmen ist, wie der Umhang zugebunden wurde. Dessen ungeachtet hat man auch zugebundene Umhänge vorne ziemlich offen getragen, und zwar sogar mehr als dies bei solchen Umhängen der hohen Mode üblich war. Verzierungen dieser Frauenumhänge sind nirgends nachzuweisen.

Für die spätmittelalterliche Volkstracht solcher Gewänder sind keine Darstellungen vorhanden.

Die Frauenumhänge der hohen Mode hatten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts denselben Schnitt wie im späten Mittelalter: sie waren lang und breit. Während sie jedoch im 14. und 15. Jahrhundert sowohl ganz offen als auch zugebunden getragen wurden, überwog im 16. Jahrhundert im allgemeinen die offene Tracht, da uns nur ein Beispiel eines mit einem Band zugebundenen Umhanges überliefert ist.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind in diesem Trachtenkreis nur Umhänge abgebildet, die damals zweifache, augenscheinlich der Häufigkeit nach ziemlich ausgeglichene Form und Tragweise aufweisen: teilweise haben sich auch in diesem Zeitalter lange, breite und durchaus offene Umhänge erhalten (zugebundene sind in diesem Zeitabschnitt nicht nachweisbar) und ausser ihnen treten noch bis beiläufig zum Ellbogen reichende und etwas engere Umhänge auf, die entweder vorne zugebunden waren und ihre inneren Säume Ausschnitte in Dreieckform bildeten, oder über die Schulter getragen wurden. Die langen Umhänge der hohen Mode hatten im ganzen 16. Jahrhundert keine Verzierungen; bei kurzen Umhängen, die zugebunden waren, wurden ihre inneren Säume in Dreieckaufschläge geformt.

Weniger häufig waren in der hohen Tracht des 16. Jahrhunderts die Frauenmäntel anzutreffen. Im wesentlichen glichen sie den damaligen Männermänteln.

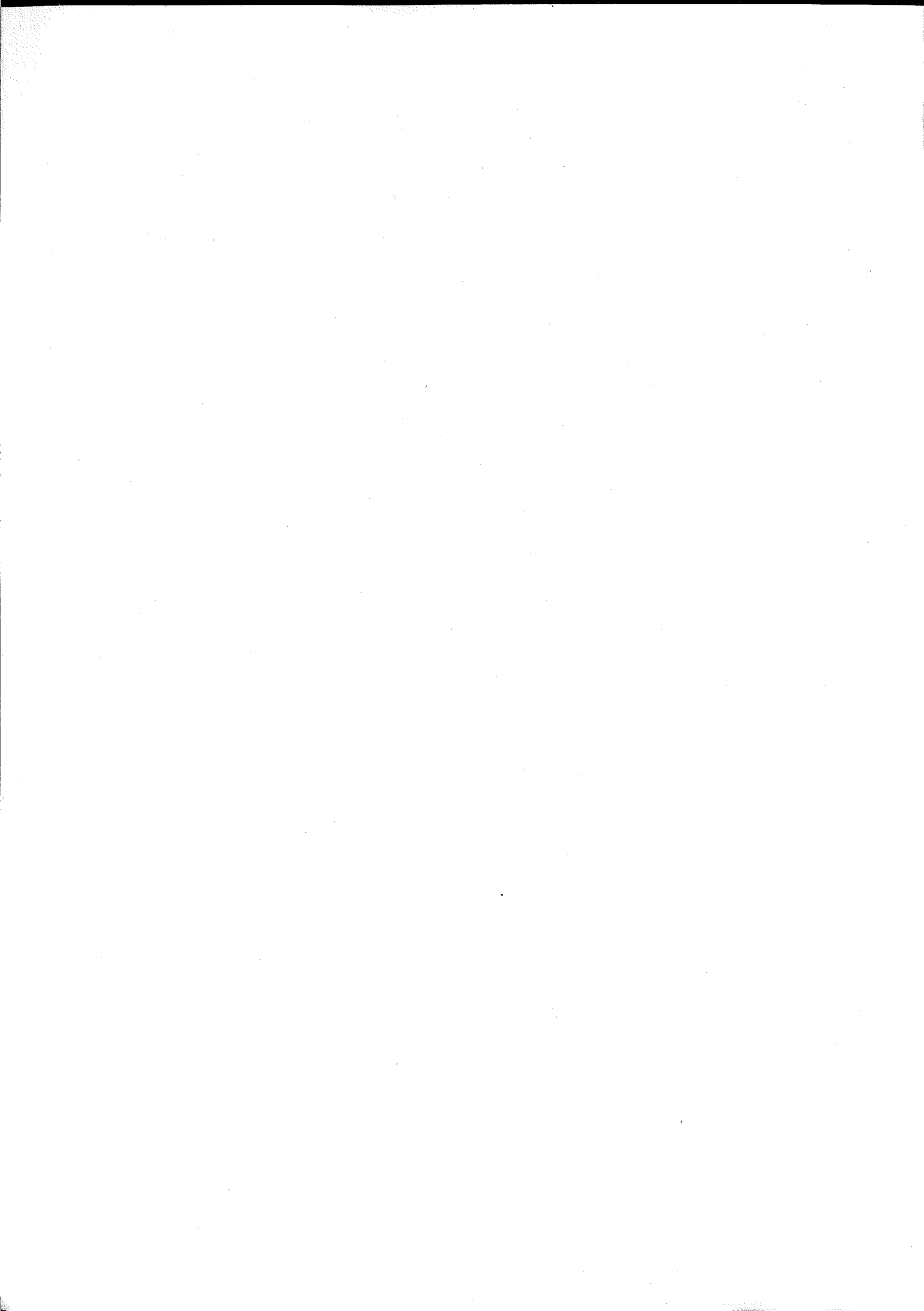
Frauenumhänge der mittleren Mode wurden auch im 16. Jahrhundert immer lang und breit getragen. In der Mehrzahl wurden sie mit Bändern zusammengebunden. Verzierungen dieser Umhänge sind nicht nachweisbar.

Frauenmäntel dieser Mode waren im 16. Jahrhundert offenbar selten, da wir sie nirgends dargestellt finden.

Für Frauenumhänge in unserer Volkstracht, wofür uns auch aus dem 16. Jahrhundert keine bildlichen Unterlagen zur Verfügung stehen, dürfen wir ähnliche Formen und Tragweise vermuten, wie sie uns aus der mittleren Mode überliefert sind.

Beim Vergleich unserer Umhänge und Mäntel vom 14. bis 16. Jahrhundert mit der gleichzeitigen mitteleuropäischen Tracht dieser Gewänder, können wir feststellen, dass die Mäntel im spätmittelalterlichen Slowenien im Gegensatz zu Mitteleuropa nirgends nachweisbar sind, und zwar weder in der Männer noch in der Frauentracht. In unserer hohen Männermode waren in dieser Zeit Tapperte und Umhänge fast gleich häufig verbreitet, während bei Frauen die Umhänge bedeutend überwogen und die Tapperte nur seltener getragen wurden. Das widerspricht der damaligen mitteleuropäischen Tracht, wo Tapperte jedenfalls häufiger getragen wurden.

Im 16. Jahrhundert hat sich unsere hohe Männertracht der allgemeinen mitteleuropäischen Moderichtung angeschlossen und grösstenteils Mäntel benützt, die zu dieser Zeit im slowenischen Volksgebiet zum ersten Mal nachgewiesen sind, während die Umhänge verhältnismässig seltener Verwendung fanden. Umgekehrt verharrte unsere mittlere Männertracht ausserhalb der im 16. Jahrhundert allgemeinen Moderichtung und bezogte die Umhänge und nicht die Mäntel. Diese Moderückständigkeit kennzeichnet gleichfalls unsere hohe, mittlere und Volksfrauentracht im 16. Jahrhundert, die zum grössten Teil Umhänge gebrauchte, während Frauenmäntel damals ziemlich selten blieben.



ИСЛАМСКИ ЕЛЕМЕНТИ У СРПСКОЈ КЊИЗИ

Зајорка ЈАНЦ

Проблем украшавања српске ћирилске рукописне и штампане књиге био је предмет проучавања у низу чланака и студија, али су аутори најчешће посвећивали пажњу античким, романским, византским и »старобалканским« утицајима, док неке уопште нису констатовали, иако је њихово присуство неоспорно.

Ако бисмо расчланили све уметничке утицаје који се појављују у орнаменталној декорацији српске књиге, онда би се читав проблем поставио пред нас као много сложенији и разноврснији. У овоме раду биће речи о исламским елементима у српској књизи, који најчешће нису запажени или се само помињу без прецизирања и анализе. Значај овога проблема у српској уметности има карактер само једне компоненте у комплексном проучавању утицаја исламске уметности на развој уметности хришћанства, и он се у најновије време све више намеће у науци. Гледано из те перспективе, проблем исламских елемената у српској књизи изгледа значајнији и заслужује да му се посвети пажња; у исто време значи и нови допринос бољем познавању исламских елемената у српској уметности.

* * *

А. Grabar први скреће пажњу да се у словенским балканским рукописима већ у XIII веку појављују исламски елементи, који се огледају у појединим деловима одеће. Као пример наводи портрет јеванђелиста Марка из српског Призренског јеванђеља.¹

С. Радојчић помиње исламске мотиве у српској књизи и њихову појаву хронолошки поставља у време Владислава Граматика, тј. у другу половину XV века; он претпоставља да је ова орнаментика из Граматикових рукописа могла имати утицаја на хиландарске рукописе истог периода.²

У другој половини XVII века (1660—1670 године), такође у хиландарским рукописима, С. Радојчић налази орнаменте оријенталног порекла, за које сматра да су позајмљени из кратовских скрипторија.³

Д. Медаковић бележи појаву »арабеске« у издањима Винћенца Вуковића, али ово питање остаје без коментара.⁴ В. Мошин, говорећи о орнаментацији балканских рукописа, помиње и исламске елементе, али су то само наводи закључака С. Радојчића.⁵

То је у главним цртама, све што је досад речено о исламским елементима у српској књизи. Да би се кренуло даље од ових констатација потребно је утврдити који су то исламски елементи, где се јављају, и, колико је могуће одредити пут којим су они дошли до наших мајстора, калиграфа, графичара и повезивача.

Први додир предмета исламске уметности и занатства са нашим крајевима датира још из времена пре доласка Турака. Трговачки путеви између Истока и Запада који се укрштају на Балкану, као и доста жив промет робе, нарочито текстила, тепиха и посуђа, обезбедили су узор који су могли бити први преносиоци појединих исламских мотива. Такође су неки елементи дошли преко Јужне Италије. Касније, од средине XV века, када ових предмета има све више и када их израђују новодосељене турске занатлије, све је теже избећи узајамни утицај двеју уметности које се развијају на истој територији. Овај утицај није избегла ни српска књига, без обзира на њену конзервативност и скоро искључиво црквени карактер. Мора се нагласити да су исламски елементи у књизи често декоративног карактера, сем одеће, али то не умањује њихов значај, с обзиром да је украс у нашој књизи у великом броју случајева чисто орнаментална композиција. Систематским испитивањима могло се утврдити да се у српској књизи

1 A. Grabar, *Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits Slaves Balkaniques*, Revue des études Slaves, XXVII, Paris 1951, 133.

2 С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, 14 52- исти, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова византолошког института, књига 3, Београд 1955, 169.

3 исти, *Споменици манастира Хиландара*, 170.

4 Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV—XVII века*, Београд 1958, 119, 155.

5 В. Мошин, *Орнаментика неовизантског и »балканског« стила*, *Годишњак балканолошког института*, књига 1, Сарајево 1957, 326.

појављује више исламских елемената и мотива, као што су делови одела, орнаментика у »стилу руми«, наутова врежа или преплет са наутовим лишћем, лала, цвет дивље руже, каранфил, кита турског цвећа, исламска архитектура, бобов лист, ђурђевак, зумбул и друго.

Многобројне врсте преплета, који су оријенталног порекла и без којих се не може ни замислити сликани украс наше књиге, претставља посебан проблем и о њима овде неће бити говора.

I

ДЕЛОВИ ОДЕЛА

Разни делови муслиманског одела на које указује А. Grabar у Призренском јеванђељу,⁶ и које налазимо још у неколико рукописа XIV века, спадају вероватно у најстарије исламске елементе који улазе у српску књигу. Период XIII и XIV века указује на друге путеве којим су исламски елементи доспевали у наше крајеве и они се разликују од оних у каснијем раздобљу од XV до XVIII века. А. Grabar претпоставља да су делови муслиманског одела могли доћи у српска јеванђеља XIII века преко Јужне Италије и Сицилије, које су биле под утицајем муслиманске уметности.⁷ Ову своју тезу Grabar поткрепљује и чињеницом што је јеванђелист Марко у Призренском јеванђељу (лист 31 б) обучен у муслимански костим, а поред њега стоји његов симбол формиран према латинској иконографији.⁸ Сматрам да би се ово могло проширити делимично и на XIV век, када исламских елемената у нашој уметности има више, и када Јужна Италија још увек стоји као један од значајних путева којим су инфилтрирани страни утицаји у српску уметност.

Проучавање рукописних збирки светогорских манастира, као и збирки у СССР-у, које ми нису биле приступачне, вероватно би у многоме допунило податке о исламским елементима у српској књизи XIII и XIV века, посебно у погледу делова одела. Моја испитивања су се кретала у границама мени приступачних збирки и публикованог материјала. Делове муслиманске одеће утврдила сам у неколико споменика XIII и XIV века из Србије и Босне, које ћу овде изнети.

Призренско јеванђеље из XIII века (изгорело 1941 године у Народној библиотеци у Београду). Портрет јеванђелиста Марка (лист 31 б) о коме говори Grabar. Светитељ је обучен у широке чакшире и кафтани и обувен у плитке шиласте ципеле⁹ (сл. 1).

У сцени сртења у истом јеванђељу, Симеон богопримац носи источњачку узану хаљину на преклоп и плитке ципеле, док је Јосиф у истој сцени обучен у дуге панталоне, колико се може рачунати на прецизност цртежа^{9а} (сл. 2а и б).

Босанско четворјеванђеље из Копитарове збирке из XIV века (Народна библиотека Љубљана, бр. 24). Јеванђелист Јован (лист 175 б) обучен је у дуге, доле проширене панталоне и плитке ципеле¹⁰ (сл. 3). У Апостолу из XIV века писаном у Босни, из Публичне библиотеке у СПБ бр. 4 из збирке Гиљфердинга, имамо на листу 230 б две личности у дугим хаљинама опасаним ниско у струку; једна од њих је обувена у плитке ципеле о којима смо говорили¹¹ (сл. 4).

Аналогије за све делове одеће који су поменути нећу бити у могућности да наведем, пошто муслимански костим за период од XII до XIV века редовно изостаје из свих светских приручника и историја костима. Ликовни извори из истог периода нису нарочито бројни нити су у целини публиковани. Делове одела које налазимо у српским рукописима XIII и XIV века можемо пратити само у неким сценама персиских, турских и арапских рукописа, те су могућности изналажења аналогија још више смањене. Најзад, грубост и непрецизност цртежа наших минијатуриста у наведеним српским рукописима, стилизација и деформација облика, такође претставља тешкоћу у идентификацији костима и његових делова.

6 А. Grabar, н.д. 133.

7 исти, н.д. 134.

8 С. Радојчић, Старе српске минијатуре, табла XI.

9 исти, н.д. табла VIII.

9а исти, н.д. табла XI.

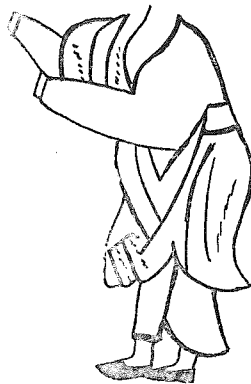
10 исти, н.д. табла XXIX.

11 В. Стасовъ, Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени Спб 1887, табла XXIX, сл. 7



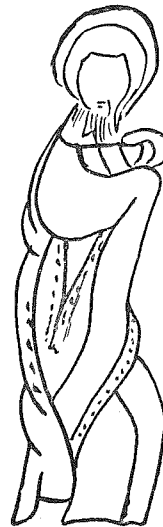
Сл. 1 Призренско јеванђеље из XIII века, јеванђелист Марко, лист 31 б (цртеж аутора)

Fig. 1. Gospel of Prizren, XIII century, Marko the Evangelist, page 31 b. (Drawn by the author).



Сл. 2 Призренско јеванђеље из XIII века, сцена сртења, лист 60 б (цртеж аутора)

Fig. 2. Gospel of Prizren, XIII century, scene of the Holy Meeting, page №. 60 b. (Drawn by the author).



Широке чакшире које носе монголски народи и које се од XIII века одомаћују у персиским и арапским земљама, појављују се и на ликовним изворима ових народа. Као најјеличњији пример би се могла навести претстава Сатурна у арапском астролошком рукопису Националне библиотеке у Паризу из 1240 године (Супл. Арабе 2583, лист 4 б и 15 б).¹² Дуга хаљина опасана ниско у струку, какву носи личност из босанског рукописа Публичне библиотеке (сл. 4) налазимо често у персиским рукописима XIII века. Наводим два рукописа из старог фонда персиских рукописа Националне библиотеке у Паризу, бр. 174 и 376, оба из последње четвртине XIII века.¹³

Плитке ципеле које носе поједине личности у наведеним српским рукописима могу се наћи скоро у свим старијим турским, могулским и персиским минијатурама, само се сцене у којима се ова обућа види доста ретко публикују. Наиме, најчешће се објављују ратничке и ловачке сцене у којима ратници и ловци носе високе чизме, или пак сцене из ентеријера, где већина личности седи и обућа се уопште не види. У извесним случајевима нам могу за документацију послужити и рукописи са хришћанског Истока у којима се приказује борба са Турцима. На листу 339а — јерусалимског рукописа са почетка XIII века (The Arsenal Bible) налазимо Турчина са чалмом кога војници мачевима натерују да падне на колена пред олтаром, и он је обувен у овакве ципеле.¹⁴ У једном персиском рукопису из XIV века из Freer Gallery of Art у Вашингтону, овакве ципеле носи водич коња у једној ловачкој или ратничкој сцени (?).¹⁵

У периоду од XV до XVII века у српској књизи скоро нема детаља муслиманске одеће, иако је услова да се њиме инспирише било далеко више. Једини, иако хипотетичан пример био би требник манастира Лепавине из XVII века, у коме се на листу 21б, налази претстава, Христа који седи на јастуку без столице. Доњи део његове хаљине, начин на који падају набори и како су око стопала сакупљени, потпуно потсећају на широке чакшире (сл. 5).

12 E. Blochet, *Les enluminures des Manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans, de la Bibliotheque Nationale*, Paris 1926, Pl. XXI, a i b.

13 исти, н.д. Pl. XVIII, 10 и Pl. XXII, 3.

14 H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, 57, Pl. 80 a.

15 S. Cammann, *Ancient Symbols in modern Afganistan*, *Ars Orientalis*, vol II, 1957, Pl. 4, fig. 11.



Сл. 3 Босанско јеванђеље из XIV века (Копитарова збирка), јеванђелист Јован, лист 175 б. (цртеж аутора)

Fig. 3. Bosnian Gospel, XIV century (Kopitar's Collection), Jovan the Evangelist, page №. 175 b. (Drawn by the author).



Сл. 4 Апостол писан у Босни у XIV веку (збирка Гиљфердинг) лист 230 б. (цртеж аутора)

Fig. 4. Apostle written in Bosnia in the XIV century (The Giljferding Collection), page №. 230 b. (Drawn by the author).

II

»РУМИ« ОРНАМЕНТИКА

Орнаментика у »стилу руми« некад се недовољно прецизно означава као арабеска. Према резултатима досадашњих испитивања вероватно је да се она јавља најпре на предметима од метала. Најраније је можемо констатовати на прстењу са нијелом у XIV веку,¹⁶ на накиту из XV века¹⁷ и стопама крстова у емајлу у XVI и XVII веку.¹⁸ У српској књизи »руми орнаментика« налазимо укомпоновану у дугуљасте медаљоне који су у терминологији исламских повеза познати као централни медаљони. У нашој књизи овакав централни медаљон се јавља најраније на повезу Хиландарског метафраста из 1456 године, из збирке Историског института Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу (сл. 6). Између 1456 и 1547 године, колико ми је познато, није сачуван ниједан пример овакве декорације у рукописима или на повезу, те се њен развој у овом периоду није могао пратити. »Руми« орнаментика се поново јавља у издањима венецијанске штампарије Винћенца Вуковића (Молитвеник из 1547 године); исти клише се понавља у Зборнику из 1560 године; (сл. 7 и 8) и у Требнику Јеролима Загуровића из 1570 године (сл. 9). Најзад, средином XVI века налазимо опет типичне »руми« дугуљасте медаљоне на повезу рукописног четворојеванђеља Матице Српске у Новом Саду (сл. 12 а) и на повезу четворојеванђеља из XVII века из Националне библиотеке у Бечу (Cod. Slav. 17) (сл. 12 б).

Као посебан пример »руми« орнаментике треба истаћи Каранско јеванђеље, сликано у околини Ужица 1608 године (сл. 10 и 11), у коме су портрети јеванђелиста дати у малим квадратним оквирима у центру орнаменталног поља које захвата читаву заставу.¹⁹

16 Б. Радојковић, Крстови у емајлу XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности, свеска 1, Београд 1955, 82.

17 На дугуљастим плочастим висуљцима једне сребрне наушнице из XV века у Музеју примењене уметности у Београду, инв. бр. 2270, изведена техником ливења, »руми« орнаментика у дугуљастом медаљону.

18 Б. Радојковић, н.д. 82.

19 Колега Новак Живковић, директор Музеја Устанка 1941 године у Титовом Ужицу, ставио ми је на располагање фотокопије овога јеванђеља, на чему му се срдачно захваљујем.



Сл. 5 Требник манастира Лепавине из XVII века, Христос, лист 21 b (цртеж аутора)

Fig. 5. Ritual of the Lepavine Monastery, XVII century, Christ, page №. 21 b. (Drawn by the author).

Повез Хиландарског метафраста из 1456 године претставља занимљиву комбинацију повеза ћирилске књиге са, за њу уобичајеним орнаменталним оквиром, и централним овалним медаљоном типичним за повезе исламских рукописа (сл. 6). Колико су досад показала испитивања повеза ћирилске књиге, нема много примера да се на једном повезу срећу хришћански и исламски елементи. У основи сличну орнаментуку имамо на повезу арапског рукописа бр. 308 из Оријенталне збирке Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. Нашем повезивачу није било тешко да нађе узор за централни медаљон на повезу Хиландарског метафраста, пошто већ половином XV века у јужним крајевима наше земље раде и турски повезивачи књига (муцелити).²⁰ Није искључено да је манастирска радионица у којој је повезан или преповезан поменути рукопис набавила калуп за отискивање централног мотива код мајстора који је радио калупе за турске занатлије. Осим тога, турску књигу су трговци доносили на балканско тржиште, као и сваку другу робу, те ни у ком случају она није била реткост на нашој територији.²¹

Заставица на молитвенику из штампарије Винћенца Вуковића из 1547 године и на зборнику из 1560 године, за које је коришћен исти клише и заставица из Требника Јеролима Загуровића из 1570 године, претставља две варијанте истог типа флоралне »руми« стилизације (сл. 7 и 9). Врло сличну орнаментуку налазимо као централни мотив на персиским и турским декоративним фајансним паноима из XV и XVI века. Најсличнији пример би био пано на вратима гробнице Селима I у Цариграду из 1507 године.²² Готово исту декорацију имамо и на повезу коментара арапске граматике из 1521 године, преписаном у Меки, сада у Оријенталној збирци Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, бр. 455, и на унутрашњој страни персиског повеза из 1438 године из палате Тркару Sarayi у Цариграду.²³

На листу 99 а Београдског четворојеванђеља из 1552 године налазимо један од најлепших примера »руми« орнаментике у српској књизи (сл. 8). Д. Медаковић ову заставицу назива »текстилним орнаментом«, доводи је у везу са »у основи сличним« мотивом са сопоћанских фресака и закључује да је морала настати по неком »директном српском узору«. ²⁴ Тешко би било тврдити да овај мотив води порекло са текстила, с обзиром на његову веома широку примену. Овакву орнаменталну декорацију налазимо на предметима од метала, на персиским тепесима, на луксузним шаторима у минијатурама сликара Ширази-а из XVI века,²⁵ али исто

20 З. Јанц, Исламски повези из југословенских колекција, Зборник Музеја примењене уметности, свеска 2, Београд 1956, 19.

21 Х. Крешевљаковић, Градска привреда и еснафи у Босни и Херцеговини (од 1463 до 1851 године), Годишњак друштва Босне и Херцеговине, Сарајево 1949, 169.

22 С.Е. Arseven, Les arts decoratifs Turcs, Istanbul, без године издања, 153.

23 М. Aga-Oglu, Persian Bookbindings of the fifteenth century, Ann Arbor, University of Michigan press, 1935, pl.III.

24 Д. Медаковић, н.д. 164.

25 G. D. Guest, Shirazi Painting in the sixteenth Century, Washington, D. C. 1949, pl. 45.

тако и на унутрашњој декорацији џамија,²⁶ на повезима исламских књига,²⁷ и многим другим предметима од разног материјала. Све ово искључује могућност да је наведена застава могла настати по неком српском узору. Могла би се евентуално допустити претпоставка да је застава Београдског јеванђеља настала према неком српском узору који је био потпуно исламизиран. Интересантно је да се у заставама руских књига, штампаних у Москви у седмој деценији XVI века, налазе слични медаљони.²⁸ Међутим, пошто се ови елементи јављају у московским издањима у кратком временском периоду (од 1563—1565 године), а издања осталих руских штампарија нису ни у потпуности доступна ради проучавања, то је засад немогуће билошта рећи о евентуалном узајамном утицају између српске и руске књиге у области исламских елемената.

»Руми« орнаментика на повезу поменутог рукописног Четворојеванђеља Матице Српске у Новом Саду и медаљон на повезу бечког рукописа бр. 17 припадају типу медаљона малог формата рађених за капак (миклах) корана. Један се понавља четири пута на горњој корици првога повеза, а други четири пута између кракова двоструког крста на другом повезу (сл. 12 а и 12 б).

Каранско четворојеванђеље попа Вука писано 1608 године у Белој Цркви Каранској, претставља врхунац исламизације српске књиге.²⁹ Ни на једном примерку који сам имала прилике да видим није исламски утицај тако искључив и доминантан као што је случај са овим јеванђељем. Мали портрети јеванђелиста у квадратним оквирима, скоро се губе у читавој страни прекривеној »руми« орнаментиком, какву налазимо на персиском фајансу XVI века и персиским и турским илуминираним рукописима XVI и XVII века. Није само орнаментика та која даје исламски печат овом јеванђељу, које је по начину компоновања у крајњој линији, византиског типа. Сам формат ступца уоквирен плавом и златном траком има дугуљастии формат исламских рукописа. Уске заставице на почетцима појединих заглавља такође су састављене од орнаментике типа »руми« (сл. 10 и 11).

Примере који би се могли навести као евентуални узор нашем калиграфу треба тражити у првом реду међу исламским рукописима који су му могли бити приступачни. Два примера, који имају сличну или идентичну орнаментичку, претстављају: рукопис Државне архиве у Скопљу из XV века (бр. 0.III.168)³⁰ и арапски рукопис Хусревбегове библиотеке у Сарајеву из XV или XVI века (бр. 272).³¹ Није потребно наглашавати да је поједине елементе који чине саставни део сликаног украса Каранског јеванђеља калиграф могао наћи и на повезима исламских рукописа и на мноштву предмета од метала и керамике, којих је било врло много у нашој земљи. Овде посебно мислим на низ дугуљастих медаљона са гранчицама руже и округле розете који се смењују на оквиру портрета св. Луке и на рубу заставе на почетку истоименог јеванђеља (сл. 11).

III

НАУТОВА ВРЕЖА

Од свих елемената флоралне декорације у исламској уметности најчешће срећемо наутову врежу. Она је врло распрострањена — мотив у тзв. »класичном периоду« (од XIII до XVI века) у Персији и касније у селџучком и отоманском царству.

У српској уметности ово је такође један од највише употребљаваних мотива. У нашим рукописима у којима је једини украс орнаментална композиција налазимо врло често вешто цртану наутову врежу и разне врсте преплета и арабески са наутовим лишћем.

С. Радојчић је, како је већ раније истакнуто, забележио јак утицај исламских елемената у српској књизи од половине XV века и нагласио да их нарочито има у рукописима Владислава Граматика и хиландарским рукописима истог периода. С. Радојчић, констатујући ову чињеницу, свакако није хтео да се упушта у дефиницију и детаљисање једног наизглед периферног проблема. Међутим, у светлости општег значаја исламских елемената који се упорно одржавају у нашој уметности од XIII века надаље, не би се смело остати на гледишту да је то питање од секундарног значаја за српску историју уметности. Знатан број рукописа са великим четвртастим заставама у којима је скоро једини украс наутова врежа и преплет, оправдава чињеницу што им је у овом раду посвећена посебна пажња.

26 A. Lane, Earlyislamic pottery, London 1947, pl. 66.

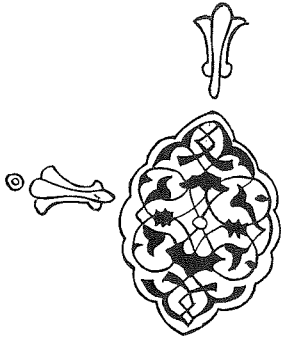
27 С. Е. Arseven, н.д. 84.

28 А. С. Зернова, Орнаментика книг московской печати XVI—XVII веков, Москва 1952, Табла II, сл. 10; табла II, сл. 9.

29 В. Карацић, Описанија српски наместира, Даница 1926, 4—10.

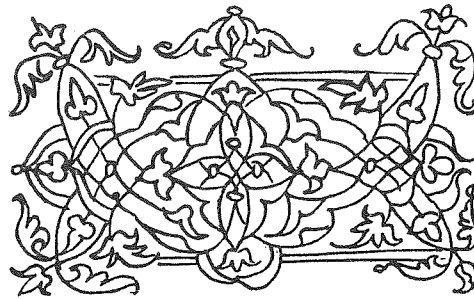
30 З. Јанц, Исламски рукописи из југословенских колекција, Београд 1956, табла III.

31 исти, н.д. табла V.



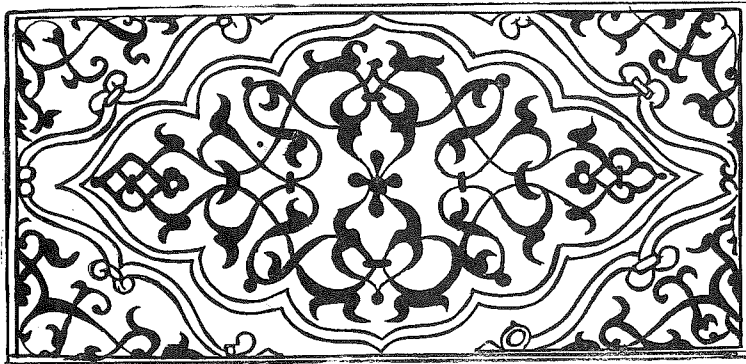
Сл. 6 Централни медаљон са повеза хиландарског Метафраста из 1456 године, Загреб, Историски институт Југославенске академије знаности и умјетности, (цртеж аутора).

Fig. 6. Central medallion from the building of the Hilandar Metaphrast, 1456, Zagreb, the Historical Institute of the Yugoslav Academy of Science and Arts, (drawn by the author).

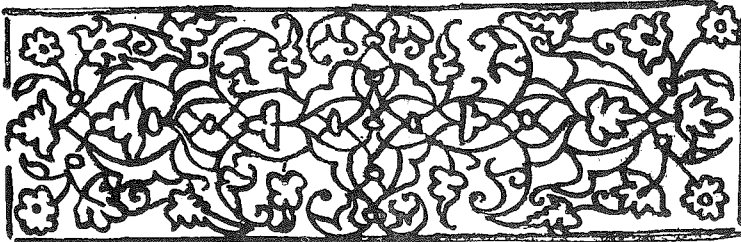


Сл. 7 Заставица из Молитвеника из штампарије Винћенца Вуковића, Венеција 1547 година, (цртеж аутора).

Fig. 7. Pennon in the prayer-book, from the printing house of Vincent Vuković, Venice, 1547. (Drawn by the author).



Сл. 8 Застава из Београдског четворојеванђеља из 1554 године, (цртеж аутора).
Fig. 8. Pennon from the Belgrade Tetraeuangelion 1554. (Drawn by the author).



Сл. 9 Заставица из Требника Јеролима Загуривича, штампано у Венецији 1570 године, (цртеж аутора).
Fig. 9. Pennon in the prayer-book of Jerolim Zagurivica, printed in Venice in 1570. (Drawn by the author).

Хронолошки на прво место би дошле заставице у рукописима Владислава Граматика, које су, према испитивањима С. Радојчића, имале видног утицаја на орнаментуку савремених хиландарских рукописа (сл. 13 а, б, в).

Орнаментика застава Бешеновског четворојеванђеља из XVI века (почетак по Матеју), Лесновског псалтира Српског семинара у Београду бр. 43 из XVI века и Хоповског четворојеванђеља из 1662 године (почетак по Луки) такође спадају у ову групу флоралне декорације (сл. 13. г, д, њ).

Наведени рукописи нису једини примери наутве вреже у српској уметности овога периода. То је врло омиљен елемент декорације и налазимо га и на предметима од метала: на окуву великог четворојеванђеља манастира св. Тројице код Плеваља са краја XVI века,³² на окуву

32 Б. Радојковић, Српски окуви јеванђеља XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности, свеска 3—4, Београд 1958, 55.



Сл. 10 Каранско четворојеванђеље из 1608 године, почетак по Матеју.
 Fig. 10. Karan Tetraeuangelion, 1608, the beginning after Matthew.

јеванђеља манастира Петковице из 1593 године,³³ на јабукама крстова у емаљу у XVI и XVII веку,³⁴ на окуву јеванђеља манастира Мораче из XVII века³⁵ и на низу предмета за профану и црквену употребу.

У исламској уметности наутову врежу налазимо у дрвеној и каменој пластици, на предметима од слонове кости, теписима, стаклу, металу, фајансу, сликаној декорацији џамија и у књизи (сликани украс и повез). Навешћу само неколико најтипичнијих примера: дршка од мача из колекције Fortuny,³⁶ стаклена боца са украсом од емаља из XIV века,³⁷ украс изведен техником пробијања на персиским повезима из Херата из XV века,³⁸ и фајансни украс у ниши Зелене Џамије у Бруси из XVI века.³⁹

Није потребно наглашавати да у свим овим примерима не треба увек тражити дословно исту стилизацију преплета или листа. Сличност, некад потпуна истоветност, налази се само

33 исти, н. д. 61.

34 исти, Крстови у емаљу, 82.

35 исти, Српски окуви, 69.

36 G. Migeon, *Manuel d'art musulman II*, Paris 1907, 135, fig. 118.

37 исти, н. д. фиг. 308.

38 M. Aga-Oglu н. д. 9, 10, 12.

39. С. Е. Arseven н. д. 154.



Сл. 11 Каранско четворојеванђеље из 1608 године, почетак по Луки.
 Fig. 11. Karan Tetraevangelion, 1608, the beginning after Luke.

у предметима од метала, где је овај елемент само од секундарног значаја. Међутим, у рукописима калиграф није увек толико подређивао своју личност узору који га је инспирисао, него је давао своју стилизацију коју је прилагођавао формату и облику заставе. У нашем случају заставице су по традицији квадратних заглавља четворојеванђеља већ имале своју, донекле устаљену форму. Новине су само у томе што се у већ обликовани и у квадрат укомпоновани преплет додаје наугова врежа и с њом праве нове комбинације.

IV

ЛАЛА

Без обзира на то како су ботаничари решили питање порекла лале као цвета, она је од XV до XVII века тако дубоко задрла у турску уметност да јој данас, као декоративном елементу, више нико не оспорава њено турско порекло. Током XVI и XVII века тешко је и замислити било који предмет исламске декоративне уметности без цвета лале, почев од бруката и свиле, па до фајанса, керамике и сликарства.

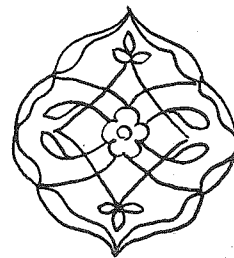


Сл. 12-а Медаљон са повеза рукописног Четворојевањђеља из средине XVI века, Матица Српска у Новом Саду (352-В-2), (цртеж аутора).

Fig. 12a Medallion from the binding of a Manuscript Tetraeuangelion, the middle of the XVI century, Matica Srpska in Novi Sad, (352-B-2), (Drawn by the author).

Сл. 12-б Медаљон са повеза Четворојевањђеља из XVII века, Беч Национална библиотека (Cod. Slav. 17), (цртеж аутора).

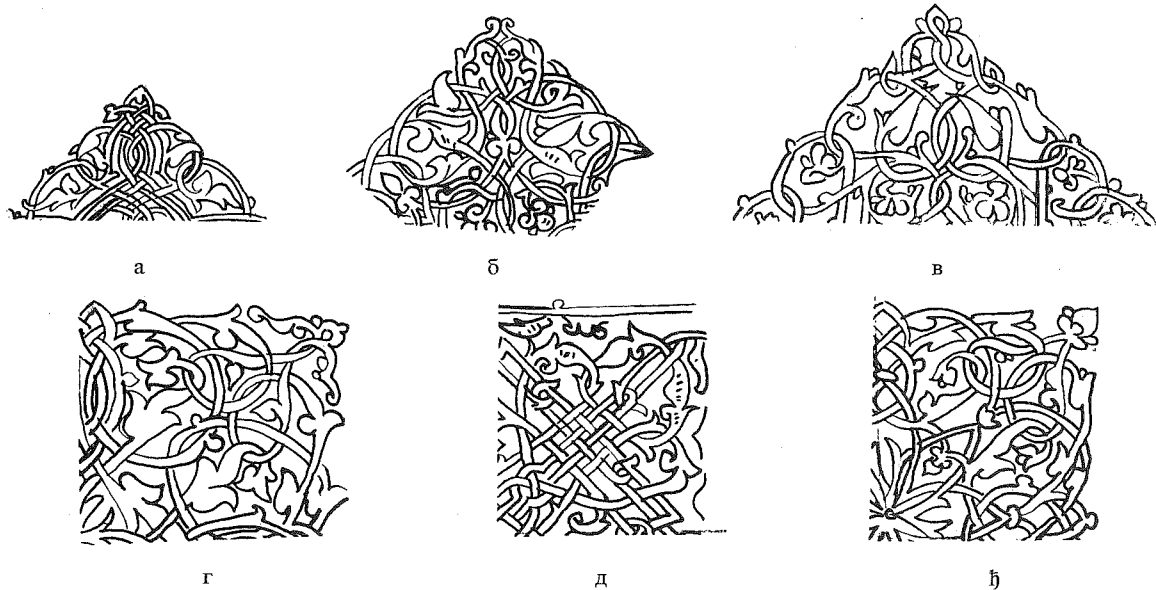
Fig. 12b Medallion from the binding of the Tetraeuangelion, XVII century, Vienna, National Library (Cod. Slav. 17), (Drawn by the author).



У српској уметности лала је показала велику експанзивну моћ. Налазимо је скоро у свим предметима уметничког заната.

Колико ми је познато, један од најранијих примера лале у нашој уметности претстављају бисером извезене лале на митри Београдске митрополије, коју је радила Кантакузина (Катарина), жена грофа Урлиха Цељског, кћер деспота Ђурђа Бранковића. Према мишљењу Л. Мирковића, митра је рађена између 1433 и 1490 године.⁴⁰ На основу орнаментике којом је митра украшена, посебно на основу цвета лале, сматрам да би се овај вез сигурније могао ставити у другу половину XV века.⁴¹

После поменутих митре лала се хронолошки најраније јавља у књизи. Примерима који ће бити наведени не исцрпљује се евентуални број књига са претставама лале, што у сваком случају не мења саму суштину проблема. Чињеница је да је лала ушла у српску књигу и да се у њој задржала од XV до XVIII века. С обзиром да у стилизацији постоји врло велика слич-



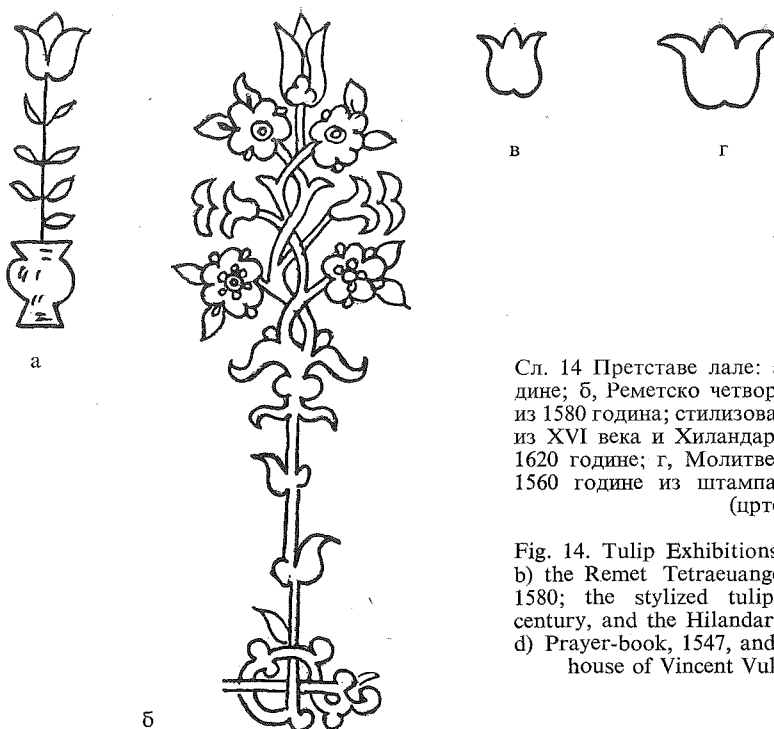
Сл. 13 Наугова веза у заставицама: а, б, в, из Зборника Владислава Граматика, Загреб, Југославенска академија знаности и уметности, бр. 47; г, из Хоповског четворојевањђеља из 1662 године; д, из Бешеновског четворојевањђеља из XVI века и ђ, из Лесновског Псалтира из XVI века (цртеж аутора).

Fig. 13. The chick pea vine in pennons: a), b), c) from the Anthology of Vladislav Gramatik, Zagreb, Yugoslav Academy of Science and Arts, №47; d) from the Hopovo Tetraeuangelion, 1662; e) from the Bešenovo Tetraeuangelion, XVI century, and f) from the Lesново Psalter, XVI century, (Drawn by the author).

ност између цвета лале и цвета љиљана, то су из опрезности узети у обзир само примери где не би могло доћи до забуне. Ова сличност између лале и љиљана (крина), који је био врло омиљен у нашој уметности, на неки начин објашњава и чињеницу што су наши мајстори радо прихватили овај изразито турски елемент декорације.

40 Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940, 36, табла XVII, 2.

41 Претставу лале налазимо у фрескосликарству манастира Леснова у XIV веку, на портрету Крајка (Ј. Ковачевић, Средњевијековна ношња балканских Словена, Београд 1953, сл. 165). Међутим, како није утврђено да ли је у питању увезени или домаћи материјал, ни да ли је то ткани текстил или вез, то овај пример нисам узела у обзир. Сматрам да је XIV век сувише ран за појаву лале у нашој уметности, те питање овога примера остављам отворено.



Сл. 14 Претставе лале: а, Грачанички октоих из 1539 године; б, Реметско четворојевањђеље поп Јована из Кратова из 1580 година; стилизовани цвет лале: в, Лесновски псалтир из XVI века и Хиландарска синтагма Матије Властара из 1620 године; г, Молитвеник из 1547 године и Зборник из 1560 године из штампарије Винћенца Вуковића, (цртеж аутора).

Fig. 14. Tulip Exhibitions: a) The Gračanica Octoikh, 1539; b) the Remet Tetraeuangelion by parson Jovan of Kratovo, 1580; the stylized tulip; c) The Lesnovo Psalter, XVI century, and the Hilandar Syntagma by Matija Vlastar, 1620; d) Prayer-book, 1547, and Anthology, 1560, from the printing house of Vincent Vuković. (Drawn by the author).

У српској књижи лала се јавља у неколико варијанти: као централни цвет у типично турској кити цвећа или у вази, и као стилизовани цвет без дршке и лишћа.

У првом случају лала је мало издвојена и лако уочљива, док је у другом укомпонована у преплет или арабеску и њен је значај секундаран. Према томе, цвет лале у српској књижи поделила сам у две групе. У прву групу спада скоро натуралистички цвет, какав имамо на насловној страни Грачаничког октоиха из 1539 године и у реметском четворојевањђељу попа Јована из Кратова из 1580 године. У другу групу спада стилизована лала из Лесновског псалтира из XVI века, из Хиландарске Синтагме Матије Властара из 1620 године, молитвеника из 1547 и Зборника из 1560 године, из штампарије Винћенца Вуковића. Најзад, имамо лалу у два рукописа Народне библиотеке у Београду, служабнику из 1679 године (стари фонд) и архијерејском чиновнику из XVIII века.

У горњем десном углу насловне стране Грачаничког октоиха из 1539 године (сл. 14 а) налазимо лепо цртану лалу у вази. У исламској уметности врло често срећемо један или више цветова лале (некад заједно са каранфилима) у ниској бокастој вази. Нема сумње да је наведени пример из Грачаничког октоиха инспирисан једним оваквим мотивом од којих бисмо могли навести велики број. Треба нагласити да појава овако претстављене лале у нашој уметности није усамљена. Имамо је такође у коштаном интарзији. Најлепши пример за то био би четворострани сталак из манастира Леснова, рађен вероватно у Кратову у првој половини XVII века, где се у вази налазе две лале на дугачким дршкама.⁴²

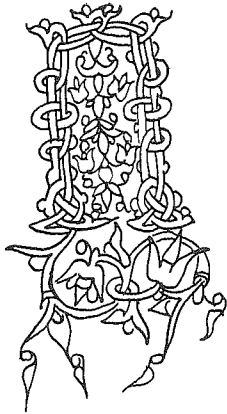
Киту цвећа са лалом у средини и стилизованим преплетом дршки налазимо у реметском четворојевањђељу попа Јована из Кратова из 1580 године (сл. 14 б). Ово је карактеристичан турски мотив, какав налазимо често на турској свили из XV века.⁴³

У служабнику из старог фонда Народне библиотеке из 1679 године (изгорео 1941) налази се врежа са лалама укомпонована у иницијал П (сл. 15).

Један касни пример лале имамо у архијерејском чиновнику из XVIII века из Народне библиотеке у Београду (сл. 16).

Стилизовани цвет лале, као што је речено, налазимо у два рукописа и два примерка штампаних књига (сл. 14 в и г). И овако цртану лалу, тј. само цвет без дршке и лишћа,

42 В. Хан, Интарзија код југословенских народа под Турцима од XVI до XVIII столећа, рукопис одбрањене тезе.
43 R. Jague—E. Flemming, Enciclopedia of Textiles, New York 1958, 276.



Сл. 15 Служабник из 1679 године, стари фонд Народне библиотеке у Београду бр. 185 (цртеж по Стасову).

Fig. 15. Missal, 1679, the old stock of the National Library in Beograd, №. 185. (Drawing after Stasov).



Сл. 16 Архијерејски чиновник из XVIII века, Народна библиотека у Београду R-66, (цртеж аутора).

Fig. 16. Bishop's missal, XVIII century, National Library in Beograd, R-66, (Drawn by the author).

налазимо на турској свили XVI века.⁴⁵ Сличне стилизације су врло распрострањене у српској уметности. Имамо их у коштаном интарзији на вратима манастира св. Тројице код Плеваља из XVI века,⁴⁶ на кивоту Стефана Штиљановића из 1630 године,⁴⁷ на архијерејском столу митрополита Исаје у Хиландару из 1635 године итд.⁴⁸ На предметима од метала лале се јављају на оковима јеванђеља златара Нешка Пролимлековића, на хоповском из 1630⁴⁹ и дечанском из 1644 године,⁵⁰ затим у виду металних апликација на два орара из ризнице манастира св. Тројице код Плеваља из XVII века,⁵¹ као и на јеванђељу окованом у Београду 1668 године из ризнице Старе српске цркве у Сарајеву.⁵² Леп пример низа стилизованих лала имамо на једном омофору из XVI века из ризнице манастира Студенице.⁵³

У српском живопису XVII века, у орнаменталној декорацији приправе манастира Ново Хопово из 1654 године имамо интересантну претставу руке која држи грану са цветовима лале, што је свакако настало под утицајем књиге, где сличне мотиве са руком налазимо изведене на маргинама.⁵⁴

V

КАРАНФИЛ

Каранфил као елемент декорације налазимо у српској уметности, колико ми је познато, углавном у XVII и XVIII веку, на многим предметима црквене и профане уметности. Од скоро натуралистичког цвета, какав се јавља у књизи, дрворезу и неким предметима коштане интарзије, цвет каранфила се постепено стилизује, да би у XVIII веку у фолклорној уметности постао скоро геометриски облик.

Интересантно је да је каранфил у своме продирању у српску уметност успео да уђе у дрворезне иконе, »стампи«, почетком XVIII века, док дотада у овој грани графике нема исламских елемената.

У српској књизи каранфил налазимо доста ретко. Досад сам нашла само три примера: у псалтирима Гаврила Тројичанина из 1643 и 1644 године и у четворојеванђељу попа Јована из Кратова. У рукописима Гаврила Тројичанина (збирка Матице Српске у Новом Саду, инв. бр. 352-с-4 и Беч, Национална библиотека, Cod. Slav. 17 имамо скоро исту композицију ките цвећа са ружама, каранфилима и ђурђевком у ниској бокастој вази, на спољној страни маргине поред квадратне заставе (сл. 17 и 18). У рукопису кратовског попа Јована налазимо увијену око стуба гранчицу са једним каранфилом, такође на спољној страни маргине, поред заставе на листу 5а (почетак по Матеју; сл. 19).

45 R. Jaque—E. Flemming, и.д. 277.

46 В. Хан, Двери из Хиландара украшене интарзијом од кости, Зборник Музеја примењене уметности, свеска 2, Београд 1956, сл. 6.

47 исти, Интарзија код југословенских народа..., 162.

48 исто, 181.

49 Б. Радојковић, Српски окови, 67.

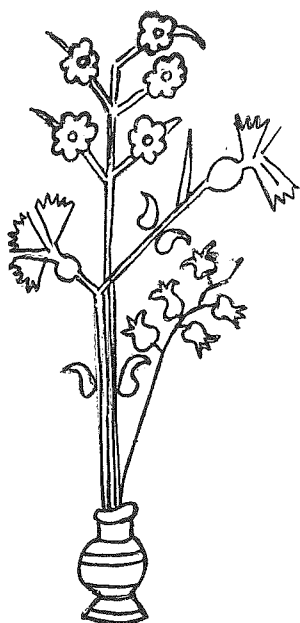
50 исто, 67.

51 исто, Крстови у емаљу, 82.

52 Ј. Мирковић, Старине старе српске цркве у Сарајеву, Споменик LXXXIII, Београд 1936, табла XXXVI, 1.

53 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Београд 1959, 65, сл. 35.

54 Ј. Вандровска, Орнаментика приправе манастира Ново Хопово, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, свеска I, Нови Сад 1957, 90, 91, сл. 4а, 3г, 4м; О Милановић, Црква св. Николе у манастиру Ново Хопово, Рад војвођанских музеја бр. 4, Нови Сад 1955, 271, сл. 25.



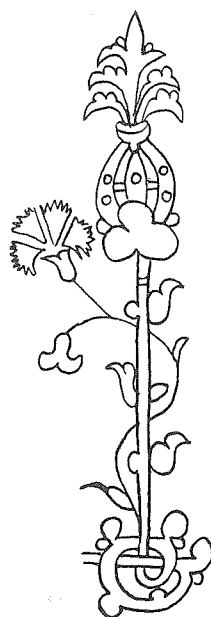
Сл. 17 Ваза са цвећем дивље руже, каранфила и ђурђевка из Псалтира Гаврила Тројичанина из 1643 године, Матица Српска у Новом Саду (352-ц-4), (цртеж аутора).

Fig. 17. Vase with flowers: dog-rose, carnation, and lily-of-the-valley, from the Psalter by Gavriilo Trojičanin, 1643, Matica Srpska in Novi Sad (352-c-4). (Drawn by the author).



Сл. 18 Псалтир Гаврила Тројичанина из 1644 године, Беч, Национална библиотека (Cod. Slav. 83) лист 15 а (цртеж аутора).

Fig. 18. Psalter by Gavriilo Trojičanin, 1644, Vienna, National Library, (Cod. Slav. 83) page 15 a. (Drawn by the author).



Сл. 19 Гранчица са цветом каранфила, Четворојевањђеље поп Јована из Кратова из 1580 године (цртеж аутора).

Fig. 19. Branchlet with a carnation, Tetraeuangelion of parson Jovan of Kratovo, 1580. (Drawn by the author).

У осталим гранама примењене уметности у Србији најчешћу примену каранфила налазимо на предметима украшеним коштаном интарзијом. Обично су то сами каранфили или заједно са ружама у ниској вази. Као најтипичнији пример наводим налоњ из манастира Леснова, из прве половине XVII века.⁵⁵

На једној двострукој дрворезној икони, »стампи«, са почетка XVIII века нађеној на територији Војводине, налазимо на оквиру јасно резане, скоро у природној величини, наизменично руже и каранфиле.

У исламској уметности каранфил се примењује у свим продуктима уметничког занатства, од фајанса, керамике и свиле, до витроа, дуборезних таваница и предмета украшених интарзијом, те нашим мајсторима свакако нису недостајали узорци. Једини проблем који се овде намеће претставља крајња стилизација каранфила. Према цртежима које доноси Арсевић није баш јасно да ли је у питању каранфил или ружа.

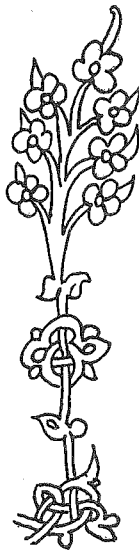
VI

ДИВЉА РУЖА

Гранчица са стилизованим цветом дивље руже такође је чест елемент декорације у турској уметности. У српској књижи овакву гранчицу налазимо у две варијанте; у вази или кити поред осталог цвећа и као декоративну орнаменталну гранчицу.

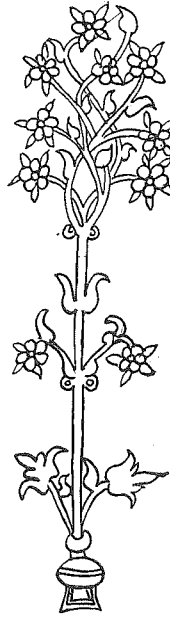
У вази или кити дивљу ружу налазимо у поменутом четворојевањђељу попа Јована из Кратова (сл. 14 б), у Служабнику манастира Ораховице из 1635 године (сл. 20), у новосадском, тројичком и бечком примерку псалтира Гаврила Тројичанина (сл. 17, 21 и 18), у праксапостолу бечке Националне библиотеке (Cod. Slav. 39) из 1682 године (сл. 22) и у архијерејском чиновнику Народне библиотеке у Београду (сл. 16).

⁵⁵ В. Хан, Интарзија код југословенских народа, 92.



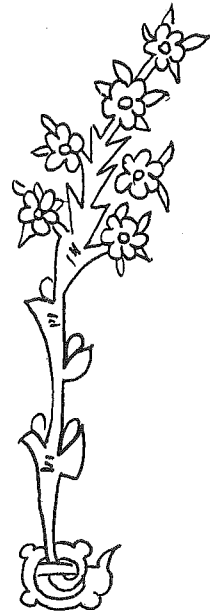
Сл. 20 Гранчица дивље руже, Служабник манастира Ораховице из 1635 године, (цртеж аутора).

Fig. 20. Branchlet of the dog-rose, from the Missal of the Orahovica Monastery, 1635. (Drawn by the author).



Сл. 21 Псалтир Гаврила Тројичанина из 1646 године, манастир Свете Тројице код Плеваља, бр. 62, лист 99 а. (цртеж аутора).

Fig. 21. Psalter by Gavriilo Trojicanin, 1646, the Holy Trinity Monastery near Plevlje, №. 62, page №. 99 a. (Drawn by the author).



Сл. 22 Гранчица са цветом руже, Апостол Апракос из 1682 године, Беч, Национална библиотека (Cod. Slav. 39) лист 159 а. (цртеж аутора).

Fig. 22. Branchlet with a rose, Apostle Aprakos, 1682, Vienna, National Library (Cod. Slav. 39), page №. 159 a. (Drawn by the author).

Декоративну гранчицу руже налазимо доста ретко у српској књизи. Изразити примерак ове врсте декорације имамо на насловној страни Грачаничког октоиха из 1539 године (сл. 23).

У српској уметности употребу цвета руже налазимо и на окуву четворојеванђеља манастира Петковице из 1593 године и на рипиди Коңдо Вука из 1570 године.⁵⁷

У исламској уметности дивља ружа је врло често коришћен елеменат декорације и у својој натуралистичкој и стилизованој форми, а најчешће на повезима књига из Херата.⁵⁸

VII

КИТА ТУРСКОГ ЦВЕЋА

Као посебни исламски елеменат у нашој уметности јавља се кита турског цвећа, придржавана руком, у вази или без ње. Овај мотив у књизи налазимо на више места, на неким новим и неким већ поменутиим примерцима. Имамо је у цветном триоду из Мркшине Цркве из 1566 године, који се дословно понавља у рукописном триоду из манастира Раче из 1673 године⁵⁹ (сл. 24), у четворојеванђељу попа Јована из Кратова из 1580 године (сл. 14) у псалтирима Гаврила Тројичанина из 1643, 1644 и 1646 године (сл. 17, 18 и 21) и у архијерејском чиновнику из XVIII века (сл. 16).

На маргини рукописног четворојеванђеља манастира Драгомирне (Румунија) из 1609 године налазимо гранчицу са цветом дивље руже и каранфила.⁶⁰ Имамо само летимичан увид у сликани украс румунске књиге, али овај пример указује на чињеницу да присуство исламских елемената није ни у њима искључено.

56 Б. Радојковић, Српски окуви јеванђеља, 61, сл. 9.

57 исти, 65, сл. 13.

58 М. Ага-Оглу, н.д., 5, 9; С. Е. Арсевен, н.д. 316.

59 С. Радојчић, Старе српске минијатуре, табла LVI.

60 Т. Vojinescu, Contribuții la studiul manuscriseloc ilustrate din manastirile Sucevica si Dragovirna, 95, fig. 1, сепарат без ознаке у којој је публикацији објављен.



Сл. 23 Гранчица са цветом дивље руже, Грачанички октоих из 1539 године (цртеж аутора).
Fig. 23. Branchlet with a dog-rose, the Gračanica Octoikh, 1539. (Drawn by the author).



Сл. 24 Кита турског цвећа из Цветног триода Мркшине цркве из 1566 године (цртеж аутора).

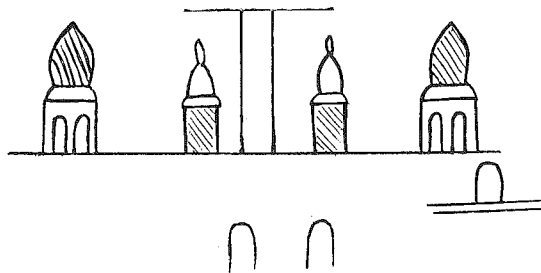
Fig. 24. Bunch of turkish flowers from the Floral Tryode of the Mrkšina Church, 1566. (Drawn by the author).

У осталим предметима наше примењене уметности налазимо сличне ките цвећа на већ поменути деловима намештаја украшеним коштаном интарзијом. Посебно интересантан, мада каснији пример, претставља ваза са цвећем (ружа и петлова креста) на епитрахилу који је радио Христифор Жефаровић 1752 године.⁶¹ Ваза је извезена на грудима и цвеће се шири по читавом делу око врата.

VIII

ИСЛАМСКА АРХИТЕКТУРА

Исламска архитектура коју налазимо на повезу Служабника Винћенца Вуковића из 1554 године у позадини сцене распећа Христовог претставља досад једини пример који сам наша у српској књижи. Сличних претстава у осталим гранама наше примењене уметности нисам могла да нађем.



Сл. 25 Исламска архитектура у позадини распећа на повезу Служабника Винћенца Вуковића, Венеција 1554 године (цртеж аутора).

Fig. 25. Islamic architecture in the background of the Crucifixion on the binding of Vincence Vuković's Missal, Venice, 1554. (Drawn by the author).

Претпостављам да је овај мотив дошао преко венецијанске књиге која је била под јаким утицајем Ислама, пошто је поменути повез свакако рађен у штампарији Вуковића. Међутим, за нас је у овом тренутку од значаја само то да ни сцена распећа није била поштеђена исламског утицаја (сл. 25).

⁶¹ Л. Мирковић, Црквена уметнички вез, Београд 1940, табла XXII, сл. 5; Д. Стојановић, н.д. 70, сл. 57.



Сл. 26 Бобов лист из Зборника Владислава Граматика из 1469 године, Загреб, Југославенска академија званости и умјетности, бр. 47 (цртеж аутора).

Fig. 26. Horse-bean leaf from the Anthology of Vladislav Gramatik, 1469, Zagreb, Yugoslav Academy of Science and Arts, №. 47. (Drawn by the author).

IX

БОБОВ ЛИСТ

Још један исламски елеменат срећемо у српској књизи, али за њега још немам довољно документације да бих га опширније обрадила са свим потребним аналогијама. То је бобов лист, који у више махова налазимо у нашим рукописима, нарочито у рукописима Владислава Граматика. Најтипичнији пример бобовог листа имамо у загребачком Зборнику Владислава Граматика из 1469 године (сл. 26).

X

ЗУМБУЛ

Зумбул, као и раније поменути ђурђевак, улази у ред исламских цветних мотива за које можемо навести засад само један пример у српској књизи, и то у поменутом кратовском рукопису из 1580 године, на листу 128 б, на почетку јеванђеља по Луки (сл. 27). Стилизација коју овде налазимо претставља облик прилагођен сликарству у књизи и на фајансу.

У бугарским рукописима нашла сам такође један пример гранчице зумбула. То је четворојеванђеље са краја XVI или почетка XVII века, сада у Лењинграду.⁶²

Сл. 27 Гранчица зумбула из Четворојеванђеља поп Јована из Кратова из 1580 године (цртеж аутора).

Fig. 27. Hyacinth branchlet from the Tetraeuangelion by parson Jovan of Kratovo, 1580. (Drawn by the author).



XI

ЂУРЂЕВАК

Поред многих мотива флоралне декорације која преовлађује у исламској уметности од XV до XVIII века, налази се и ђурђевак. У нашој уметности има га врло мало, док се у књизи могу регистровати, засад, само два примера гранчице ђурђевка у поменутим псалтирима Гаврила Тројичанина (сл. 17 и 18).

ЗАКЉУЧАК

На основу свега досад изнетог можемо утврдити да је исламски утицај у српској књизи постојао и да није био само пролазног карактера. Овим се не тврди да је постојала општа исламизација украса и опреме наше књиге, али су се исламски елементи, поред осталих, у њој упорно држали од своје појаве у XIII веку, па до изумирања старе српске штампане и рукописне књиге, педесетих година XVIII века. С обзиром на то да су испитивања српске уметности XVI и XVII века још увек у току, овим нису исцрпени ни сви исламски елементи који се у њој још увек могу открити.

Д. Медаковић, говорећи о штампи, у својој студији »Графика српских штампаних књига XV—XVII века« констатује да су страни утицаји чинили само местимичне продоре у српску књигу и да су били од пролазног значаја. То се може рећи за утицај Ренесансе, који се јавља у једном краћем временском периоду и само у неколико књига. Међутим, исламски елементи ни у српској штампи нису само пролазна појава, нити се сви остали утицаји у њој могу покрити

62 А. Стасов, н. д. пл. X, фиг. 1.

сувише општом и неодређеном дефиницијом, »утицајем српске рукописне традиције«. Треба рачунати с тим да све што се налази у српској рукописној књизи није српска традиција.

Интересантно би било испитати путеве којим су исламски утицаји доспели у нашу уметност, посебно у књигу. Долазак Турака у наше крајеве никако није био једини пут који треба имати у виду. То је била, можда, најпресуднија чињеница, јер није више у питању само утицај. Србија је наједном постала турска провинција у коју је досељен нови живаљ са другим културним и уметничким традицијама. Ма колико да је био јак отпор српских кругова према Турцима, ипак су се многи турски елементи, неопажено, полако и сигурно увукли у српску уметност, чак и у предмете црквене употребе. Можда до овога не би дошло да је била у питању само иконографија или ликовна претстава, али поједини елементи стилизоване или натуралистичке флоралне орнаментике и поједини делови одела, које налазимо и у уметничко-занатским производима других народа, нису имали исту вредност. Наши мајстори нити су могли нити су били заинтересовани да одвајају шта је ту исламски импорт а шта није.

Могућност преношења исламских елемената у српску уметност преко јерменских рукописа, посебно лале и каранфила, не би се смела сасвим запоставити, иако ово наводим само као хипотезу. На то су ме потстакли јерменски рукописи XIV века (уколико је датација поуздана) које доноси Стасов и у којима се појављују, скоро натуралистички цртани цветови лале и каранфила.⁶³

Италија је имала двоструки значај за нашу уметност. Прво, као директни извор утицаја италијанске уметности, а друго, као пут којим су инфилтрирани разни утицаји у наше крајеве, почев од византиских и италокритских, па све до исламских. А. Grabar означава Јужну Италију као један од значајних извора утицаја на српску уметност XIII века.⁶⁴ A. Sakisian констатује да се са ширењем арапске власти преко Сицилије и Шпаније преноси у Европу и утицај исламске књиге. Тај утицај се осећао у Италији, Француској, па чак и у Енглеској, а посредник је била Венеција.⁶⁵ P. Molmenti бележи исламски утицај на венецијанску књигу.⁶⁶ T. De Marinis у предговору каталога изложбе венецијанских повеза XV и XVI века такође потврђује овај оријентални уплив и говори о мајсторима који су дошли из Персије и радили у Венецији на повезима књига.⁶⁷

С обзиром на то да су у Венецији скоро два века биле штампане српске књиге, сматрам да не треба одбацити могућност да су исламски елементи у нашој штампи инспирисани и венецијанском књигом. Што се тиче заставе Београдског четворојевањђеља, она је свакако веома занимљива, баш зато што је можемо везати за рад штампара јеромонаха Мардарија. Овакво заглавље се јавља само у београдском издању и не понавља се више у његовим радовима, тј. у књигама из штампарије у Мркшиној Цркви, које, као што смо видели, такође нису без исламских елемената. Сматрам да порекло заставице Београдског четворојевањђеља можемо тражити у самом, скоро потпуно исламизираним Београду, а можда и у личности трговца који је путовао по Истоку, Трајана Гундулића, чије је власништво била београдска штампарија.

THE ISLAMIC ELEMENTS IN THE SERBIAN BOOK

The Islamic elements such as parts of clothes, the „Rhumi” Style ornaments, the chick pea vine, tulip, dog-rose, carnation, bunch of Turkish flowers, horse-bean leaf, lily-of-the-valley, hyacinth, the Islamic architecture, and others are evident in the Serbian book dating from the XIII till the middle of the XVIII century. The Islamic elements come to the Serbian art over the South Italy and through the commercial and other connections from Central Asia and Asia Minor in the XIII and XIV century. As from the XV century Serbia becomes a Turkish province settled by the Turks and their artizans. In the Balkan there is an increasing number of Oriental and purely Turkish objects, and the majority of them is made by the newly come Turkish artizans. The Serbian and Turkish art develop parallelly on the same territory, and it is impossible to avoid their mutual influence.

Some Islamic elements that we find in the Serbian book printed in Venice in the course of the XVI century are inspired by the Venicen book which was also under the strong Islamic influence.

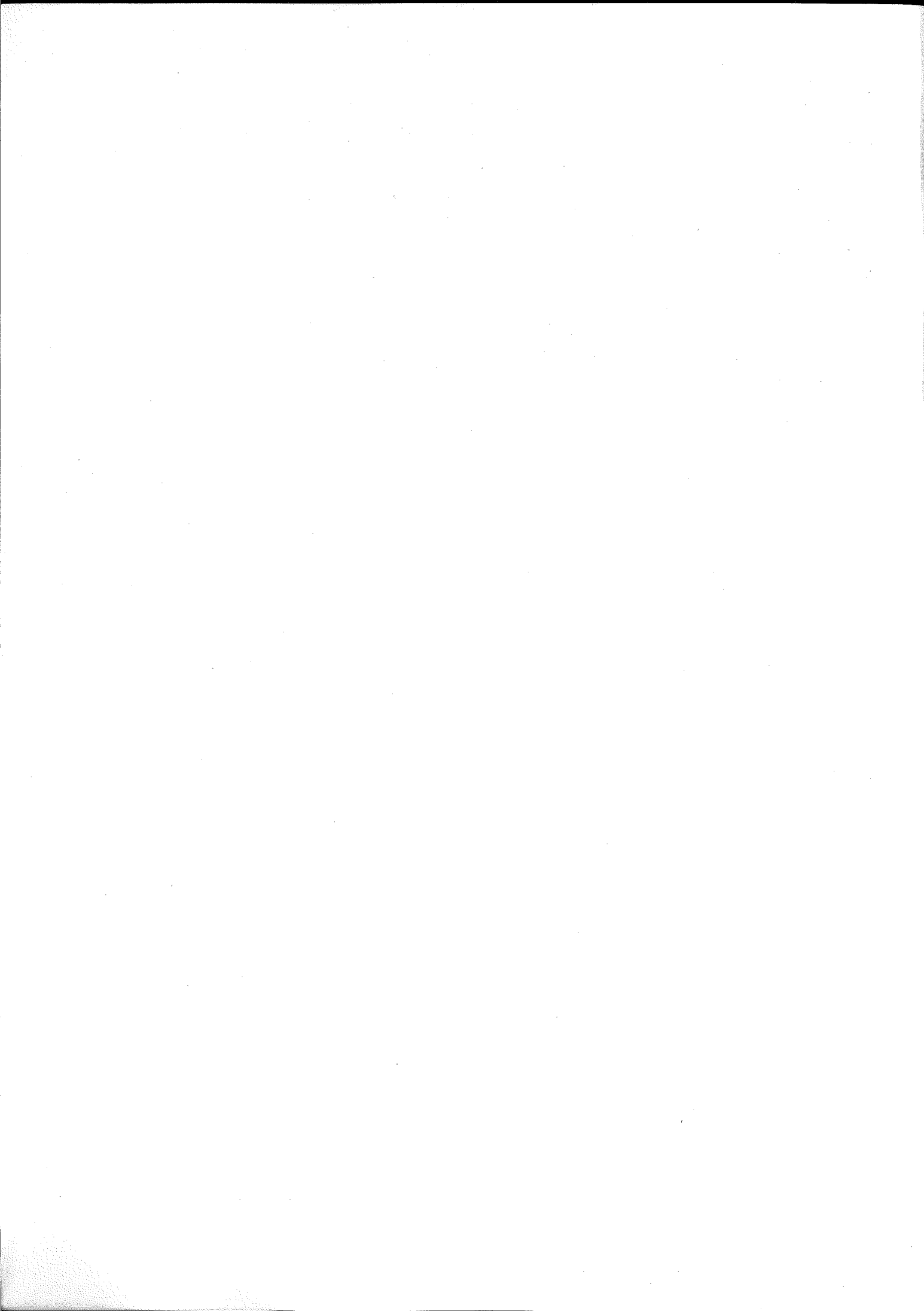
63 исти, н. д. пл. CXLVI, фиг. 1 и 9.

64 A. Grabar, н. д. 134.

65 A. Sakisian, La reliure dans la Persie Occidentale sous les Mongols, en XIVE et débout du XVe Siècle, Ars Islamica, vol. I, Part I, Ann Arbor, University of Michigan press, MCMXXXIV, 80.

66 P. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, parte I, Bergamo 1927, 169.

67 T. De Marinis, Rilegature veneziane del XV e XVI secolo, Venezia 1955, 11.



**ЗНАЧАЈ ПАЛЕСТИНСКИХ ЕУЛОГИЈА И ЛИТУРГИСКИХ ПРЕДМЕТА
ЗА НОВИЈУ УМЈЕТНОСТ КОД СРБА
(XVII—XVIII стољеће)**

Др Верена ХАН

У нашој науци готово је у цјелини занемарено питање умјетничких односа између Палестине и српских области. С тиме у вези нису дотицана ни специјална питања из овог комплекса разнородних проблема, као, на примјер оно — нису ли поред специфично палестинских, византиских или оријенталних, а посебно исламских стилско-иконографских и орнаменталних инфилтрата, такођер и елементи Запада могли посредством Свете земље стићи до српских мајстора и њихових радионица.

Послије периода живе умјетничке дјелатности током V и VI стољећа у Палестини, — на чије се материјалне трагове наилази у ризницама Европе, — и цезуре проузроковане персиским и арапским освајањима палестинских области почетком VII стољећа, ново умјетничко бујање почиње у временима крсташких борби за Свету земљу. Од 1099 до 1291 године, за владавине франачких краљева у Палестини мајстори са Запада граде овдје романичке и готске грађевине, латинске по плану, опћој диспозицији и украсу пластике, са осталом разнородном декорацијом кроз коју су се пробијале византиско-сирске и исламске стилске реминисценце. Док камена пластика латинског Јерусалима показује регионализме романске Француске, а мозаици и фреске непосредно одражавају официјелну умјетност Византије, ситни декор од разног материјала упућује на сирске и исламско-египатске занатско-умјетничке официне. У настајању тадашње интернационалне умјетности Палестине учествују и скрипторији, чији су преписивачи и илуминатори претежно западњаци, а латински манускрипти, који поред византиских служе као узор, већином су рађени у бенедиктинским преписивачким центрима Европе. Ранија пракса израде поклоничких спомен-предмета настављала се и у крсташком периоду.

У вријеме када се у латинској Палестини развијају умјетнички квалитети на симбиози источних и западних инфилтрата, остварују се и први директни контакти Срба са тим областима. У изворима XIII и XIV стољећа континуирано се преплићу вијести о посредним и непосредним српским додирима са Светом земљом.¹ Ови контакти, несумњиво, нису могли остати без икаквог одраза на умјетност која се у то вријеме развијала у српским областима. И тадашње везе између српског приморја и Палестине преко пристаништа у градовима јужне Италије, дјелимично у норманским, а послје Хоенштауфоваца у анжувинским рукама, свакако да су могле потстицати и допуњавати франачко-латинске умјетничке инфилтрате који су из Свете земље стизали на српско тло.

Латинска двостољетна авантура у Палестини дефинитивно пропада 1291 године. Ипак, упркос губитка Свете земље, током XIV и XV стољећа утицаји из западне Европе осјећају се и даље на Блиском Истоку, преко освојених острва (Кипар, Род). У муслиманском окружењу монашки редови са Запада нашли су у Палестини *modus vivendi*. Доласком фрањеваца у Бетлехем 1347 године почиње живљи развој производње спомен-предмета.² Како је обрадива земља била у рукама муслимана, тамошњи кршћани баве се претежно занатима и трговином. Нове импулзе за такво рјешавање економског статуса правосјерних давала је и све већа потражња православних и католичких поклоника за хаџиским успоменама. Године 1438 законом је утврђено да се јерусалимски муслимани, јевреји и кршћани могу бавити занатима, што је такођер допринијело њихову живљем развоју. У другој половини XVI стољећа интензивира се производња материјалних еулогија. Развија се занатско-умјетничка обрада дрвета (Бетлехем)³ и израда предмета од седефа и седефне маркетерије (Јерусалим, Бетлехем).⁴ У то вријеме поново су ојачале српско-палестинске везе. Обновљена редакција српског пријевода јерусалимског типика у XVI стољећу упућује на могућност да у новој организацији српске цркве, и послје

1 Ар. Леонидъ, Сербская иноческая община въ Палестинѣ, чт. въ Моск. общ. ист. и древн., III, Москва 1867, 42—65; Н. Дучић, Српски арханђелски манастир у Јерусалиму, Годишњица Н. Чупића, IX, Београд 1887, 235—242; Т. Ђорђевић, Српске светиње у Палестини, Скопље 1925; Ст. М. Димитријевић, Поклоничка хаџиска путовања, Покајни народ, св. 3—5, Београд 1933, пос. отисак; Р. Грујић, Палестински утицаји на св. Саву, Светосавски зборник I, Расправе СКА, Београд 1936.

2 В. Vagatti, Eulogie palestinesi, *Orientalia christiana periodica*, Roma 1949, 164.

3 Исти, н.д., 164.

4 Исти, н.д., 165.

пропасти државне самосталности, није мимоиђен палестински утицај,⁵ док подаци из извора говоре да су тада у Јерусалиму писане књиге и за српске манастире.⁶ Јерусалимска Ерминија, настала према мишљењу А. П. Успенског после 1566 године, а највјероватније у XVII стољећу,⁷ као и јерусалимски рукопис сликарског приручника свећеника Данила из 1674 године,⁸ говоре о умјетничким активностима у Светоме граду, које тада, због интензивних веза, нису могле остати незапажене у српским областима.

Док су за период од краја XII до XVI стољећа непосредни материјални докази о српско-палестинским односима на подручју умјетности једва сачувани (напрсни крстови, ампуле), а слутње и претпоставке о тим везама засниваће се углавном на суптилним стилским и иконографским анализама наших споменика, дотле фонд палестинских еулогија и литургијских предмета из новијих времена, сачуван код нас, пружа сигурних основа за шира испитивања.

У вези са хациским спомен предметима, које су током XVII и XVIII стољећа православни и католички поклоници доносили из Палестине, палестинологија пружа оскудне податке. У путописним и меморативним биљешкама европских ходочасника тих времена забиљежене су вијести о таквим предметима, али без података који би овдје били од интереса.⁹ Дајући сумарни преглед јерусалимских заната у XIX стољећу испитивања Т. Тоблера пружају основа за стицање слике о њиховој хисториској ретроспективи.¹⁰ В. Вагати шире разрађује питање »природних« еулогија, а тек узгред дотиче тамошње занатско-умјетничке активности.¹¹ У нашој литератури материјалне палестинске еулогије из новијих времена једва су запажене. П. Костић их дјелимично помиње, наводећи њихову примјену и профилактичко значење.¹² Ђ. Мазалић је анализирао двије у Босни нађене иконе зване »Јерусалими« из XVIII стољећа.¹³ Податке о неким код нас сачуваним јерусалимским појасима забиљежили су еп. Никанор,¹⁴ акрибични М. Валтровић,¹⁵ Л. Мирковић¹⁶ и А. Василићева.¹⁷ Шире је испитиван фонд палестинских предмета украшених седефном маркетеријом.¹⁸

Процес генезе стилско-иконографских и техничких специфичности занатско-умјетничких производа палестинског поријекла из XVII и XVIII стољећа посебно је занимљив. Развој се одигравао на тлу на коме су се раније укрштала антична, коптска, сирска, византиска и персиско-исламска умјетничка стремљења, док је на ову основу готово двостољетна латинска доминација накалемила стилске прилоге Европе. И вјековно присуство монашких редова и братстава који су у исламском окружењу одржавали непрекинуте везе са матичним установама и били трансмитори кршћанства између Истока и Запада, осигуравало је и с те стране прилив разнородних утицаја иконографског и стилско-техничког карактера.

У периоду од почетка XVII до краја XVIII стољећа умјетнички квалитет предмета палестинске производње нестабилно се јављао на хетерогеном материјалу и није, због комерцијалних разлога, често прелазило просјек занатских производа. У то вријеме не настаје неки јединствени стил у ситној умјетности Палестине, али ипак особитости, било у иконографији, било у примјени посебних материјала или у начину њихове обраде, обиљежавају палестинске занатско-умјетничке производе печатом, по коме се они разликују од других, рађених у исто вријеме у осталим земљама Блиског истока.

Током XVII и XVIII стољећа поклоници Срби доносили су из Палестине скромне материјалне »благослове« симболичког значења, којима их је снабдијевала природа, као и занатско-умјетничке предмете који су, специфично обиљежени обликом, сликом, натписом,

5 Љ. Стојановић, Записи и натписи I, 706; М. Лесковац, Српска књижевност у Војводини до Велике сеобе, Војводина I, Нови Сад 1939, 383; Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, 429; у инвентару манастира Крушедола из 1945-6 године забиљежен је рукопис српске рецензије јерусалимског типика под инв. бр. 412, који је писао јеромонах Марко из манастира Фенека. У заоставштини Р. Грујића сачуван је један примерак српске рецензије јерусалимског типика из XVI стољећа, наводно из манастира Јаска, инв. бр. 206.

6 Љ. Стојановић, н.д., I, 956; Т. Ђорђевић, н.д., 11—12; Ст. Димитријевић, н.д., 46.

7 Ерминія или наставленіе въ живописномъ искусствѣ написанное неизвѣстно кѣмъ, вскорѣ послѣ 1566 года, Труды кіевской духовной академіи III, Кіевъ 1867, 139—192; у пријеводу са новогрчког А. П. Успенског.

8 Книга о живописномъ искусствѣ Данила священника 1674 года, Труды Киев. Дух. Акад. IV, 1867, 463—508; у пријеводу са новогрчког А. П. Успенског.

9 Библиографске податке за дјела путописаца тих времена доноси В. Вагати, Eulogie, 126—166.

10 Т. Тоблеръ, Торговля и ремесла въ Јерусалимѣ, Промышленность II, Санктпетербургъ 1861, 313—318.

11 В. Вагати, н.д., 126—166.

12 П. Костић, Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку, Београд 1928.

13 Д. Мазалић, Двије старе иконе и њихов мајстор, Наше старине I, Сарајево 1953, 60—88.

14 Еп. Никанор, Студеничке старине, Старинар VII, Београд 1890, 15—16.

15 М. Валтровић, Српске црквене старине на будим-пештанској изложби, Старинар III, 3, Загреб 1886, 91—93.

16 Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 16, 46, 65.

17 А. Василић, Ризница манастира Студенице, Београд 1957, 58—59.

18 В. Хан, Интарзија код југославенских народа под Турцима (XVI—XVIII стол.). Одбрањена теза у рукопису, Београд 1959, 204—212.

техником рада или било чим другим, потсејали на »methoia« и такођер доказивали да их је хаџија заиста и походио. Иако је, према подацима из европских извора, репертоар палестинских спомен предмета уопће, за период који се обрађује, био обиман, иако су бесумње ходочасници Срби доносили све оне разнолике предмете за које се зна да су тада на меморијалним мјестима продавани, — наш сачувани фонд палестинских еулогија и подаци из писаних извора о њима нешто су скромнији. На основу тог материјала зна се да су током XVII и XVIII стољећа српски поклонници доносили листове палми као ходочасничку инсигнију и симболички знак побједе над гријесима¹⁹, земљу са освешеног тла »меморија«,²⁰ камичак одломљен од легендом обиљежене пећине²¹ и дјелиће »правог« крста.²² Међу поклоничким предметима занатско-умјетничке производње било је бројаница, кондира са јорданском водом, штапова као симболичких амблема ходочасника, сребром окованих крстова, панагијара, кандила, појаса, кутија, моћника, модела Св. гроба, антиминос, простирки, књига и икона.²³ Можда из Палестине потичу и неки примјерци медаљона и напрских крстова од резане, пресоване и гравиране рожине и смоласте масе.²⁴ Иако нису обиљежени натписима који би указивали на њихово поријекло, ови се предмети према приказиваним сценама могу везати уз меморијална мјеста Свете земље (Голгота, Бетлехем, Јордан), а неке иконографске специфичности и орнаментални мотиви упућују на могућну палестинску провенијенцију.²⁵

Иако за XVII стољеће писани извори пружају доста података о српско-палестинским везама, релативно је мало поклоничких предмета сачувано из тих времена. Њихов најинтензивнији прилив био је током XVIII стољећа. У то вријеме успостављене су непосредне личне везе између српских и јерусалимских патријараха.²⁶ И за тадашњу вјерско-националну борбу Срба, вођену против појачане католичке пропаганде у крајевима под аустријском управом, била је потребна помоћ васељенских патријараха, па тако и јерусалимског, што је такођер утицало на непосредније повезивање оба подручја. И материјални разлози давали су снажних импулса за обнављање и одржавање српско-палестинских веза, посебно у XVIII стољећу.²⁷ Оне су нашле одраза и у српској књижевности тих времена,²⁸ а инвентари манастирских,

19 У инвентарима фрушкогорских манастира, пописиваних 1945-46 године у Музеју за умјетност и обрт у Загребу, нашло се неколико штапова који су уствари претстављали централну стабљику палминог листа. Европски ходочасници називали су их »palmae victoriales« или »insignia peregrinationis«, В. Bagatti, *Eulogie*, 152.

20 У инвентару београдске митрополије из 1733 године налазила се »1 кутица со землама от святих мест, Р. Грујић, Прилози за историју Србије у доба аустро-угарске окупације (1718—1739), Споменик СКА ЛН, Београд 1914, 111.

21 У једном панагијару из инвентара митрополитског двора у Београду чуван је камичак са св. гроба, Р. Грујић, Прилози, 127.

22 Дјелић »часног дрвета« чуван је у панагијару из инвентара митрополитског двора у Београду, пописан 1733 године, Р. Грујић, Прилози, 127.

23 Подаци за ове предмете црпени из извора, као и резултати испитивања сачуваних оригинала, дају се током рада.

24 У збирци Љ. Ивановића, која је послужила као база за оснивање Музеја примењене уметности у Београду, налази се око тридесетак таквих још необрађених предмета. У инвентару који је водио ранији власник збирке нису забиљежени подаци гдје су наведени предмети нађени, са једним изузетком (Прилеп).

25 Крст који се појавио на једном од рожнатих медаљона у сцени Крштења у самој ријечи Јордану претставља палестински иконографски архаизам; о крсту у ријечи G. de Jerphanion, *Épiphanie et théophanie—le baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien, La voix des monuments, Paris—Bruxelles 1930, 165—188*. Мотив стилизованог палминог листа, какав се јавља на тим предметима, може се наћи на палестинским ампулама од керамике, В. Bagatti, *Le ampolle, ricordo fittili di Palestina, Faenza VI, 1958, sl. 3*.

26 Уп. Ст. Димитријевић, Поклоничка путовања, 53—55; Р. Веселиновић, Арсеније III у историји и књижевности, Београд 1949, 9—10.

27 Овога се питања дотичемо овдје само у најопштијим цртама. У изворима XVII и XVIII стољећа налази се на доста података о долажењу »божегробаца« у наше крајеве. Они су некад доносили и дарове, Р. Грујић, Прилози, 110, 120; В. Хан, Интарзија, 207. И посланице јерусалимских патријараха из XVII и XVIII стољећа, упућене православнима на Балкану због давања милостиње за Св. гроб, стимулирале су такођер међусобне везе; уп. Гласник учен. др. III, 1866, 34.

У тестаментима грађана помињу се некад и знатнији легати јерусалимским црквама, Ст. Димитријевић, Поклоничка путовања, 51.

По српским црквама установљене су јерусалимске »кутије« или »тепсије«, а такођер је организована служба т.зв. »кутијара«, В. Скорић, Православни народ и црква у Сарајеву, Сарајево 1928, 87, 106.

28 Овом приликом не претендира се на исцрпност изложене грађе, већ се она, обавјештења ради, скицира само у најосновнијим линијама. С. Новаковић, Јеротеја Рачанина пут у Јерусалим 1704 године, Гласник срп. учен. др., 31, Београд 1871, 293—294; Д. Руварац, Манастир Беочин, Сремски Карловци 1924, 29, помиње Зборник-путопис хиландарског калуђера Лаврентија у Свете земље, који је преписао Грегорије Рачанин; Ј. Радонић, Непознати српски путопис у Свету земљу из прве половине XVIII века, Источник XVII, Сарајево 1903; у инвентару манастира Кувездина, према попису вршеном 1945-6 године, помиње се под инв. бр. 50 »Опис св. Земље« у рукопису из XVIII стољећа; Описани св. божи града Јерусалима из 1748 год. са предговором јерусалимског архимандрита Симеона Симеоновића и Жефаровићевим илустрацијама; друго издање из 1771 године.

митрополитских и грађанских библиотека показују тадашњи интерес Срба за Свету земљу и њене »меморије«, а посебно за бурну историју Јерусалима.²⁹ За проблем који се обрађује од особитог су интереса вијести о српским поклоницима сликарима, кујунџијама, графичарима и крсторесцима.³⁰

Живо кретање људи и предмета на магистрали Србија--Палестина током XVII и XVIII стољећа допринело је опћем јачању додира и одраза у умјетности, посебно у умјетничким занатима. Циљ је ових испитивања да се изложи преглед српско-палестинских додира у том смислу, да се да стилско-иконографска и техничка анализа доношених еулогија и да се на основу добивених резултата испитају посљедице овог импорта по умјетничко стварање тадашњих српских мајстора. Како се ова материја први пута прегледно обрађује, нема сумње да ће каснија испитивања допунити или боље осветлити нека од ових овдје само набачених питања и обогатити новим прилозима евиденцију палестинских спомен-предмета сачуваних код нас.

* * *

Досадашњи рад на испитивању српског живописа у временима турске управе још не пружа основа за одговор на питање да ли су и у којој мјери сликарске активности у Палестини, а посебно јерусалимска Ерминија, утицали на развој тадашњег српског сликарства. Постављено питање није без интереса, јер поменути сликарски приручник, иако је настао на светогорским искуствима XVI стољећа, показује извјесна отступања од Дионизијевог, компилираног на истим основама. У овом раду биће, међутим, дотицана само она питања која се везују уз директни импорт слика из Палестине у периоду који се обрађује, као и уз њихов одраз на ликовно стварање тадашњих српских мајстора.

На основу писаних извора и сачуваних оригинала зна се да су током XVIII стољећа српске хаџије из Свете земље доносиле велике иконе на платну, зване »Јерусалими«. ³¹ Приликом испитивања неколико слика овога типа из XVIII стољећа, нађених у Босни, Ђ. Мазалић је претпоставио да има и старијих, али за то не даје конкретних података. ³² Чини се, међутим, да су православни поклоници са хаџилука доносили прве »Јерусалиме« тек крајем XVII стољећа. Основа за такво мишљење пружа запис светогропца јеромонаха Макарија из 1697 године, забиљежен у јерусалимском рукопису сликарског приручника свећеника Данила. ³³ Из тог записа дознаје се да је једну икону »горњег и доњег Јерусалима« из 1697 године, нађену у лаври св. Саве, пресликао »на општу корист православних« митрополит тирски и сидонски кир Јоасаф, док Макарије приписује себи заслугу за њено растурање међу православним поклоницима. Како би опис ове иконе могао одговарати »небеској« и »земаљској« слици Светога града са хаџиских »Јерусалима«, није искључено да је она могла бити њен прототип. ³⁴

Према натписима, сигнатурама и неким локално обиљеженим иконографским детаљима Мазалић је груписао »Јерусалиме« на македонске, српске и грчке. ³⁵ На основу мишљења поменутог аутора, лик св. Ђорђа Новог у македонској ношњи на једном »Јерусалиму« код нас нађеном пружа довољно индиција да се слика припише македонском мајстору. ³⁶ Према томе би и портрети српских светитеља св. Симеона и св. Саве на једном досада непознатом

29 Упореди д. Руварац, Историја архиеп.—митроп.—патријар. библиотеке у Сремским Карловцима, Српски митрополитски гласник, 20—24, 1919, 7, 10, 12; Исти, Опис темишварске епархије 1727 године, Сремски Карловци 1923, 5; Р. Грујић, Прилози, 115.

У приватним библиотекама књиге о Светој земљи нису у XVIII стољећу биле ријеткост; уп. В. Стајић, Грађа за културну историју Новог Сада 1947, 34, 86, 87; Исти, н.д. 1951, 250.

30 За Лонгина је претпостављено да је био у Светој земљи, Р. Грујић, Хвостански аер и нерески тренос, Старијар V, 1930, 16—17; С. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 73. У посљедње вријеме боравак Лонгинов у Палестини доведен је у сумњу, М. Теодоровић—Шакота, Прилог познавању иконописца Лонгина, Саопштења завода за заштиту споменика културе НР Србије I, Београд 1956, 161—162. О српским кујунџијама у Светој земљи дају се подаци у биљешци 162. О томе да је К. Жефаровић био 1746 године у Светој земљи има у литератури већ довољно података, па их овдје нећемо наводити. Од крсторезаца се зна за Хаџи Рувима да је био у Светој земљи крајем XVIII стољећа, Л. Мирковић, Хаџи Рувим, Црква, Календар 1947, Београд, 34.

31 Д. Мазалић, Двије старе иконе, 60—88.

32 Исти, н.д., 62.

33 Књига о живописномъ искуствѣ Данила священника, 508.

34 Напомињемо да се назив за слику »Јерусалим«, на који се наилази у изворима XVIII стољећа, вјероватно не односи увијек на један одређени тип хаџиске иконе. Наиме, у инвентару митрополитског двора у Београду помињу се 1733 године »Јерусалими« на атласу, па »фигура« Јерусалима на хартији, Р. Грујић, Прилози, 113, 124, 128, што би се могло односити и на гравирание ведуте Светога града.

35 Д. Мазалић, н.д., 60, 61.

36 Исти, н.д., 61.

»Јерусалиму« из 1794 године указивали на српско поријекло сликара.³⁷ Текст натписа на овој икони који говори о хаџији, иако на српском, слаже се са општом формулом таквих натписа на »Јерусалимима«, донесеним из Светога града, са именима хаџија писаним на грчком.³⁸ Ни на једном од досада објављених »Јерусалима« није нађен било натпис било име иконописца, који би са сигурношћу упућивали на домаћег мајстора.³⁹ Ни приликом наших испитивања »Јерусалима« којима се проширује досада познато подручје ових хаџиских икона са терена Босне и Македоније на Србију,⁴⁰ Хрватску⁴¹ и Далмацију,⁴² нису нађени подаци који би пружали основа за таква тумачења.

И грешке, настале замјеном српских натписа на појединим сценама »Јерусалима«, као и ортографске слабости,⁴³ доказују да је највјероватније текст писао нетко тко језик није познавао, већ се служио добивеним образцем; у нашем случају биће јерусалимски иконописац. Оваке су грешке нађене и у српским текстовима на другим предметима сигурне палестинске провенијенције.⁴⁴ Несумњиво да већина код нас нађених »Јерусалима«, без обзира на српске сигнатуре и локалне иконографске детаље, потиче из палестинских радионица. Јер нису ријетки хаџиски предмети на којима се налазе српски натписи, имена домаћих људи-поклоника, а такођер и ликови националних светитеља. Изглед и облик ових еулогија, па и материјал од кога су израђени потврђују очигледно палестинско поријекло.

На »Јерусалимима« XVIII стољећа понавља се у основи исти композициони образац са варијантама у расподјели појединих сцена, њиховом броју и иконографским детаљима (сл. 1). По мноштву приказаних тема и броју ликова, »Јерусалимима« је у суштини најсроднија руска икона из XVII—XVIII стољећа. Главни језгро палестинске хаџиске иконе је слика града Јерусалима, опасаног карактеристичним зидинама, унутар којих доминира црква Св. гроба. Њена архитектура дата је у пресеку на спратове, чија одјељења испуњавају реалистичке сцене и симболички иконографски знаци. Сродан принцип конципирања архитектуре примјењиван је и на руској икони, насталој у истим временима.⁴⁵ Утврђене сличности могу се објаснити тадашњим директним руско-палестинским везама и на подручју умјетности. Познато је да средином XVII стољећа јерусалимски патријарх Теофан поручује у московским официнама иконе за саму цркву Св. гроба.⁴⁶ Успјех ове поруџбине није изостао, јер у другој половини наведеног вијека и остали патријарси источне цркве набављају иконе у истим радионицама.⁴⁷

Поједина меморијална мјеста у цркви Св. гроба, приказивана на »Јерусалимима«, везана су уз догађаје из Старог и Новог завјета, који су се према легенди овдје и одвијали, а назначени су одговарајућим ликовима и симболичким знацима (Жртва Аврамова, Крст и Марија Египћанка, Стуб бичевања, Голгота, Скидање с крста, Оплакивање, Мирносице, Ускрснуће, Налажење крста). Бројна кандила прате наведене сцене и реалистички одражавају карактеристичну атмосферу унутрашњости светогропске цркве.

Пресјек архитектуре са »Јерусалима« усвојио је у принципу К. Жефаровић приликом израде иначе безначајних и пуритански натуралистичких илустрација свог водића за потребе ходочасника „Описание святаго вожня града Јерусалима“ из 1748 године, израђеног двије године послје његова пута у Палестину. На најтјешње тадашње везе Срба са Јерусалимом указује и чињеница што Жефаровићеву књигу издаје јерусалимски архимандрит и чувар Св. гроба Симеон Симеоновић, чији је антиминос из 1751 године коришћен и у српским црквама.

37 Народни музеј, Београд, Средњевјековно одјељење, инв. бр. 2374, вел. 200×100 см.

38 χα (tzн)... προσκύντης τῆ πα(να)γίῃ καὶ ζωδοῦσῃ τῆς

39 Д. Мазалић у натпису на сарајевском »Јерусалиму« из 1799 године мисли да је сигнатура χα-асрπ писана тајном буквицом и да означава име сликара, Двије старе иконе, 88; према аналогијама са других »Јерусалима« слова χα би била кратица за »хаџи«, па би, према томе, сликарево име могло да се чита χα (дз)нас(ε)ρπ. Како су се сликарским занатом у Јерусалиму бавили припадници разних вјероисповести — на једном »Јерусалиму«, сачуваном у Старој цркви у Сремској Митровици, потписан је иконописац Ислак, χαλλῆν (на податку захваљујем другарици Мирјани Лесек, кустосу, Срем. Митровица) — биће да је хаџи Насер био муслиман.

40 У изворима XVIII стољећа помињу се »Јерусалими« у винчанској цркви, Р. Грујић, Прилози, 166, у цркви Вазнесења у Грочанској вароши, Извештај М. Радковића, у редакцији Г. Витковића, Глас. срп. учен. др., 1884, 199. Данас има још доста сачуваних »Јерусалима« по црквама у Србији, већином из XIX стољећа (Сремска Митровица, Пећ, Липљани итд.)

41 Ријетко добро сачуван »Јерусалим« из манастира Лепавине (XVIII вијек) чува се у Музеју Срба у Хрватској, Загреб, вел. 150×93 см.

42 У задарској цркви св. Илије чува се један »Јерусалим« из XVIII стољећа; такођер и у катедралној православној цркви у Шибенику.

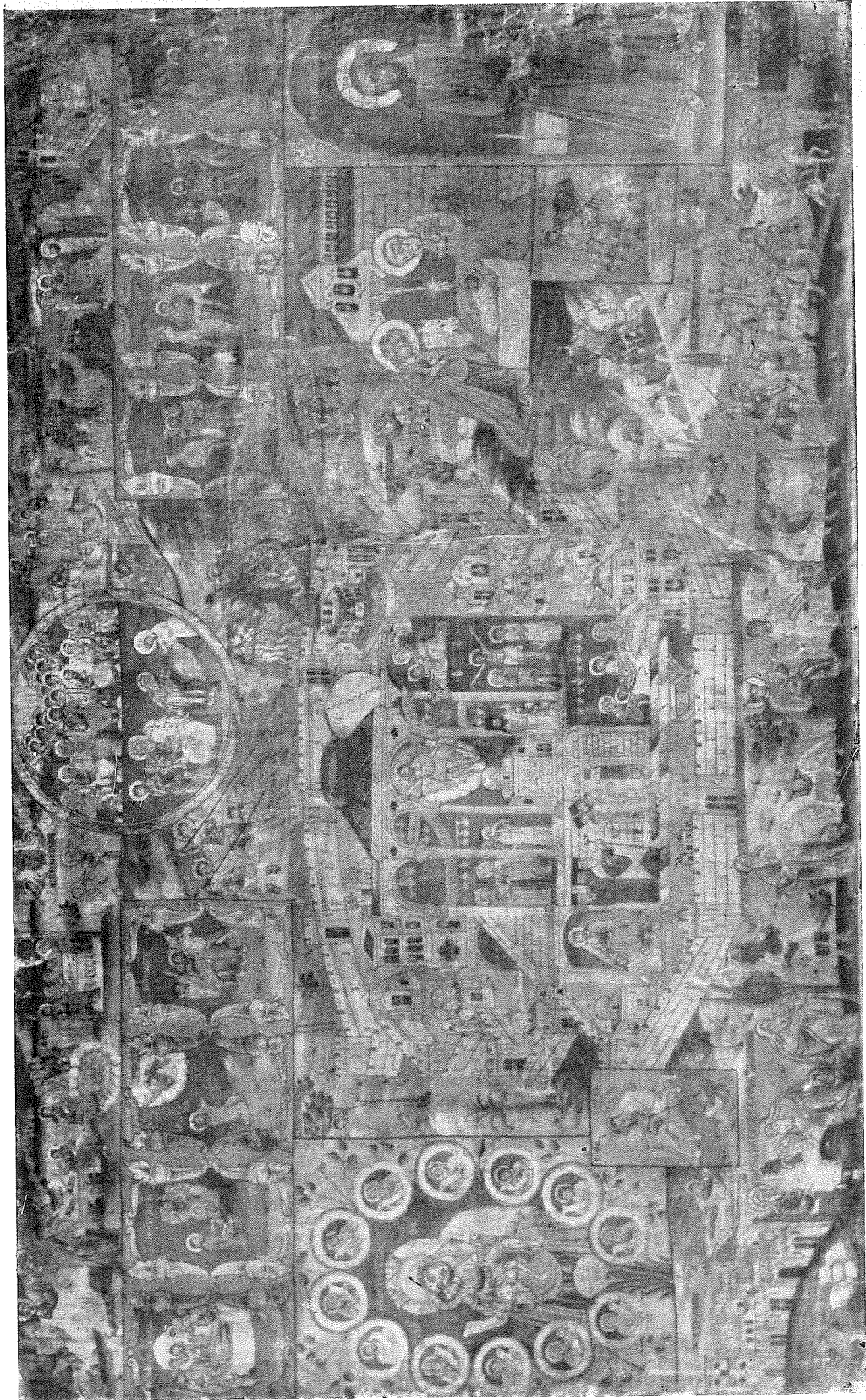
43 Д. Мазалић, н.д., 83—84.

44 Напримјер, на палестинским појасима и седефним крстовима.

45 А. Grabar, L'Expansion de la peinture russe, Annales de l'Institut Kondakov XI, Beograd 1940, T.XVII.

46 Исти, н.д., 74—75.

47 Исти, 75.



Сл. 1. Хациска икона «Јерусалим», уље на платну, XVIII столеће, Музеј Срба у Хрватској, Загреб (Снимио М. Szabo).
Fig. 1. Pilgrim's icon «Jerusalem», oil on canvas, XVIII th century, Museum of the Serbians in Croatia, Zagreb. (Photo by M. Szabo).

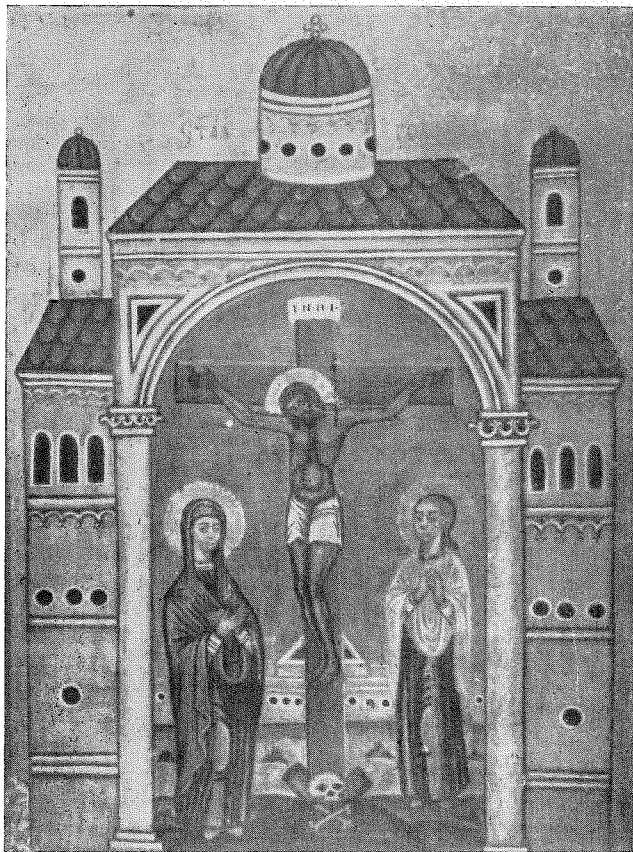
Биће да је на основу посредних инспирација са хациских »Јерусалима« и непознати српски иконописац скромних сликарских способности конципирао архитектуру у пресеку над приказом »Свете Голготе« на икони из православне катедралне цркве у Шибенику (сл. 2).

Иконографски образац »Јерусалима« прихваћен је у најдоследнијој стилској варијанти у српском живопису XVIII стољећа. На сјеверозападном зиду сјеверног брода цркве у манастиру Пиви уочена је међу старији живопис слика Светога града опасаног зидинама (сл. 3).⁴⁸

У центру живописаног пивског »Јерусалима« налази се светогропска Ротунда са осталим анексима, дата у дјелимичном пресеку са одговарајућим сценама које означају легендарне локалитете. Ниже и десно од градских зидина приказан је пејзаж са ликовима и архитектуром, подигнутом на меморијалним мјестима.⁴⁹ Цијела композиција прелази на десној страни под углом на сусједни зид. Квалитет живописа је слаб. Иако у суштини пивски »Јерусалим« показује аналогија са опћом композиционим шемом популарне хацске иконе, он је најближи слици Светога града, насталој према истим узорима на вињети грчког антиминос штампаног 1796

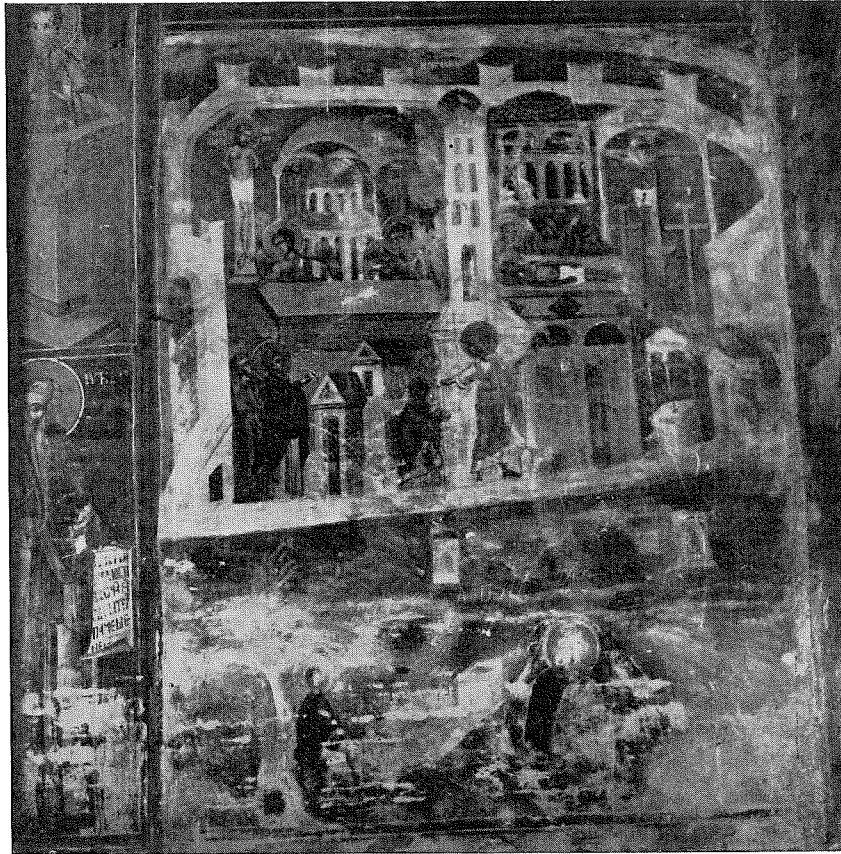
48 Користим се и овом приликом да изразим захвалност другарици А. Сквран, што ми је љубазно уступила основне податке о пивском »Јерусалиму« и ставила на располагање фотографски снимак.

49 Лијево од цркве Св. гроба налази се колона флагелације са Крстовим ликом, под циборијем је едикула Св. гроба, испред њега камени саркофаг са два анђела. Сприједом налази се Богородица са св. Јованом (!). Она ће послје Крстова ускрсућа као први ходочасник обилазити меморијална мјеста, везана уз његов живот и страдања, *Le voyage de la Sainte cité de Hierusalem* 1480 g. издао М. Ch. Scheffer, Paris 1882, 79. Слика романичког звоника, подигнутог у крсташким временима, дијели композицију унутар градских зидина на два дијела. Испред звоника налази се Крст са Магдаленом, а до њих десно два романичких луковима надсведена улаза у цркву Св. гроба. Више њих је Оплакивање са Богородицом и Маријом Магдаленом, која у центру сцене драматично шири руке, а до ње стоји ожалошћени Јован. Десно под кубетом је Голгота са три крста и распетим Крстом, а испред улаза у цркву проскититар, којим је вјероватно обиљежено мјесто гдје је чувана чудотворна икона Богородице Одигитрије јерусалимске. Испред зидина града пружа се долина Јозафат кроз коју протиче Цедрон, а међу меморативном архитектуром препознаје се Богородичина црква, гдје је био и њен гроб, а даље мјесто лапидације протомартира св. Стјепана. У предњем плану под једним дрветом сједи Богородица и одмара се од обиласка светих мјеста, упор. *Le voyage de la Sainte Cité*, 79.



Сл. 2. »Света Голгота«, икона, темпера на дрву, XVIII стољеће, катедрална православна црква у Шибенику (Фототека Конзерваторског завода, Сплит).

Fig. 2. Icon of the holy Golgota, tempera on wood panel, XVIII th century, the Cathedral Orthodox Church in Šibenik. (Photo: The Conservatory Institute, Split, Dalmatia).



Сл. 3. »Јерусалим«, фреска, XVIII стољеће, Манастир Пива (Фототека Савезног института за заштиту споменика културе, Београд).

Fig. 3. "Jerusalem", fresco, XVIII th century, Piva Monastery. (Photo: The Federal Institute for Protection of the Cultural Monuments, Beograd).

године у Венецији, који је коришћен и у нашим црквама.⁵⁰ Занимљиво је напоменути да је овај антиминос копиран на једној икони у православној катедралној цркви у Шибенику.⁵¹ Пивски »Јерусалим« није старији од XVIII стољећа. Није искључено да је настао и у његовој посљедњој деценији, јер се 1794 године помиње тамошњи игуман Арсеније Гаговић као обновитељ манастира.⁵² Нема сумње да је њему као хаџији тема »Јерусалима« могла бити посебно блиска.

Уз нереалне приказе Светога града на које се наилази у ранијем српском сликарству и уз претставу града са хаџиских »Јерусалима« каква је конципирана у пивској цркви, гдје се реализам детаља преплиће са наивном стилизацијом иреалне цјелине, током прве половине XVIII стољећа јавља се у сјеверним крајевима Србије и реалистички конципирана слика хаџиске метрополе. Тако се нова, стварна панорама Јерусалима појавила на Жефаровићевом Скидању с крста у манастиру Бојани, са карактеристичним куполама и звонницама.⁵³ Могло би се претпоставити да је, поред опће тадашње стилске преоријентације у умјетности наведених области, на реалистичну концепцију Светога града утицао и јерусалимски антиминос из 1733 године (сл. 5).⁵⁴

Посебно је питање какву су улогу у српском сликарству XVIII стољећа одиграле поједине иконографске, барокним орнаментима оквирене сцене са хаџиских »Јерусалима«, с обзиром на то да показују доста елемената са Запада. Често број ових сцена прелази стотину, те оне због тога претстављају материју за специјално изучавање, која и ширином своје проблематике прелази оквире ових испитивања.

50 И. Гошев, Антиминсът, София 1925, сл. 20.

51 Фотографски снимак иконе поседује фототека Конзерваторског завода за Далмацију, Сплит, инв. бр. 4952, бр. нег. L 4406.

52 В. Петковић, Преглед цркава, Београд 1950, 254.

53 Л. Мирковић—И. Здравковић, Манастир Бојани, Београд 1952, сл. 32.

54 Уп. текст о овом антиминосу у нашем раду.

У још непроученом комплексу питања о развоју антими́нса у српској цркви⁵⁵ од посебног је интереса импорт овог литургиског предмета из Јерусалима. Током XVIII стољећа ба крорезни антими́нси јерусалимских патријараха и других виших црквених достојанственика живо су притицали у српске области. Већ се и на основу крње евиденције могло установити да су током XVIII стољећа јерусалимска издања бакрорезних антими́нса служила готово у свим областима југословенских земаља, где је било православних цркава. Од Котора⁵⁶ па до Задра,⁵⁷ у Славонији⁵⁸ и Босни,⁵⁹ на територији Срема⁶⁰ и у ужој Србији⁶¹ нађени су антими́нси

55 Нека општа запажања о антими́нсу у Србији дао је С. Душанић, Антиминс као научни објекат, Црква, Календар, Београд 1947, 60—63. Појединачних питања у вези са српским антими́нсом дотиче се исти аутор, Антиминс Исаије Ђаковића и повратак пећ. патриј. престола, Гласник српске прав. цркве, Београд 1946, 189—191; такођер М. Коларић, Српска графика XVIII века, Београд 1953. Од страних испитивача осврте на српски антими́нс даје И. Гошев, Антиминсът, София 1925, као и Nica M. Tuța, Sfântul antimins, studiu istoric, liturgic și simbolic, București 1943.

Користим се и овом приликом да изразим захвалност г. С. Душанићу, управнику Музеја српске православне цркве, који ми је ставио одговарајући антими́нсни материјал на располагање.

56 Љ. Стојановић, Записи и натписи II, 2621.

57 Јерусалимске антими́нсе у задарској цркви св. Илије каталогски је евидентирао и објавио Л. Мирковић, Иконе и други предмети у цркви св. Илије у Задру, Старинар, САН, VII—VIII, 1956—1957, Београд 1958, 373—374. Антиминсе истог поријекла у манастирима Крупи и Драговићу помињао је Б. Стрика, Далматински манастир, Загреб 1930, 129, 136.

58 Евидентирани у заоставштини Р. Грујића.

59 У гламочкој цркви налазио се јерусалимски антими́нс из 1733 године, Љ. Стојановић, Записи II, 2610.

60 Највећи дио сачуваног фонда јерусалимских антими́нса у Музеју српске православне цркве потиче из фрушкогорских манастира.

61 На изложби у архијерејском ужичком намјесништву, одржаној 1956 године, био је између осталог изложен и антими́нс јерусалимског патријарха Аврамиоса (1775—1787), Гласник српске правосл. цркве, бр. 1—2, Београд 1957, 47.



Сл. 4. Антиминс влашког војводе Константина Бесарабе из 1701 године, рађен за јерусалимску патријаршију, Музеј српске православне цркве, Београд.

Fig. 4. Antimins of the walachian Duke Constantine Besaraba, 1701, made for the Jerusalem Patriarchate, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.



Сл. 5. Антиминс Ђорђа Трапезунтског из 1733 године, рађен за јерусалимску патријаршију, Музеј српске православне цркве, Београд.
Fig. 5. Antimins of George Thrapezount, 1733, made for the Jerusalem Patriarchate, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.

са именима јерусалимских архијереја, док је терен Македоније остао још неистражен.⁶² Према испитиваном материјалу хронолошки преглед антиминос јерусалимског поријекла коришћених код нас обухвата:

антиминс војводе Константина Бесарабе из 1701, издат у вријеме партијарха Доситеја (1669—1707); (сл. 4);

антиминс Ђорђа Трапезунтског из 1733, издат у вријеме патријарха Мелетија (1731—1737); (сл. 5);

антиминс архимандрита Симеона Симеоновића, чувара Св. гроба из 1751 године;

антиминс патријарха Јефрема (1766—1771), година издања није забиљежена (сл. 6);

антиминс патријарха Аврамиоса (1775—1787), година издања није забиљежена;

антиминс патријарха Константина Куке, освећен у Београду 1780 године.⁶³

Најранији досада познати, а несумњиво и најљепши код нас нађени јерусалимски антиминос датиран је са 1701 годином. Издао га је угровлашки војвода Константин Бесараба у вријеме патријарха Доситеја II Нотараса, личног пријатеља Арсенија III Црнојевића.⁶⁴ Основна композициона шема овог антиминоса показује ближу везу са руским с краја XVII стољећа, такозваног »фрјашког« типа,⁶⁵ а стилски подражава елементе италијанског барока. Барокни хералдички медаљони са портретима јеванђелиста, какви се налазе на Бесарабином антиминосу, карактеристични су за руски антиминос већ од средине XVII вијека, а примјењују се и

62 Према Гошеву може се сматрати да је већи број особито старијих примјерака антиминоса, без обзира на поријекло, однет из Македоније за вријеме I Свјетског рата у Бугарску.

63 Овај је антиминос занимљив, јер се име патријарха Константина Куке не налази у службеним списковима јерусалимских патријараха XVIII стољећа, док, напротив, стил и сам запис на антиминосу (да је освећен 1780 године у Београду) упућују на претпоставку да је он настао у другој половини наведеног стољећа. За наша испитивања послужио је примјерак из Грујићеве заоставштине, инв. бр. 869.

64 Основне податке о овом антиминосу, као и пријепис текста, дао је И. Гошев, н.д., 109. За наша испитивања коришћен је примјерак из Грујићеве заоставштине, инв. бр. 790, вел. 59×54 см.

65 Руски антиминос друге половине XVII стољећа показује стилске карактеристике њемачког и холандског барока. Зна се да су холандски гравери били ангажовани у Русији на изради антиминоса у то вријеме, К. Николскиј, Ољ антиминосахъ, Спб. 1872, 185 и бил. 1 на истој страни.

на издањима у XVIII стољећу.⁶⁶ Налазимо их такођер крајем XVII и током прве половине XVIII стољећа на антиминосима српских патријараха.⁶⁷ Тако је гравер најранијег српског барокног бакорезног антиминоса из 1792 године био инспирисан руским обрасцем, па је стога овај антиминос, издат у вријеме патријарха Арсенија III, посебно занимљив као докуменат раних одраза руског барока на нашем тлу.⁶⁸

Ликовно најквалитетнији и стилски најближи Западу антиминос војводе Бесарабе није нашао у Јерусалиму, а такођер ни у српским областима, своје настављаче. Чини се да је преовладало оно стилско схватање код православног свећенства у Светој земљи, које је било диктирано не можда толико укусом времена, колико одбијањем свега оног што би потсеђало на везе са католичком црквом. Исти натуралистички пуританизам којим су обиљежене илустрације Жефаровићева водича по светогропској цркви, већ се у пуној мјери читовао и на јерусалимском антиминосу из 1733 године (сл. 5), који је издат о трошку Ђорђа Трапезунтског у вријеме јерусалимског патријарха Мелетија (1731—1737) као рад неког грчког мајстора технички оспособљеног у Бечу.⁶⁹

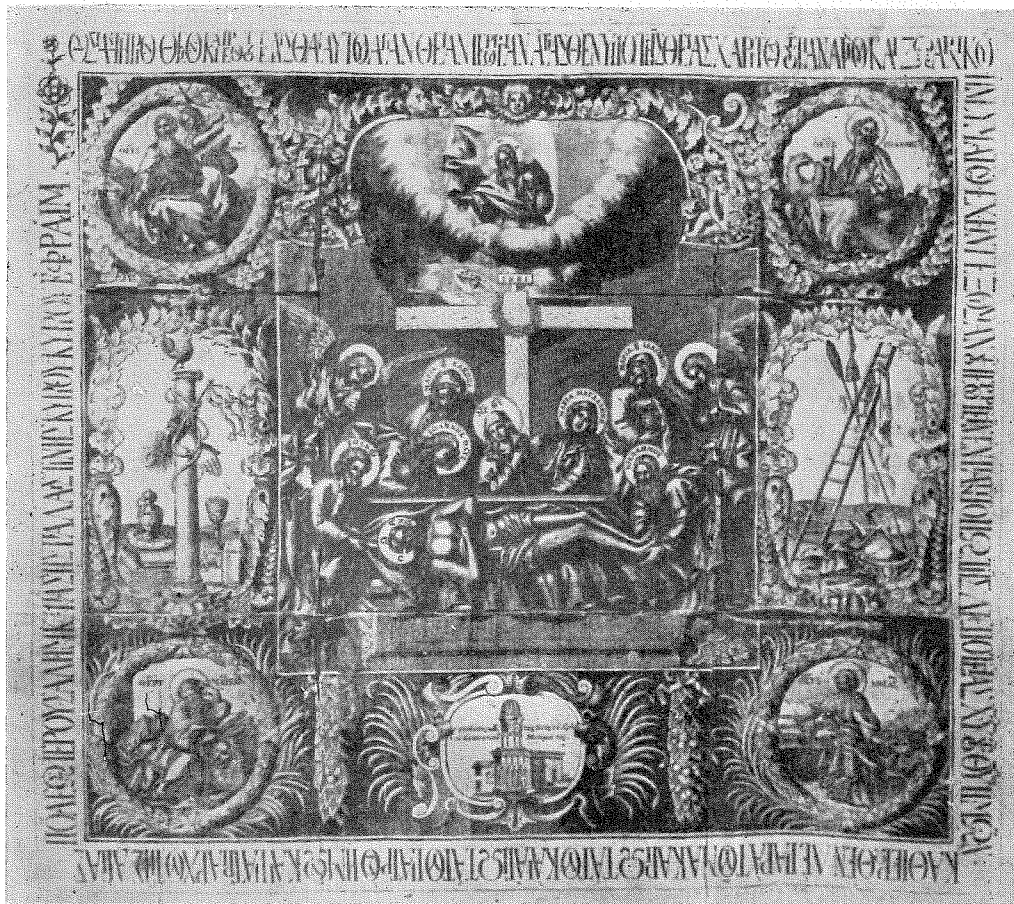
66 И. Гошев, н.д., Т VII, сл. 12; К. Никольский, н.д., Т. V, VI, VIII, X, XI, XII, XIV.

67 Антиминос патријарха Арсенија III на изложби Музеја српске православне цркве; И. Гошев, н.д., Т. VII, сл. 13, 110, 111.

68 Испитивања су вршена на основу примјерка из Музеја српске православне цркве, Београд.

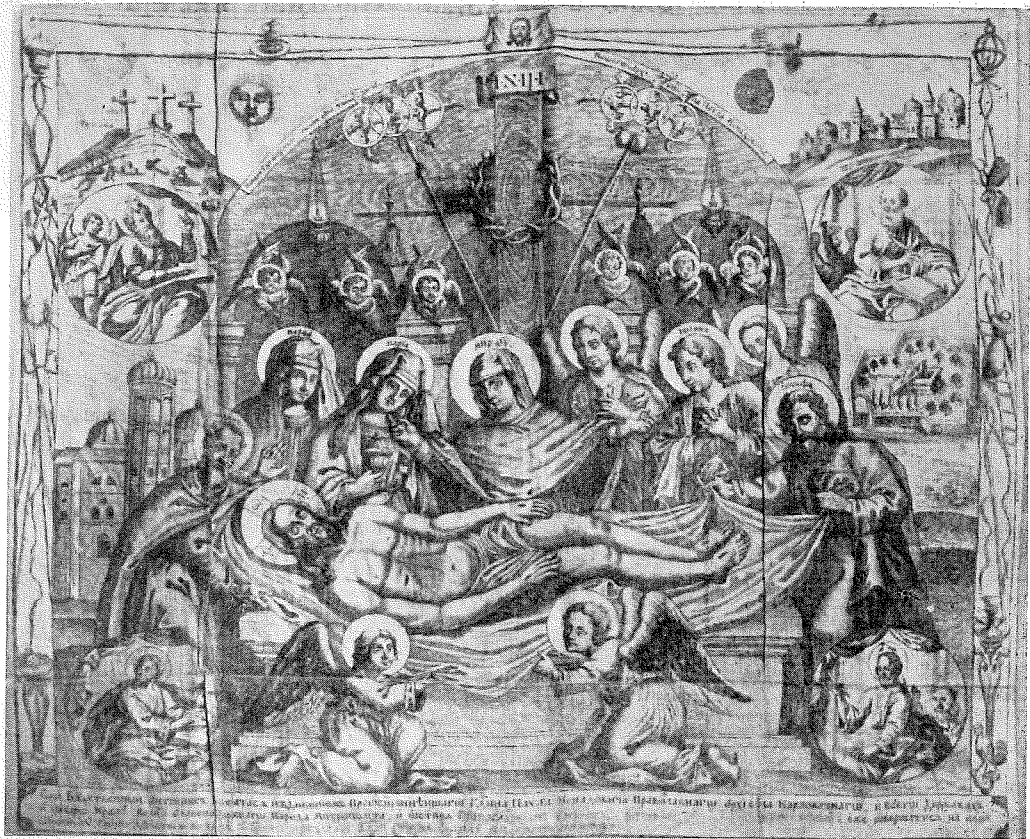
69 Испитивања су вршена на примјерку из Музеја српске православне цркве, Београд. Поменути антиминос евидентиран је у: И. Гошев, н.д., 111; на пријеводу грчког текста са овог антиминоса захваљујем проф. С. Гошевићу, доценту Богословског факултета, Београд. Да је овај антиминос рађен у Бечу, закључује се на основу чињенице што је иста бакрена плоча, само са измијењеним текстом, коришћена у Бечу 1751 године за штампање антиминоса на трошак чувара св. гроба Симеона Симеоновића. У тексту се наиме наводи да је а. штампан у Бечу. У лијевом доњем углу сигнатура, која означава мајстора, а коју нисмо

могли разријешити — $\overset{n}{K} \overset{n}{S} a . \overset{n}{F}$ — потврдила би нашу претпоставку о томе да је гравер антиминоса био технички оспособљен у Бечу.



Сл. 6. Антиминос јерусалимског патријарха Јефрема (1766—1771), Музеј српске православне цркве, Београд.

Fig. 6. Antimins of the Jerusalem Patriarch Ephraim (1766—1771), Museum of the Serbian Orthodox Church, Bеоград.



Сл. 7. Антиминс митрополита Павла Ненадовића, средина XVIII стољећа, Музеј Срба у Хрватској, Загреб (Снимео М. Szabo).

Fig. 7. Antimins of the Metropolitan Pavle Nenadović, middle of the XVIII th century, Museum of the Serbians in Croatia, Zagreb. (Photo by M. Szabo).

У временима кад је у аустријској пријестољници већ у пуној снази бујао барок, гравери који раде за потребе источне цркве повинују се жељама поручилаца и своје гравире ослобађају сваког формалног знака који би потсећао на водећи стил тадашњег времена. Иако без умјетничких квалитета, јерусалимски антиминос из 1733 године занимљив је, јер претставља нову, рационално конструисану антиминосну иконографску шему, која посебним и за дотадашњи антиминос непознатим знацима и ликовним интерпретацијама локализује Оплакивање уз Јерусалим. Исти образац понавља се на бечком издању антиминоса јерусалимског архимандрита Симеона Симеоновића из 1751 године.⁷⁰ Гошев је утврдио да се тип овог антиминоса између 1733 и 1756 године понавља на издањима јерусалимске и александриске патријаршије, Ватопедског манастира и уопће на Балкану (Румунија).⁷¹

Чињеница је да су јерусалимски антиминоси помињаног типа из 1733 године били у широкој употреби и у нашим областима, а њихов се утицај није одразио само на домаћим антиминосним издањима, већ и на другим литургиским и црквеним предметима, то ће им овом приликом бити поклоњена већа пажња.

Према Гошеву, јерусалимски антиминос из 1733 године претставља допуну у развоју основне иконографске теме Оплакивања, која се средином XVII стољећа појавила на руским издањима.⁷² Сада Богородица стоји у центру сцене са трагично раширеним рукама, поза која је на ранијим руским антиминосима, а такођер и према светогорској Ерминији, била карактеристична за Магдалену. Занимљиво је да се лик Богородице која шири руке, иако не у центру сцене, појавио већ и на бечком антиминосу митрополита Исаије Ђаковића из 1708 године.⁷³ Није искључено да је Ђорђе Трапезунтски, наставши се пред задатком да изда нов антиминос,

70 N. M. Tuța, Sfântul Antimins, сл. 24, 94; у збирци Музеја српске православне цркве испитивани антиминос сигниран је СР-Кар, бр. 299; један се примјерак чува у заоставштини Р. Грујића, инв. бр. 856, вел. 56 × 51 см.

71 И. Гошев, н.д., 111—112, биљ. 5, 115.

72 Исти, н.д., 89—90.

73 Исто, 110.

скупио и неке примјерке са Балкана, — па тако можда и Ђаковићев, — и успјеле иконографске детаље препоручио свом граверу. Или можда одговор на то питање пружа чињеница да су већину ових антиминос гравирани бечки мајстори, користећи се истим рјешењима.

Према подацима којима се располаже, битно је нова у опћем развоју антиминоса појава архитектуре у позадини Оплакивања са антиминоса из 1733 године. Биће да она не приказује неку троапсидалну цркву, као што је то претпоставио Гошев,⁷⁴ већ реалистички детаљ из унутрашњости Ротунде св. гроба са карактеристичним луковима деамбулаторија. Иако је, према легенди, оплакивање вршено у непосредној близини Голготе, тј. под отвореним небом, ова архитектура симболише Христов гроб, односно реалистички показује зграду над њиме, подигнута у Константиново вријеме, са новим преградњама у крсташким временима. Овај анахронизам уочен је и на неким другим предметима старијег датума, као специфичност ране палестинске иконографије.⁷⁵

Натуралистички пејзаж Голготе на јерусалимском антиминосу из 1733 године, као и панорама Јерусалима, нови су елементи у опћој композиционој шеми антиминоса, који оплакивање одређено везује уз Свети град. И на истом антиминосу симболички приказани Анастасис, између портрета јеванђелиста Марка и Јована, у виду ограђеног врта са кипарисима и празним гробом на чијој плочи сједи анђео, у антиминосној иконографији и композиционој шеми претстављају новину. Слика Ротунде на лијевој страни између портрета јеванђелисте Луке и Матеја реалистичан је и илустративан детаљ, који се на антиминосима такођер раније није појављивао.

Одрази јерусалимског антиминоса из 1733 године могу се пратити на српским издањима овог литургиског предмета од пете деценије XVIII стољећа. Антиминс патријарха Арсенија IV Шакабенте, штампан у Бечу 1743 године, показује дјелимични утицај јерусалимског у симболичком приказивању Ускрснућа.⁷⁶ Дабробосански митрополит Гаврило Михајловић освећује 1746 године за босански манастир Лишње један антиминос израђен према рустифицираној и поједностављеној шеми јерусалимског антиминоса.⁷⁷ На сцени више нема анђела, Богородице и мирносица — вјероватно је недовољно вјештом граверу било тешко да савлада толики број ликова, — а остали су, ради бољег разумијевања теме, само Јосип и Никодим. Оплакивање је наткриљено истом архитектуром као и на јерусалимском антиминосу из 1733 године, док су на великом луку нанизане кићанке.

Издање антиминоса митрополите Павла Ненадовића без назначене године готово у потпуности подражава јерусалимски антиминос из 1733 године, са незнатним отступањима. Тако је тропар »Благообрази Јосиф«⁷⁸ изостао, а оквир је само, према руским узорима, украшен атрибутима Христове муке (сл. 7).⁷⁸ На антиминосу епископа арадскога Синесија из 1756 године тропар Јосифу тече по рубу, иначе у цјелини претставља копију јерусалимског антиминоса из 1733 године.⁷⁹ Занимљиво је да се у панорами Јерусалима на антиминосу из 1756 нашла црква барокне фасаде и звоника, какве су подизане у Сријему и Војводини током XVIII стољећа, а чију слику бечки гравер убацује вјероватно према жељи поручиоца.

74 Исто, 90.

75 На палестинским ампулама из Монце и Бобиа у позадини сцене Рођења стилизована слика решеткасте едикуле, подигнуте над мјестом догађаја у бетлехемској цркви, као и приказ едикуле св. гроба уз крст као симбола Христове смрти, улазе у иконографију илустрација јеванђеља као симболички знаци одређених догађаја (рођења, смрти), А. Grabar, *Les ampoules de terre Sainte*, 53; Н. П. Кондаков је показао како се под утицајем Палестине у византиској иконографији VII—VIII стољећа појавио код Крштења у Јордану крст на степенчастом постољу, као реални детаљ који поклоницима означава мјесто гдје је обављено Крштење, Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие*, 1904, 40; он се позива на свој ранији рад, који додирује исти проблем, али нам тај рад није био приступачан: *Православное палестинское общество*, 13 март 1892.

На исти је начин објаснио појаву крста у Јордану и L. Réau, *Iconographie II*, Paris 1957, 299; док је Strzygowski претпоставио да се крстом у Јордану претсказује распеће (цитирано по L. Réau, н.д.); усвојимо ли мишљење Кондакова и Réau-а, а оно је, полазећи од других примјера, прихватљиво, крст у Јордану који се јавља приликом Крштења претставља анахронизам, карактеристичан за палестинску иконографију. Можда би се непосреднијим руско-палестинским везама могла објаснити и изузетна појава истог анахронизма на везеним новгородским плаштаницама XV стољећа, гдје се у задњем плану сцене Оплакивања налази мала зграда са куполом под којом виси кандило, а која бесумње означава Христов гроб, В. Н. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва—Ленинград 1947, табл. 134, 135.

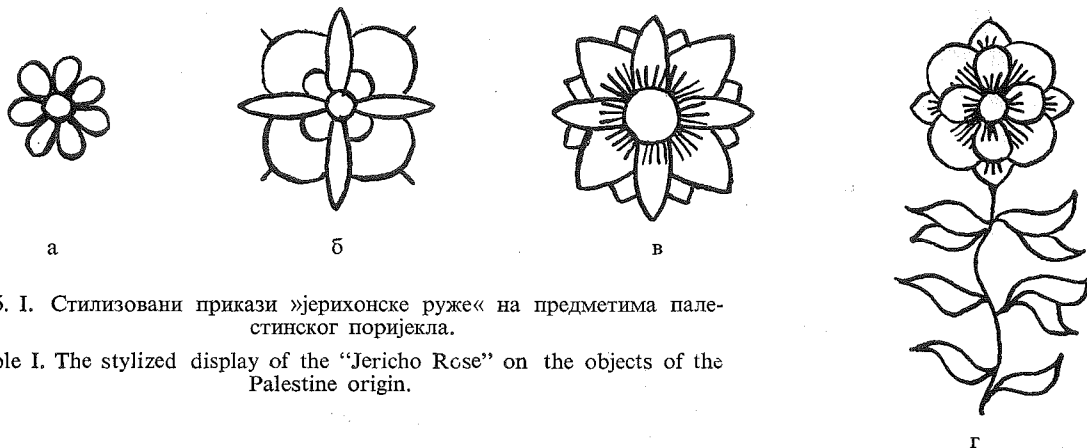
И на неким грчким плаштаницама с краја XVII и из прве половине XVIII стољећа у позадини Оплакивања назире се едикула или цибориј са кандилима, Cottas Venetia, *Contribution à l'étude de quelques tissus liturgiques*, *Atti del V Congresso*, Roma 1940, 97—98, Т. XXVI, сл. 2, XXVII, сл. 2, XVIII, сл. 1 и 3, XXIX, сл. 1, 3, XXXI.

76 Н. М. Туца, н.д., сл. 30. 99—100.; испитивања су вршена на примјерцима из збирке Народног музеја у Београду, инв. бр. 598, и Музеја Срба у Хрватској, Загреб, вел. 66×51 см.

77 Испитивања су вршена на примјерку из Музеја српске православне цркве, Београд, натпис је објавио Љ. Стојановић, *Записи и натписи II*, 2921.

78 Испитивања су вршена на примјерку из збирке Музеја Срба у Хрватској, Загреб. Сигнатура DALJ 62, вел. 55×46 см.

79 Испитивања су вршена на примјерку из Музеја Срба у Хрватској, Загреб, вел. 91×69 см.



Таб. I. Стилизовани прикази »јерихонске руже« на предметима палестинског поријекла.

Table I. The stylized display of the "Jericho Rose" on the objects of the Palestine origin.

И на антими́нсу карловачког митрополите Јована I из 1770 године⁸⁰ уочљив је утицај јерусалимског обрасца са незнатним отступањима која је учинио и Жефаровић приликом транскрипције истог узора на својој везеној плаштаници.⁸¹

Поред штампаног антими́нса јављају се током XVIII стољећа спорадично и сликани. Необични четвородјелни антими́нс зографа Рафаила Димитријевића из 1752 године, по композицији близак руској икони,⁸² у сцени Оплакивања вјерно подражава централну тему са јерусалимског обрасца из 1733 године, односно са домаћих издања која га копирају.⁸³ И на цртаном антими́нсу хаџи Рувима за Баба Лучку цркву из 1770 године,⁸⁴ иако је он са мањим бројем ликова и без архитектуре у позадини, у неким појединостима могу се назријети инспирације са јерусалимског антими́нског обрасца из 1733 године (лик Јосипов, десни анђеоло иза Никодима, став Богородице).

Остали код нас коришћени јерусалимски антими́нси нису за развој новије српске умјетности посебно значајни. Идентична антими́нска издања патријараха Јефрема, Аврамиоса и Константина Куке из седме и осме деценије XVIII стољећа (сл. 6) подражавају руски образац из прве половине истог стољећа.⁸⁵ Ову шему усваја већ 1706 године у рустичној варијанти гравер Георгије Николић приликом резања антими́нског клишеа на дрвету за пакрачког епископа Софронија Подгоричанина.⁸⁶ Ипак на поменутим јерусалимским антими́нсима један детаљ заслужује пажњу. Текст који тече по рубу на антими́нсима патријараха Јефрема и Аврамиоса инвоциран је и завршава се са по једним цвијетом који, претпоставља се, приказује дивљу »јерихонску ружу« (Таб. I, г). Како ова мала пустињска биљка крсташица, једном осушена са коријеном може поново да озелени и да процвјета, она је због наведених особина постала симбол вјечног живота и ускрснућа.⁸⁷ На антими́нсу Константина Куке у истом тексту дата је натуралистичка слика »вртне« руже из Јерихона. У српској графици раније се појавио исти стилизовани знак симболичког пустињског цвијета на врлдничком дрворезном клишеу хаџиског портрета кнеза Лазара из посљедње деценије XVII стољећа (Таб. I, б).^{87а}

Иконографско рјешење Оплакивања са јерусалимског антими́нса из 1733 године примјенљиво је током XVIII стољећа и на друге црквене и литургиске предмете, страног или домаћег поријекла. У манастиру Крки уљем минуциозно сликана икона из 1746 године, са грчким сигнатурама и потписом иконописца Спиридона, кога већ познајемо са неких икона из Далмације,⁸⁸ вјерна је копија јерусалимског антими́нса из 1733 године.⁸⁹ Оплакивање са овог

80 Овај антими́нс објавио је са погрешном годином N. M. Tuča, н.д., 99, fig. 29.

81 Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940, Т. XXVI, сл. 2.

82 Н. Kjellin, Ryska Ikoner, Stockholm 1956, Т. XXIII—XXVI.

83 Рафаилов антими́нс детаљније је публикован у овом броју Зборника.

84 Антими́нс припада Народном музеју у Београду.

85 К. Т. Никољскиј, Обџ антими́нсахџ, рис. V, VI и VIII.

За наша испитивања коришћени су антими́нси из заоставштине Р. Грујића, инв. бр. 865, 871 и 869.

86 Овај антими́нс помиње М. Коларић, Српска графика, 9; датира га са 1705 годином, међутим из натписа се чита 1706; антими́нс је штампан свакако прије 27 октобра 1706 године, јер је то датум смрти патријарха Арсенија III, а његово се име још помиње у антими́нском тексту.

87 В. Bagatti, н.д., 152.

87а В. Хан, Прилог познавању иконографије кнеза Лазара, Рад војвођанских музеја, св. 7, Нови Сад 1958, сл. 1.

88 М. Медаковић, Српска уметност у северној Далмацији, Музеји 5, Београд 1950, 191.

89 Икона одговара приближно и по величини антими́нсу из 1733 године. Сигнатура мајстора: χρρ σπiρiδoνoс ραρoμaννiкyс 1746 мајс 14...

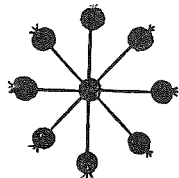
антиминса гравирано је и на седефном »престоном« крсту палестинског поријекла из инвентара манастира Крушедола (сл. 17).⁹⁰

Неколико српских плаштаница и једна везена завјеса за двери из XVIII стољећа подражавају Оплакивање са јерусалимског антиминса из 1733 године, односно домаћа издања која су према њему рађена. Ова чињеница оправдава и нашу пажњу усмјерену на српски уметнички вез.

Није познато да ли је иједан везени предмет јерусалимског поријекла сачуван у Србији, иако писани извори дају података да су такви предмети били доношени.⁹¹

Материјал уметничког веза који се овом приликом узима у разматрање углавном је већ познат и објављиван, али приликом његове анализе није указивано на посредне и непосредне јерусалимске инспирације које се на њему читају.

На везеном аеру из 1659 године, који је некад припадао требињском манастиру а данас се чува у манастиру Савини,⁹² налазе се између појединих сцена звјездолики осмокраки знаци са бобицама на врховима (сл. 8). Претпостављен је магички карактер овог украса.⁹³ Његова истовјетност са таквим знацима на палестинским ампулама из VI стољећа одређеније га везује за Свету земљу и објашњава његово значење. То је стилизована звјезда која се појављује на ампулама над самим Богородичиним ликом,⁹⁴ као и између сцена које илуструју Крстов и њен живот,⁹⁵ а тек касније у другој стилизацији на њеној одјећи као симбол дјевичанства.⁹⁶ Исти или слично стилизовани знак нађен је на коптској керамици и слоновачи.⁹⁷ Занимљиво је да се он током средњег вијека спорадично јавља на српским занатско-умјетничким предметима и минијатурама.⁹⁸ Ову у први мах необјашњиву појаву за Палестину специфичног иконографског знака и у нашем XVII стољећу — на требињском аеру, — потврдиће и нови примјери током даљег излагања.



Сл. 8. Осмокрака »звјезда« са везеног требињског аера, 1659 г., Манастир Савина, цртеж.

Fig. 8. Octuple Star from the Trebinje embroidered aer, 1659, Savina Monastery, drawing.

У XVIII стољећу налази се на изразитије доказе српско-палестинских додира у области уметничког веза. Иконографски образац јерусалимског антиминса из 1733 године или сродних домаћих издања био је широко примјењиван на везеним плаштаницама.

Плаштаница анонимног мајстора, можда српског поријекла, чувана у православној цркви у Буру (сл. 9),⁹⁹ осим оквира и сигнатура, у цјелини подражава јерусалимски антиминс из 1733 године. Наивности у цртежу и неспретно издужена централна сцена одају невјештог мајстора. Тиме што су јерусалимски образац, односно домаћа сродна издања, послужили мајстору или везили за узор, за ову плаштаницу постаје 1733 година *terminus ante quem* по за њено датирање. Она је без сумње старија од Жефаровићеве, везене око 1752 године¹⁰⁰ према истом узору, па би се према томе датирање ђурске плаштанице могло ограничити периодом између 1733 и 1752 године

Жефаровићева плаштаница слободније је конципирана.¹⁰¹ Рационална и »нестилска« концепција јерусалимског антиминса из 1733 године овдје је барокно оживљена. Број ликова повећан је за два, Богородица не стоји више у центру сцене већ погнута цјелива Христа, док

90 В. Хан, Интарзија, сл. 97.

91 1 едмал капа јерусалимска бела от платна везена свилом, Р. Грујић, Прилози, 142.

92 В. Стрика, Далматински манастири, Загреб 1930, 229; Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Т. XII, 2.

93 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, Каталог изложбе, Београд 1959, 29.

94 А. Grabar, *Les ampoules*, Pl. II, IV, VIII, LIII.

95 Исти, н.д., Pl. V, VI, VII, L, LI.

96 Иконен Museum Recklinghausen, Каталог, без год. издања, непагинирани текст »Die Muttergottes«.

97 Једну оранту на вази фланкирају симетрично постављени звјездолики знаци, идентични са онима на палестинским ампулама, Н. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, T. V. 81, сл. 2 на стр. 80; на коштаном корицама за књигу, коптског поријекла из 6—7 стољећа појављују се слично стилизоване звјезде, *Early Christian and Byzantine Art*, Walters Arts Gallery, Baltimore 1947, 49, бр. 156.

98 Оловни романички прозор са уметнутим шареним стаклима из Студенице, копија у Музеју примењене уметности, Београд; на узорцима текстила у другој варијанти, Ј. Ковачевић, *Средњовековна пошња балканских Словена*, Београд 1953, сл. 161; у Хваловом рукопису на минијатури са претставом Благовјести над Богородичином главом насликан је исти осмокраки звјездолики знак, С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, Таб. XXX.

99 Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, 26.

100 Исто.

101 Исти, н.д., Т. XXVI.

је једна мироносица заузела њено раније мјесто и драматично шири руке. Два анђела сприједом не подржавају плаштаницу, већ се надносе над свете посуде. Портрети јеванђелиста уоквирени су у богате барокне оквири. Сви су ликови живљи и пунији. Жефаровићев сигурни осјећај за композицију повезује у цјелину појединачне изоловане сцене са јерусалимског антимињса из 1733 године, као што је то касније поновљено на антимињсу карловачког митрополите Јована I из 1770 године. Оплакивање је укомпоновано у пејзаж, а истовремено је у позадини ограничено архитектуром. Сродно је концептирана и плаштаница коју сарајевски трговац Милетић 1776 године дарује Старој цркви у Сарајеву, а која је везена у Бечу.¹⁰²

Плаштаница Марине Руелант из 1800 године¹⁰³ рађена је такођер према шеми јерусалимског антимињса из 1733 године, али се овдје у детаљима, као напр. у канелирама на стубовима, у облику саркофага, на кандилима и оквирима са портретима јеванђелиста, назире наступajuћи стил новог стољећа: класицизам.

Једна завјеса за двери из Старе цркве у Сарајеву, рађена 1776 године¹⁰⁴, једини је досада познати код нас сачувани везени предмет, осим плаштаница, на коме је Оплакивање рађено по јерусалимском обрасцу, иако са извјесним отступањима. Завјеса је такођер везена у Бечу, што је нови доказ за чињеницу да су устаљени обрасци важали неколико деценија у граду барока, према потребама и укусу источне цркве. То потврђују и иконографски сродни везени предмети, рађени у Бечу за потребе румуњске цркве.¹⁰⁵

Поред јерусалимског антимињса из 1733 године, односно домаћих издања која су га подражавала, на наш умјетнички вез дјеловао је и иконографски образац антимињса јерусалимске патријаршије из друге половине XVIII стољећа (плаштаница св. Димитрија у Битољу, сл. 10).¹⁰⁶

Из наведених примјера се види како су јерусалимски антимињси утицали на иконографски тип српских плаштаница XVIII стољећа и како су се готово као једини тадашњи обрасци при везењу овог литургиског предмета и примењивали. Кроз период од седамдесетак година шема јерусалимског антимињса из 1733 године остајала је иста у односу на централну тему, само су се кроз поједине детаље одражавали елементи стилова који су се тада у српским областима смјењивали.

Занимљиво је иконографско прожимање антимињса и плаштаница, које се може констатовати у развоју оба литургиска предмета. Троицки је претпоставио да су антимињси, кад се на њима појавила тема Оплакивања, били под утицајем иконографских образаца са плаштаница.¹⁰⁷ Током XVIII стољећа видимо да је процес развоја текао обрнуто: обрасци антимињса, на којима се даље развијала тема Оплакивања, обогатили су иконографску шему плаштанице.

Осим антимињса и везених предмета хаџије су доносили из Палестине израђевине од текстила, као покрове за умрле, скромно обиљежене крстом, шарене бошче за покривање тетрапода и ткание појасе. Од набројаних предмета само посљедњи претстављају неки интерес за тему која се обрађује.

Навод о палестинском појасу који 1233 године св. Сава шаље студеничком игуману Спиридону био би засада најранији податак о тој врсти еулогија доношених у Србију.¹⁰⁸ Занимљива је Савина напомена о томе да је овај »појасец«¹⁰⁹ положио на Свети гроб,¹⁰⁹ што показује на који су начин овакви предмети постајали поклоничке еулогије.

Послије прекида од готово пет стотина година у изворима се налази на нове вијести о појасима или »тканицама«¹¹⁰ јерусалимским.¹¹⁰ Досада није такођер познат ниједан сачувани појас у нашим збиркама и ризницама који би био старији од XVIII стољећа.

Испитивани појаси показали су у основима исте карактеристике: ткани су од црвеног или смеђег памука или свиле, а проткивани су жутом, бијелом, зеленом и плавом свиленом или памучном, некад и упреденом златном или сребрном нити. Преплитањем разнобојних влакана стварани су орнаменти, слике и натписи.¹¹¹

102 Д. Стојановић, н.д., 75.

103 Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Т. VIII, сл. 1, 26.

104 Д. Стојановић, н.д., 75, сл. 72.

105 Исто.

106 Битољску плаштаницу снимио је Л. Мирковић; снимак ми је љубазно уступила Д. Стојановић, Београд.

107 В. А. Троицкиј, История плаштаницы, Богословский вѣстникъ, Москов. дух. акад. I, 1912, 530.

108 В. Ђоровић, Списи св. Саве, СКА, Београд — Сремски Карловци 1928, 188.

109 Исто.

110 Р. Грујић, Прилози, 111, 113, 118, 119, 145; Извјештај Максима Радковића, 219, 244.

111 Дужина конзултираних појаса варира од сса 110 до 150 см, а ширина од сса 5 до 8 см. Највећу збирку јерусалимских појаса посједује Музеј српске православне цркве, а сакупљена је у фрушкогорским манастирима; неколико појаса налази се у заоставштини Р. Грујића, па у Музеју Срба у Хрватској и у студеничкој ризници. Испитано је 16 појаса у наведеним збиркама, који потичу из 1736 до 1786 године. Неке натписе са њих објавио је Љ. Стојановић, Записи и натписи II, 3278, 3658.



Сл. 9. Везена плаштаница из православне цркве у Ђуру, друга четвртина XVIII стољећа.
 Fig. 9. Embroidered cloth from the Orthodox Church in Djur, second quarter of the XVIII th century.

Композициона структура појаса развијала се од једноставне шаре паралелних разнобојних пруга до каденцираног украса разних декоративних елемената који се међусобно измјењују: натписи, орнаментални фриз, слика Св. гроба, крст на Голготи са знацима Кристове муке.

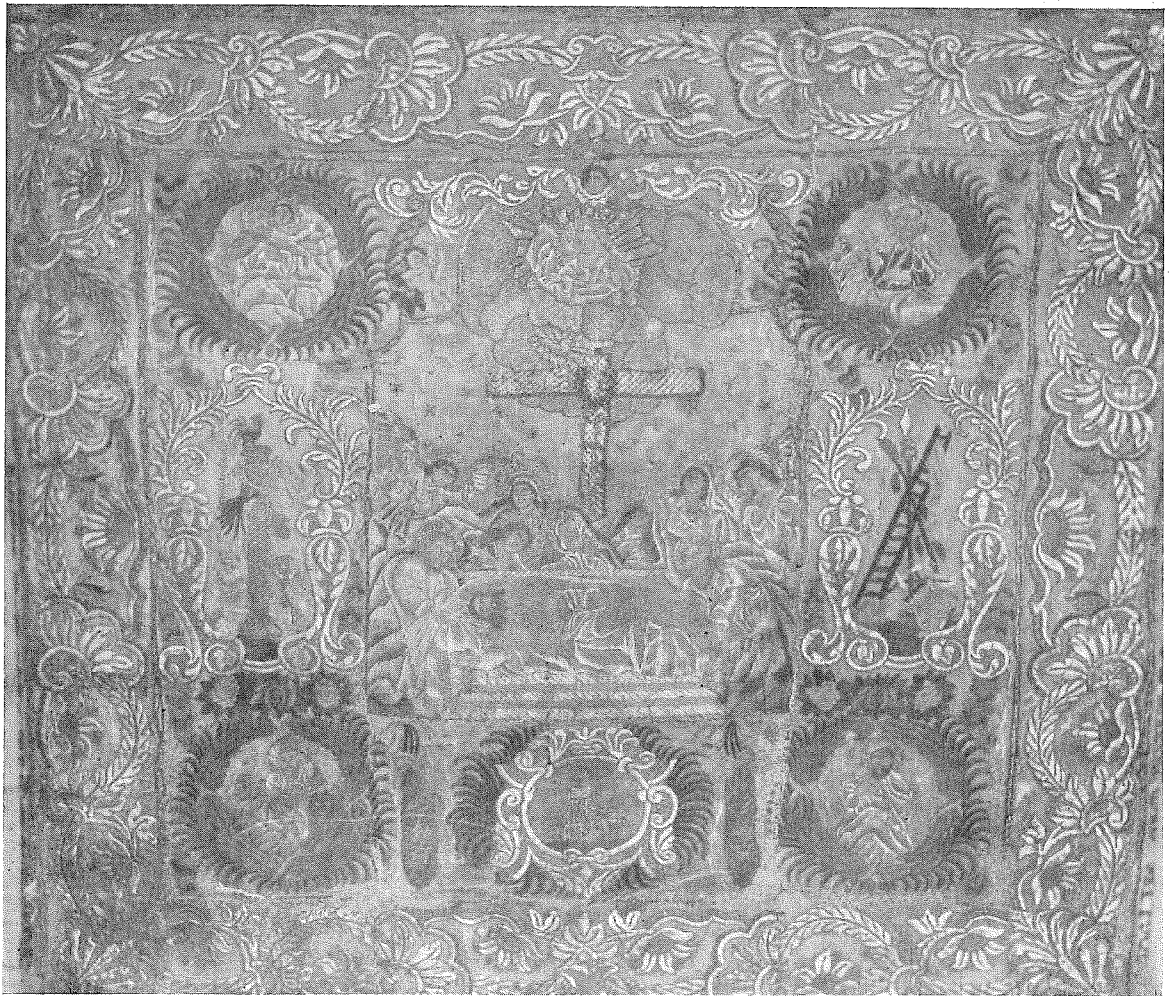
На скромним јерусалимским појасима које су доносили сеоски свећеници није било натписа. Лица више црквене хијерархије набављала су у Светоме граду богатије појасе опремљене уткиваним именима, ознаком положаја у црквеној хијерархији, мјестом вршења свећеничке дужности и годином посјете палестинским »меморијама«. Обиље ових података пружа занимљив материјал за хронику похода српског свећенства у Свету земљу током XVIII стољећа. Уткивани натписи говоре и о томе да су поред обичних појаса без натписа *ad hoc* рађени и такви за које су приликом израде саме хаџије давале јерусалимским ткачима потребне податке.

Поред натписа индивидуалног значаја на јерусалимским појасима уткивани су на грчком језику натписи *нага полне иерусалим* (сл. 11), *ређе свети град иерусалимъ* (сл. 12).¹¹²

Орнамент јерусалимских појаса је геометриски и вегетабилни. Геометриске шаре већином су некарактеристичне, а њихово настајање условљавала је првенствено сама техника ткања. Ипак, појава хексаграма, Давидове звијезде или т.зв. »јерусалимског знака« на њима¹¹³ није без интереса. Наиме, овај се симбол већ од XIV стољећа јавља у ситној умјетности српских

112. Јерусалимски појас из манастира Пакре — сигн. РАК 241 — епископа Ивана Георгијевића из 1759 године, Музеј Срба у Хрватској, носи грчки натпис Светога града; на бешеновском појасу из 1736 назив града је на српском, Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 16.

113 На јерусалимском појасу из Грујићеве заоставштине, инв. бр. 754, уткан је хексаграм са четворолисним цвјетићем у средини — можда јерихонском ружом.



Сл. 10. Везена плаштаница из Св. Димитрија, Битољ, друга половина XVIII столећа.
Fig. 10. Embroidered cloth from St. Dimitrije, Bitolj, the second half of the XVIII th century.

мајстора, као на сребрним оковима икона,¹¹⁴ у коштаној интарзији¹¹⁵ и у дрворезној графици.¹¹⁶ Иако се хексаграм због приписиване магиске моћи може пратити и на предметима које су у српским крајевима израђивале муслиманске занатлије, на палестинским еулогијама и литургиским објектима српског поријекла он несумњиво указује на друге изворе.

И вегетабилни орнаменат на јерусалимским појасима показује одређене специфичности, локално везане за палестинско тле. Иако је стилизовано цвијеће значајно за оријентални орнаменат уопће, а посебно за византиски текстил и вез,¹¹⁷ његова појава на предметима палестинског поријекла, у овом случају на појасима (сл. 12), добија посебно значење. Наиме, како је према литургиским текстовима Богородица помињала »јерихонску ружу«¹¹⁸ која расте у пустињи, у томе треба тражити и објашњење популарности овог цвијета у Палестини. А вртне руже, гајене због благе климе у долини Јерихона називане такођер »јерихонске«, орнаментално стилизоване као многолатичне розете постале су типично маријанско цвијеће симболишући Богородицу.¹¹⁹ Обје варијанте »јерихонских ружа« налазимо на јерусалимском појасу из 1736 године (сл. 12).

114 Оков иконе св. Николе из Охрида, Уметничка обрада метала народа Југославије, Каталог, I, Београд 1956-57, сл. 39.

115 В. Хан, Интарзија, 119, 166, 193, 202, сл. 40, 68, 74, 79.

116 Дрворезни клише иконе св. Арханђела Михаила, D. Medaković, Stara srpska grafika, Umetnost 3, Zagreb 1951, 32.

117 L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, 100, Pl. LXXXVII.

118 V. Bagatti, Eulogie, 152.

119 Исти, н.д., 153; у европском сликарству за вријеме развоја готике вијенац састављен од ружа симболише Богородичино дјевичанство, а често се такођер јавља и тема »Богородица у ружичњаку«, H. Karlinger, Die Kunst der Gotik, Berlin 1927, 593, 602, 603.

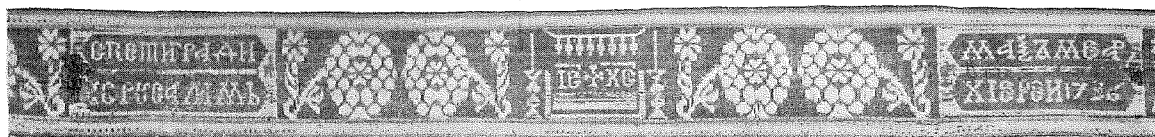


Сл. 11. Јерусалимски појас епископа Јована Георгијевића из 1759 године, Музеј Срба у Хрватској, Загреб (Снимио М. Szabo).

Fig. 11. The Jerusalem Girdle of the Fpiscopus Jovan Georgijević, 1759, Museum of the Serbians in Croatia, Zagreb. (Photo by M. Szabo).

Дрвореди стилизованих кипариса који су уткивани на јерусалимским појасима¹²⁰ карактеристични су оријентални симболи смрти и загробног живота, везани уз монаштво и аскетско кршћанство на сирско-египатском Истоку.¹²¹ Они имају и значење извора живота, а означавају такођер сједињење земаљске цркве са небеском.¹²² На јерусалимским антиминосима из 1733 и 1751 године кипариси допуњују симболички приказ »вертограда« (сл. 5).

Слика Св. гроба на јерусалимским појасима XVIII стољећа дата је у двије варијанте. Или је гробна едикула укомпонована у издужени паралелограм, а над њом висе по три кандила, или је приказани саркофаг фланкиран са две свијеће на сталцима и сигнатуром ИС ХС, те осам кандила над њим (сл. 12). Према вијестима галског ходочасника бискупа Аркулфа, који је око 670 године био у Јерусалиму, већ је тада осам кандила висило над Св. гробом.¹²³ Она су, поред четири кандила из гробне нише, оvdје даноноћно горјела, претстављајући симболички дванаест апостола.¹²⁴ Приказ наведене теме нема сличности са реалном едикулом Св. гроба, каква је изгледала до пожара 1808 године, или саркофагом у њој, што је несумњиво било условљено техником ткања и узаношћу појаса. Ову »текстилну« слику едикуле допуњују током XVII и XVIII стољећа њене друге стилске варијације, преношене на разне материјале и увијек другачије интерпретиране.



Сл. 12. Јерусалимски појас архиепископа Максима из 1736 године, Музеј српске православне цркве, Београд.

Fig. 12. The Jerusalem Girdle of Bishop Maxim, 1736, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.

Поред св. гроба на јерусалимским појасима приказиван је крст на Голготи са знацима мучења, копљем, трском и сунђером, над којима висе кандила (сл. 11). И ово рјешење показује све слабости »текстилне« стилизације.

Осим епиграфског и историско-кроничарског интереса јерусалимски појаси као занатски производи нису посебно занимљиви, нити се, колико је познато, њихово доношење у наше крајеве одразило на истим предметима домаће производње. Оно што је привлачно на јерусалимским тканицама, то су њихове копче. У највећем броју случајева, међутим, није се могло утврдити да су и оне, поред појаса по правилу доношене из Палестине.¹²⁵ Уколико је пафта на појасу обиљежена годином, има случајева да је старија од појаса (појас манастира Бешенова из 1736 године,¹²⁶ са копчом коју је израдио Ђорђе Аргири 1733 године, сл. 13). Има и примјера да је копча млађа од године уткане на појасу.¹²⁷ У случајевима када су пафте на јерусалимским тканицама израђене од седефа и оковане сребром, а на њима су приказане сцене које се могу повезати са меморијалним мјестима у Палестини, оне би се могле одређеније приписати тамошњим мајсторима. Из наведених примјера, а такођер и на основу недатираних пафти са других јерусалимских појаса, на којима се препознаје рад домаћих мајстора, може се закључити да су појаси доношени са хаџилука често и без запона. Тиме су домаћим занатлијама и умјетницима пружене могућности да радове спретних и непознатих ткача из Јерусалима украсе својим производима.

120 Јерусалимски појас из заоставштине Р. Грујића, инв. бр. 755; појас манастира Шишатовца, Л. Мирковића Старине, 65.

121 Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки по исторіи средневѣковаго искусства и культуры, Прага 1929, 309.

122 Исто.

123 Н. П. Кондаковъ, Археологическое путешествие по Сирии и Палестинѣ, СПБ. 1904, 181.

124 Исто.

125 Ни на једном од конзултираних јерусалимских појаса није нађена пафта за коју би се са сигурношћу могло рећи да је рађена у Палестини.

126 М. Валтровић, Српске црквене старине, 92; Л. Мирковић, Старине, 16.

127 Еп. Никанор, Студеничке старине, 15; М. Валтровић, н.д., 92; А. Василић, Ризница манастира Студенице, 59; појас је из 1783 године, а пафте из 1793.



Сл. 13. Пафта из 1733 године на јерусалимском појасу архијереја Максима из 1736 године; рад златара Ђорђа Аргири из Москопоља, Музеј српске православне цркве, Београд.

Fig. 13. Girdle Clasp, 1733, on the Jerusalem girdle of Bishop Maxim, 1736, made by goldsmith George Argiri of Moskopolje, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.

Српске хаџије доносиле су из Свете земље предмете украшене седефном маркетеријом. У областима под аустријском управом тај је импорт био особито знатан.

Иако се иницијатива за коришћење седефа приликом израде еулогија приписује франџевцу Пацифику Риги (XVI стољеће),¹²⁸ биће да се интарзија и маркетерија у том материјалу овдје развијају под утицајем Цариграда.¹²⁹ Има података да већ у другој половини XVI стољећа јерусалимске занатлије израђују хаџиске спомен предмете од седефа (крстове, бројанице и моделе св. гроба).¹³⁰ Тај се рад настављао током XVII и XVIII стољећа на широј основи, обухватајући све разноликије врсте спомен предмета.

Према подацима из писаних извора и на основу сачуваних оригинала могло се закључити да јерусалимски предмети од седефа, доношени у српске крајеве, нису старији од друге половине XVII стољећа.

Најстарији су јерусалимски седефни крстови чије је датирање извршено на основу стилске анализе, док прве сигурне податке пружају писани извори тек у четвртој деценији XVIII стољећа. У извјештају егзарха београдског митрополита Радковића из 1733 године, који је обишао сјеверне и сјевероисточне крајеве Србије послје 1718 године, под аустријском управом, помињу се јерусалимски кивоти, чираци и крстови украшени седефом.¹³¹ Материјал истог поријекла пописан је у то вријеме и у митрополитском двору у Београду,¹³² у карловачкој митрополитској резиденцији¹³³ и у неким црквама ужег београдског округа.¹³⁴

Предмети из Јерусалима, украшени интарзијом и маркетеријом од седефа, сачувани по нашим црквама, претстављају махом изразите занатске производе, а тек се мали број примјерака истиче извјесним, иако скромним, умјетничким квалитетима. Хаџије су доносиле седефном маркетеријом украшене ходочасничке палице са угравираним симболичким знацима.¹³⁵ У Светоме граду поклоници су куповали слике сродне хаџиским »Јерусалимима«, гравирание на седефним плочицама, које су биле љепљене на дрвену основу.¹³⁶

Доношени кивоти израђивани су најчешће према једном типу скринице са поклопцем у облику крова на четири воде, са отсеченим горњим дијелом. Стране кивота облагане су маркетеријом од седефа и кости од корњаче. Орнамент дјелимично евоцира турску »руми« шару, а наизмјенично слагање плочица од оба материјала скромни је доказ фантазије мајстора који су их израђивали. Кивотић типичне »јерусалимске оправе«, забиљежен приликом визи-тације хоповског манастира 1753 године,¹³⁷ до данас је сачуван (сл. 14). Овај предмет посебно

128 В. Bagatti, *Eulogie*, 165.

129 В. Хан, *Интарзија*, 205.

130 В. Bagatti, н.д., 165.

131 Извјештај Максима Радковића, 183, 204.

132 Р. Грујић, *Прилози*, 126, 146, 147.

133 Исти, н.д., 145.

134 Исти, н.д., 163, 164, 165.

135 В. Хан, *Интарзија*, 206.

136 Д. Мазалић, *Двије старе иконе*, 62.

137 Српски Сион 1903, бр. 18, 559.

је занимљив, јер његов гравирани натпис помиње име јерусалимског архимандрита и чувара Св. гроба Германа, који на пријелазу из треће у четврту деценију XVIII стољећа борави у српским крајевима под аустријском управом.¹³⁸ Тиме је доказано да су и претставници јерусалимске цркве доносили дарове нашим црквама и манастирима, односно појединим личностима. Сличних се кивота нашло још у хоповском инвентару,¹³⁹ у манастиру Крушелолу,¹⁴⁰ у Старој цркви у Сарајеву¹⁴¹ и у манастиру Крки.¹⁴² Један примјерак из збирке Љ. Ивановића чува се у Музеју примјењене уметности у Београду.¹⁴³

Модел едикуле Св. гроба, израђен од седефа, из XVIII стољећа, данас у Музеју српске православне цркве у Београду,¹⁴⁴ одраз је старије јерусалимске праксе. Познато је да је руском патријарху Никону средином XVII стољећа модел цркве Св. гроба, донет из Јерусалима, дјелимично послужио као узор при изградњи саборне цркве Нови Јерусалим у Воскресењском манастиру.¹⁴⁵

У инвентару наших манастира XVIII стољећа нису ријетки помени о јерусалимским седефним крстовима. Било их је у карловачким црквама, у манастирима Петковици, Дивши, Хопову, Врднику и у Великој Ремети, као и у православној цркви у Костајници.¹⁴⁶ Највећу збирку крстова из фрушкогорског фонда посједује данас Музеј српске православне цркве у Београду.¹⁴⁷

138 Р. Грујић, Пећи патријарси и карловачки митрополити у 18 веку, Гласник истор. д. у Н. Саду, IV, 2, 231; Ст. Димитријевић, Поклоничка путовања, 54; Р. Грујић, Прилози, 95.

139 В. Хан, Интарзија, 207.

140 Исто.

141 Исти, н.д., 208.

142 Кивот се чува у проскомидији цркве манастира Крке, вел. 38×7×8 см.

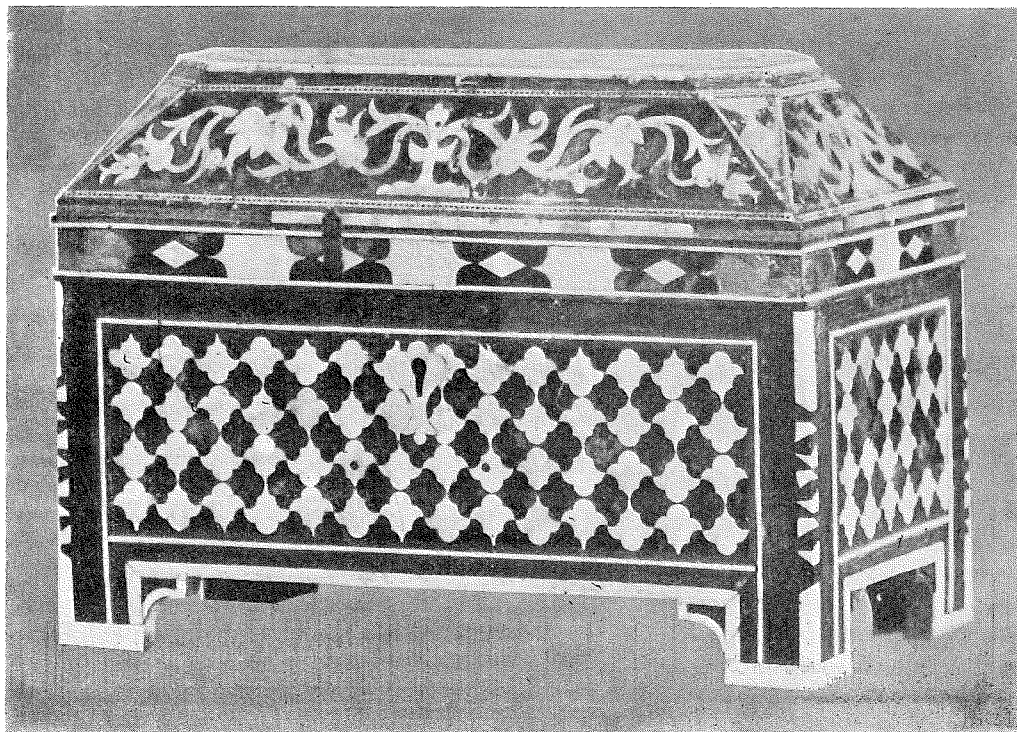
143 В. Хан, н.д., 208, сл. 93.

144 Модел не носи инвентарни број; веома је оштећен; у инвентару београдског митрополитског двора из 1733 године помиње се »1 гроб јерусалимски, седефли«, Р. Грујић, Прилози, 146.

145 G. H. Hamilton, The art and architecture of Russia, London 1954, 138—139.

146 В. Хан, н.д., 208.

147 Користим се и овом приликом да изразим своју захвалност г. С. Душанићу који ми је ставио одговарајући материјал на располагање.



Сл. 14. Кивот из Јерусалима, украшен маркетеријом од седефа и кости од корњаче, дар јерусалимског архимандрита Германа манастиру Хопову, друга четвртина XVIII стољећа, Музеј српске православне цркве, Београд.

Fig. 14. Reliquary box from Jerusalem, embellished with the marquetry of nacre and tortoise-shell, present of the Jerusalem archimandrite German to the Hopovo Monastery, the second quarter of the XVIII th century, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.

На крушедолском крсту јерусалимског поријекла, који је 1756 године поклонио манастиру његов архимандрит Нићифор Радосављевић,¹⁵⁵ оплакивање угравирано на седефним плочицама његова подножја понавља централну сцену са јерусалимског антиминосца из 1733 године (сл. 17).

Јерусалимски крстови украшени седефном маркетеријом и коштаном интарзијом уносе у српску ситну умјетност једну уздржану компоненту барока. Њихово директно подражавање запажено је код предмета које су израђивали пећки мајстори с краја XVIII и током XIX стољећа. На пећким крстовима уочавају се типолошке, орнаменталне, иконографске и техничке сродности, али наши мајстори не успијевају досећи квалитет импортованих узора. Машта наших седефкара додаје јерусалимском типу крста у неким случајевима метални оков од филиграна и украс разнобојних стаклића и каменова, што овим производима даје печат изразитих фолклорних израђевина.

Јерусалимски крстови наведеног типа рађени су и за потребе католичке цркве, како то показује примјер из манастира Фојнице.¹⁵⁶

Мајстори у Јерусалиму и Бетлехему израђују током XVIII стољећа и резбарије на седефу цијелих шкољки (панагије, пафте),¹⁵⁷ махом без умјетничке вриједности, а са приказима иконографски везаним уз меморијална мјеста.

Уз импулзе који су долазили из цариградских и грчких радионица, јерусалимски импорт седефних спомен предмета потстицао је наше занатлије и мајсторе да користе седеф за израду ситних декоративних предмета. Током XIX стољећа особито се Јањево, Пећ и Призрен истичу као производни центри оваквих израђевина.

Међу најстарије код нас сачуване предмете од метала палестинског поријекла може се убројити бронзана кадионица са рељефним претставама из VII стољећа, нађена у селу Пепељевцу код Куршумлије.¹⁵⁸ Цвијет на дну њене стопе карактеристичан је знак, који ће се у нешто измијењеној стилизацији, што је већ и раније истицано, јављати на палестинским еулогијама као реминисценција на симболички цвијет из Јерихона (Таб. I, а). Ово би био његов најранији нама засада познати приказ на предмету палестинског поријекла, сачуваном у Србији.

Пекторални крстови од метала, посебно у функцији реликвијара, били су од најранијих времена специфични материјални »благослови« доношени са поклоњења. Палестински крстови реликвијари из српских налазишта датирају из времена од VI до XIII стољећа, као варијетети једног опћег типа.¹⁵⁹ Нова испитивања фондова наших музеја и збирки можда ће показати да су напрсни крстови од метала из Палестине доношени у Србију и послје XIII стољећа, односно да су у одређеном периоду вјероватно послужили и као узорима домаћим мајсторима. Примјери из Бугарске указују на такве могућности.¹⁶⁰

Сачувани фонд раних палестинских еулогија од метала, доношених у Србију допуњују двије ампуле од олова из ковчега Дечанског.¹⁶¹ Оне су, без иконографско-стилских основа, хипотетично доведене у везу са св. Савом.¹⁶²

Од средине XVII стољећа има сигурних вијести и поузданијих података о металним предметима палестинске производње, доношеним у српске области. Узгред треба истаћи да се током XVII и XVIII стољећа помињу домаћи златари хаџије,¹⁶³ што се, вјероватно, на неки начин одразило и на предметима које су они послје поклоничких путовања израђивали.

Међу најраније засада познате предмете од метала из XVII стољећа, палестинског поријекла а код нас сачуване, спадао би четвртасти панагијар од сребра из ризнице пивског манастира.¹⁶⁴ Натписом је прецизирано да је 1645 године рађен у Јерусалиму.¹⁶⁵ Кринови и

155 Исти, Интарзија, 210.

156 С. Тихић, Старе слике и предмети умјетног обрта у фрањевачком самостану у Фојници, Наше старине IV, Сарајево 1957, 90—91, сл. 17.

157 Неколико примјера налази се у збирци Ј. Ивановића, Музеј примењене уметности, Београд.

158 М. Љубинковић, Стара кадионица из околине Куршумлије, Музеји 5, Београд 1950, 70—86; Исти, Рано-хришћанска кадионица из Пепељевца, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, Београд 1956, 139—140.

159 В. Мошин, Три бакрена крста реликвијара, Уметнички преглед IV, 2, 1941, 54—55; С. Радојчић, Бронзани крстови — реликвијари из раног Средњег века у београдским збиркама, Zbornik za umetnostno zgodovino, N. V., Letnik V—VI, Ljubljana 1959, 123—134.

160 С. Георгиева—Д. Бучински, Старото златарство във Враца, София 1959, 25, бил. 1.

161 Б. Павловић, Дечанске ампуле, Зборник Музеја примењене уметности, 3—4, Београд 1958, 101—104.

162 Исти, н.д., 103.

163 За терен Босне има података о хаџијама које су биле кујунџије, уп. Д. Мазалић, Двије старе иконе, 77; П. Момировић, Прилог проучавању сарајевских кујунџија, Прилози V, 1954—55, Сарајево 1955, 201, 207; В. Скарић, Православни народ и црква у Сарајеву, Сарајево 1928, 67.

164 На податку захваљујем другарици др Бојани Радојковић, Београд.

165 Би панагијаръ саква се на град, ерусалиме на лете — зринг, (према испису Б. Радојковић).



Сл. 18. Кандило од сребра, донето из Јерусалима 1782 године, Музеј Срба у Хрватској, Загреб (Снимио М. Szabo).
 Fig. 18. Silver lamp, brought from Jerusalem in 1782, Museum of the Serbians in Croatia, Zagreb. (Photo by M. Szabo).

цвјетићи — можда стилизована јерихонска ружа — на његовим вањским странама нису вјероватно само елементи декора, — јер готово сваки знак на палестинским еулогијама има неки свој одређени смисао, — већ можда симболички обиљежавају Богородичино дјевичанство и вјечни живот. Панагијар је изнутра сликан: лијево је Богородица оранс, десно Гостољубље Аврамово или Света тројица. Оба иконографска обрасца карактеристична су уопће за панагијаре који су израђивани током XVII и XVIII стољећа за потребе источне цркве.

Извори XVIII стољећа пружају неке податке о хациским успоменама од метала, палестинског поријекла. Тако се у попису имовине београдске митрополије из 1733 године помиње један сребрни, позлаћени панагијар,¹⁶⁶ највјероватније јерусалимског поријекла. Пописивач, наиме, наводи да је у њему чувано »свјатое честное древо и камене гроба господина натуралное«. У то вријеме оригинални »камичак« са св. гроба претставља већ велику ријеткост. Од крсташких времена стијена у којој је, према легенди, био исклесан Крстов гроб била је покривена едиклом, те ходочасници нису имали могућности да од ње ломе комадиће. Тек приликом повремених адаптација гробнице дио пећине био је слободан, па се тада поклоницима ипак пружила могућност да упркос строгој забрани одлеме жељени дјелић ове реликвије. Посебно истицање да је »камичак« у поменутом панагијару »природан« наводи на мисао да су због потреба трговине и задовољења жеља многобројних поклоника такви камичци било гдје узимани и само на гробу освешћивани. О популарности камичка и у Русији говоре иконице од камена при врху заобљене, са рељефима Крстова гроба, из Уваровљеве збирке.¹⁶⁷ О доношењу еулогија — камичака у новије вријеме у Србији говори П. Костић,¹⁶⁸ док би

¹⁶⁶ Р. Грујић, Прилози, 127.

¹⁶⁷ Каталогъ собранія древностей графа Алексѣя С. Уварова, Отд. VIII—XI, Москва 1908, 18—20, рис. 6, 7, 10.

¹⁶⁸ П. Костић, Црквени живот у Призрену, Београд 1928, 45.

навод о »камичку« (камичџкџ) у јерусалимској посланици св. Саве, упућеној студеничком игуману Спиридону 1233 године, била прва, засада позната вијест о оваквим природним еулогијама које су у Средњем вијеку српски ходочасници набављали у Светој земљи.¹⁶⁹ Можда је »камичак«, одломљен са меморијалних пећина, стављан и у бронцане крстове реликвијаре, на што би упућивали рани палестински крстови са удубљењем на аверсу, у коме је, претпоставља се, био раније камен (налази из Штрбаца и Преслава).¹⁷⁰

Изгледа да су поклонници из Палестине доносили и кондире. Ова се претпоставка заснива на вијестима црпним из инвентара митрополитских резиденција XVIII стољећа. Тамо се, наима, помињу калајни кондири са јорданском водом.¹⁷¹ Нажалост, шури описи ових предмета не потстичу ни на какве асоцијације и могуће претпоставке о њихову изгледу. Међутим, постоји запис из XVIII стољећа на једном металном кондиру из Етнографског музеја у Београду, у коме се посуда оваква облика назива »кондиром«.¹⁷² Како је за њих претпостављено да су имали култни значај¹⁷³ и није искључено да би у њима можда могли препознати неке типове кондира у којима је доношена вода са Јордана.

Међу јерусалимским израђевинама од метала било је и кандила. Тако, по повратку са хаџилука 1782 године, Максим Аврамовић поклања јерусалимско кандило једној од костајничких цркава (сл. 18).¹⁷⁴ Четири степенчаста испупчења кандила украшена су лишћем и цвијећем, између којих се преплиће тордирана трака. Натпис на рубу кандила прецизира јерусалимско поријекло.¹⁷⁵ Разбујали флорални орнаменат на овом кандилу има сродника у јерусалимској графичи на сedefу с краја XVII и XVIII стољећа.¹⁷⁶ Блиске аналогije са барокном орнаментиком руске штампане књиге XVII стољећа¹⁷⁷ упућују на могућност да је графика раног московског барока нашла посредством књиге своје настављаче у јерусалимским радионицама. Руско-палестинске везе биле су тада трајно и упорно одржаване. Монаси из Русије били су у критичним тренуцима новије историје Светог града чувари тамошњег православља. Руска поклонства била су честа и многобројна, па се тиме могу објаснити и руске орнаменталне реминисценције на занатско-умјетничким производима јерусалимских мајстора XVII и XVIII стољећа.

Тип барокног кандила које је хаџија Аврамовић донио из Јерусалима био је тада уобичајен у католичким и православним црквама Балкана. И рустични радови домаћих занатлија показују да је он, и поред одржавања традиционалних форми, био радо прихватан, али није увијек извјесно поријекло његова узора. У балканским областима барок из Јерусалима сукобљавао се са бароком из Аустрије и Русије, а и сам је настајао на основу импулза добијених претежено из европских земаља.

Иако се из српских извора XVIII стољећа дознаје да су из Јерусалима доношени и ручни »водичарски« крстови, оковани сребром, украшени камењем и зеленим емаљем,¹⁷⁸ ни за један код нас сачувани крст који би био близак овом опису не може се са сигурношћу рећи да потиче из Јерусалима. О евентуалним рефлексима јерусалимских крстова на рад домаћих кујунџија може се само нагађати. За наш проблем, међутим, посредно су занимљиви метални крстови које су током XVII и XVIII стољећа израђивали српски мајстори, као и они типски сродни рађени у то вријеме у Бугарској. На тим се крстовима, наима, јављају специфични детаљи, чији формални изглед и смисао упућује на палестинске инспирације.

На стајаћим и ручним крстовима од метала из XVII и XVIII стољећа, украшеним филиграном, емаљем, полудрагим камењем и бисером, често се налази украс архитектуре. Појава малих зграда са куполама на крстовима објашњена је као посебни начин украшавања култних предмета, чије основе треба тражити у ретардирајућој готици која је преко Дубровника продрала у централне области Балкана.¹⁷⁹ Смисао ове архитектуре, међутим, још није објашњен

169 В. Ђоровић, Списи св. Саве, 188.

170 С. Радојчић, Бронцани крстови — реликвијари, 126, сл. 58;

В. Иванова, Двете църкви при Чупката в Преслав, Изв. на Арх. инст. Б.А.Н., XX, Софија 1955, 466-67, рис. 5.

171 Р. Грујић, Прилози, 113, 145.

172 Б. Радојковић, Кондир с претставом еухаристије, Зборник Музеја примењене уметности, 2, Београд 1956, 28—29.

173 Исти, н.д., 41.

174 Музеј Срба у Хрватској, Загреб; вел: висина 18, ширина 10 см. Максим Аврамовић вратио се са хаџилука 1782 године, што се дознало на основу натписа са јерусалимског сedefног крста из костајничке цркве св. Петра и Павла, Љ. Стојановић, Записи и натписи, V, 8587.

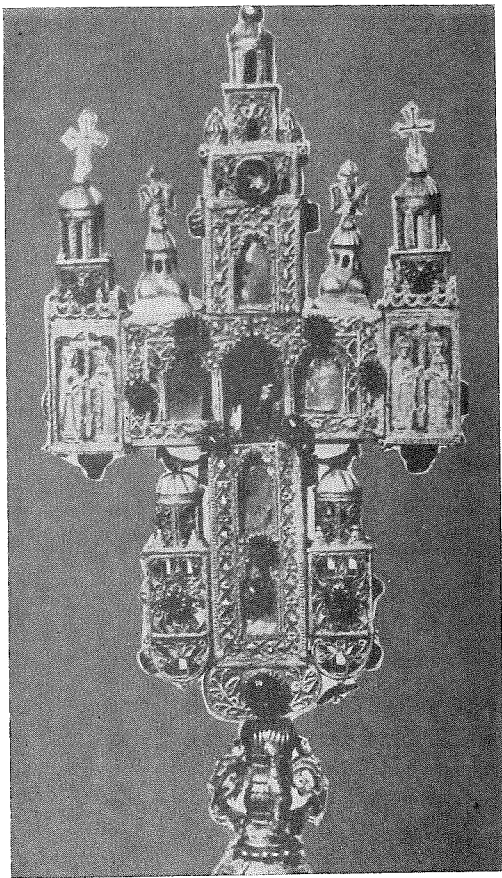
175 + Макџимџ Аврамовићџ 8 Иеросалимџ. На пријезпису натписа захваљујем другарици Вери Борчић, кустосу, Загреб.

176 В. Хан, Интарзија, сл. 94, 95.

177 Уп. билџ. 149.

178 Р. Грујић, Прилози, 120.

179 Б. Радојковић, Крстови у емаљу XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности 1, Београд 1955, 73.



Сл. 19. Детаљ крста приписиван Стевану Дечанском, XVII стољеће, Манастир Дечани.

Fig. 19. Detail of the cross once ascribed to Stephen of Detchani (Stevan Dečanski), XVII th century, Monastery Dečani.

На основу утврђених аналогија може се претпоставити да архитектура на металним крстовима XVII и XVIII стољећа из српских радионица евоцира меморијалну архитектуру из Јерусалима, односно светогропску Ротунду или у њој подигнуту едикулу над самим Христовим гробом. На крстовима приписиваним Стевану Дечанском (сл. 19) и цару Душану,¹⁸⁰ вјероватно из друге половине XVII стољећа,¹⁸¹ мале зграде показују блиску сличност са романичком едикулом светогропске цркве (Таб. II, а, б). Са Ротундом св. гроба сродна је округла зграда чија је фасада расчлањена на више спратова са многобројним прозорима, која се у неколико «кујунџиских» варијанти јавља на металним крстовима српских мајстора из XVIII и XIX стољећа (сл. 20).¹⁸² Слично интерпретирана Ротунда појавила се крајем XVII стољећа и у српској графици, као хаџиски атрибут уз владарски портрет (таб. II, с).¹⁸³ Реплика стилизоване романичке Ротунде из Јерусалима налази се и на ручном крсту који је, како се може на основу грчког натписа закључити, израдио златар јеромонах Езекиел, можда члан братства светогорске Лавре (сл. 21).¹⁸⁴ Крст се чува у ризници Еуфразијане.¹⁸⁵

180 О досада израженим сумњама о томе да ови крстови припадају наведеним владарима уп. Б. Радојковић, н.д., 66, бил. 13.

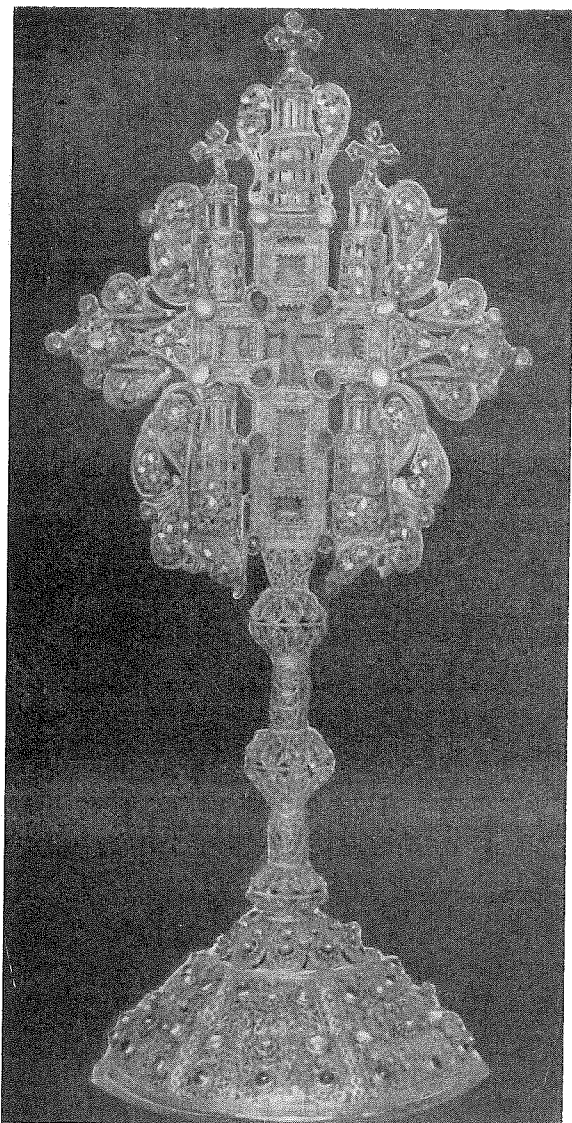
181 Чини се да је досадашња датација ових крстова нешто преурањена, Б. Радојковић, н.д., 68, 70; она би се са већом сигурношћу могла одредити у вези са другом половином XVII стољећа, а можда и касније, с обзиром на то да се на стопама оба крста појављују изразити барокни орнаментални мотиви; ни горњи метални дијелови крста не пружају поузданих елемената за њихово раније датирање. За форму слова и русизме у натпису на стопи Душанова крста Ст. Новаковић мисли да су могућни тек у првој половини XVIII стољећа, уп. Хералдички обичаји у Срба у примени и књижевности, Годишњица Н. Чупића VI, Београд 1884, 42—43, бил. 1.

182 Б. Радојковић, н.д., сл. 11, 12, 13; крст од филиграна из манастира Крке, вис. 45 см, промјер стопе 18 см; крст је за манастир купио 1862 године архим. Јеротеј Ковачевић од неког пећког калуђера. Натпис са крста објавио је Б. Стрика, Далматински манастири, Загреб 1930, 108.

183 В. Хан, Прилог познавању иконографије кнеза Лазара, 64—66.

184 За овај се крст претпоставило да је рад неког пећког мајстора, Б. Радојковић, н.д., 71. У талијанском инвентару умјетничких предмета из »пулске провинције«, објављеном 1935 године — уп. код цитираног аутора, — наводи се да је поречки крст израдио јеромонах Езекиел. При поновном испитивању текста, у вези с којим најљубазније захваљујем другу проф. др Ф. Баришићу, Београд, на помоћи, могло би да се чита: Ἰεζεκιήλ Ἱερομοναχ(ο)ς λαυριότης τῶν θείων (?) χρυσοῦ(ο)ς, што би значило да је Езекиел доиста био златар, односно мајстор који је израдио поречки крст. Крст је помињан и као рад XVIII стољећа у: М. Прелог, Пореч, град и споменици, Београд 1957, 189, бил. 40.

185 Користим се и овом приликом да изразим своју захвалност г. М. Маријану, Пореч, на помоћи коју ми је указао приликом испитивања Езекиелова крста.



Сл. 20. Пријестолни крст од филиграна са стилизованом архитектуром цркве Св. гроба у Јерусалиму, XIX стољеће, Манастир Крка.

Fig. 20. Altar cross of filigree with the stylized architecture of the Holy Sepulchre Church in Jerusalem, XIX th century, Krka Monastery.

Засада најраније нама познате стајаће крстове од метала са украсом архитектуре радили су почетком XVII стољећа врачански и ћипровачки мајстори за потребе бугарских цркава.¹⁸⁶ Неки архитектонски елементи ових крстова показују сродности са каснијом стилизацијом светогропске едикуле српских мајстора, док други евоцирају архитектуру са оријенталним обиљежјем, а да се не указују неке директне сродности са меморативним споменицима Светога града.¹⁸⁷ Свакако да је у генетском процесу овог украса било тражења, која су се, на основу све тачнијих знања о изгледу меморативних споменика Јерусалима све више приближавала њихову реалном изгледу.

Сличности архитектонских украса на крстовима са меморативним споменицима, везаним уз комплекс цркве Св. гроба, упућује на претпоставку да се овдје у принципу не ради само о формалном украшавању култног предмета, већ о смисленој примјени специфичног симболичког елемента који тако декорисаним крстовима даје посебно значење.

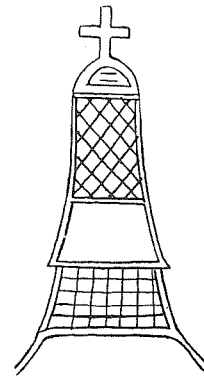
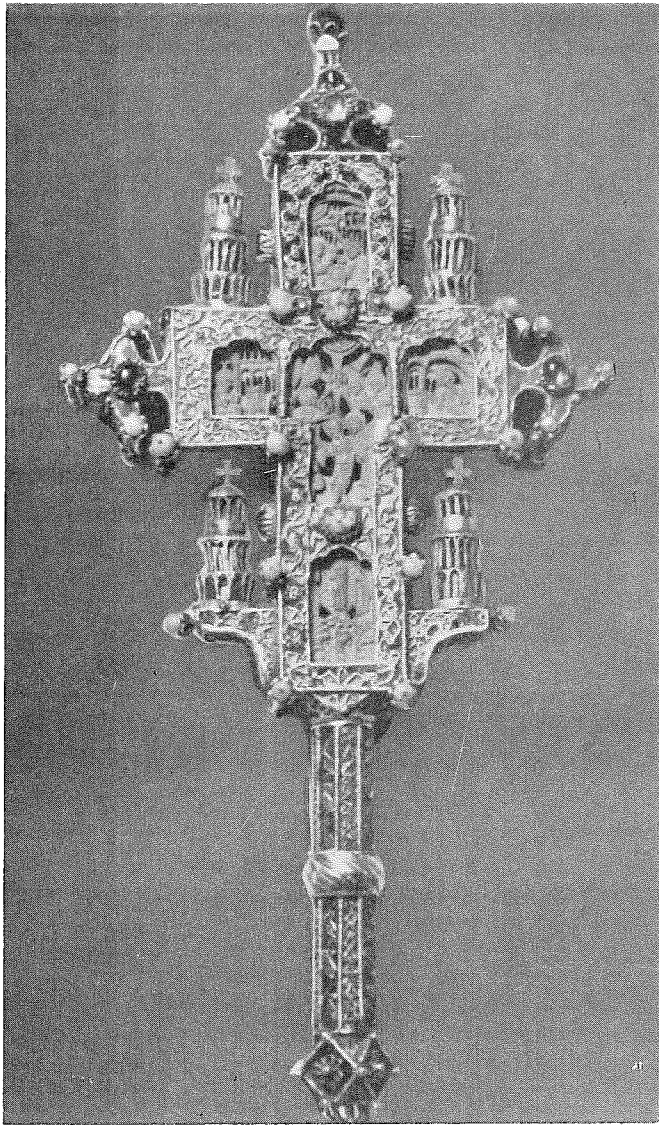
Чини се да натписи на крстовима Дечанског и цара Душана пружају помоћ за рјешавање постављеног проблема. На првом се, наиме, поред осталог наводи да је рађен од дрвета на коме је распет Христ,¹⁸⁸ а у другом се каже да крст садржи дјелић »часног дрвета«.¹⁸⁹ Ликови

186 С. Георгиева—Д. Бучински, н.д., Таб. XXXIII, 1—4, 47—48.

187 Исти, н.д., Таб. XXXIII.

188 В. Радојковић, н.д., 66.

189 Исти, н.д., 69.



Сл. 22. Заштитна »решетка« над меморијалним мјестом гдје је стајао криж на Голготи, урезана на стопи »Душанова« крста из манастира Дечана, цртеж.
 Fig. 22. Protective "Lattice" above the memorial place where the cross stood on Golgotha, engraved on the footing of the »Dušan« cross from Dečani Monastery, drawing.

Сл. 21. Ручни крст златара јеромонаха Езекијела, светогорски рад (!), XVII—XVIII стољеће; на крсту је стилизована јерусалимска Ротунда. Ризница Еуфразијане, Пореч.
 Fig. 21. Hand cross, worked by the goldsmith Friar Ezekiel, Mount Athos (!); the Jerusalem Rotunda is stylized on the cross, Euphrasiana Treasury, Poreč.

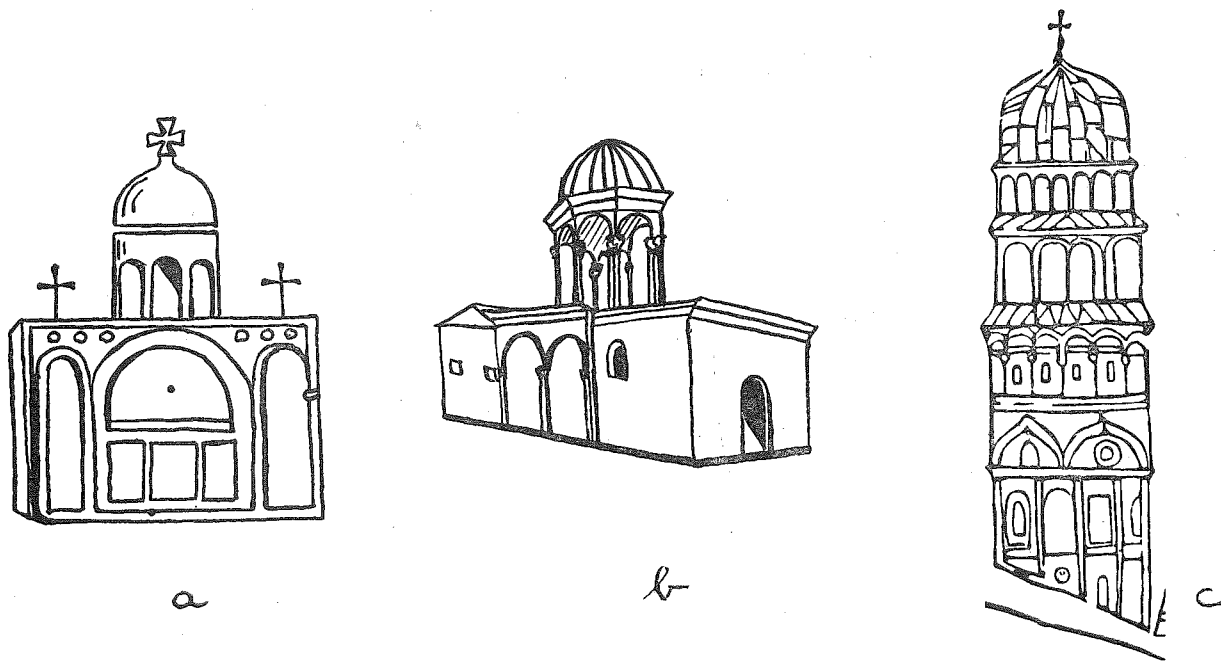
цара Константина и царице Јелене на оба крста допуњују смисао цитираних натписа. Наведени подаци посебно су занимљиви. Јер, као што комплекс архитектуре цркве Св. гроба покрива она мјеста која су према легенди везана уз историјат самог крста (Ношење, Голгота, Налажење), тако и метална арматура наших крстова са архитектуром гробне едикуле или саме јерусалимске Ротунде обухвата или покрива дјелић ове реликвије. То би значило да је оваквим украсом архитектуре можда посебно истакнуто да окуви наших крстова покривају комадић »правог« крста.

Одакле су долазили директни потстицаји за обликовање стајаћих крстова са украсом меморативне архитектуре из Јерусалима није могућно дати сигуран одговор. Али, несумњиво, при његовој генези пресудну улогу су одиграли контакти са Јерусалимом. Није искључено да су хаџије такве крстова са ходочашћа и доносили.¹⁹⁰ Како је, међутим, ситна умјетност Палестине новијих времена у свом развоју сасвим фрагментарно испитивана, па су поједине групе предмета остале готово непознате, нема ни за наш проблем аналогија које би се могле користити при његовом рјешавању.

У прилог претпоставци да су можда јерусалимски узорци послужили домаћим кујунџијама при изради крстова са архитектуром, чија се производња, према досадашњем познавању питања, може углавном лоцирати у Србији и Македонији на пећке и кратовске радионице,¹⁹¹

¹⁹⁰ Уп. биљ. 178; у студеничком инвентару помињао је еп. Никанор један крст од сребра неког хаџи Мелентија, који га је наводно донио из Јерусалима, Светиње манастира Студенице, Старинар VII, 1890,6.

¹⁹¹ Б. Радојковић, н.д., сл. 13.



Таб. II. а) Едикула св. гроба, детаљ са печата чувара цркве св. гроба, XII—XIII стољеће (по Vogüe-у); б) едикула св. гроба, детаљ са једне фрањевачке гравире, крај XVII стољећа (по Join-Lambert-у); в) светогропска Ротунда, детаљ са дрворезног портрета кнеза Лазара, крај XVII стољећа, Музеј српске православне цркве, Београд.

Table II. a) Aediculum of the Holy Sepulchre, a detail from the seal of the custodians of the Holy Sepulchre Church, XII—XIII th century (after Vogüe); b) Aediculum of the Holy Sepulchre, a detail from a Franciscan engraving, late XVII th century (after Join — Lambert); c) The Holy Sepulchre Rotunda, a detail from the wood-engraved portrait of Prince Lazar, late XVII th century, Museum of the Serbian Orthodox Church, Beograd.

у Бугарској на Типровац и Врацу,¹⁹² а можда и на светогорске манастире,¹⁹³ говори најприје само подражавање одређених споменика Светога града. Да је тип крста са меморативном архитектуром настајао у атмосфери јерусалимских инспирација, доказује такођер и један досада необјашњен детаљ на стоји »Душанова« крста. На једној од издужених плоха њеног горњег дијела угравирана је слика неке куле (сл. 22). Она је горе и при дну покривена решеткастом мрежом, док је врх обло засведен и обиљежен крстом. Описујући јерусалимске »меморије« ходочасници V и VI стољећа наводе да је мјесто гдје се налазио крст на Голготи било покривено високом решетком од позлаћеног сребра (Καύχελμα, transvolatile, cancellos),¹⁹⁴ која је ту подигнута ради заштите пећине, да ходочасници не би од ње откидали комадиће. На исти је начин тада био осигуран и св. гроб, као и оно мјесто у крипти-пећини испод апсиде беглехемске цркве, гдје се, према легенди, родио Крст. Наводе ходочасника потврђују и слике са палестинских ампула на којима се види »заштитна мрежа« над поменутих »меморијама«.¹⁹⁵ Иако се у описима Голготе и св. гроба од VII стољећа заштитне решетке више не помињу, јер су приликом персиског напада на Јерусалим 614 године биле срушене,¹⁹⁶ траг о њима сачуван је у старим текстовима, на палестинским ампулама и хаџиским иконама.¹⁹⁷ Наведени извори могли су бити посредници при преношењу мотива »решетки«, некада подигнутих над јерусалимским »меморијама«. У прилог овој претпоставци у односу на наш терен говори и појава осмокраког зракастог знака, односно Богородичине звијезде са палестинских ампула, на нашем везу из средине XVII стољећа (требињски аер, сл. 8), тј. из времена можда нешто ранијег него што је израђен »Душанов« крст. На интарзираним вратима, насталим

192 С. Георгиева—Д. Бучински, н.д., 47—48, 142.

193 Уп. Биљешку 184.

194 Н. П. Кондаковъ, Археологическое путешествие, 32, 163, 167.

195 А. Grabar, Les ampoules, Pl. V, VII, IX, XI, XII—XVI, XVIII, XXII, XXIV, XXVI.

196 Н. П. Кондаковъ, н.д., 173, 178.

197 Исти, н.д., 32; К. J. Conant, The original buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem, Speculum XXXI, vol. I, 1956, 5; подаци о приказима решетака на палестинским ампулама дати су у Биљешци 195; на хаџиској икони у Латерану, односно у Ватиканском музеју, из VII стољећа, приказана је »решетка« над Крстовим гробом, Н. П. Кондаковъ, Русская икона, III, Прага, 1931, сл. 6.

послије 1593 године, која су некад служила у припрати светотројичке цркве крај Пљеваља, приказан је крст на степеничастом постољу, фланкиран са два стилизована стабла, која симболишу дрво живота.¹⁹⁸ Појава ове теме на раним палестинским ампулама и у мозаичној декорацији бетлехемске цркве Рођења (VII—VIII стољеће) указује на посредне палестинске изворе са којих је интарзиста пљеваљских врата црпао побуде за њихову декорацију. У овом је раду већ раније истицан мотив хексаграма или »јерусалимског« знака у српској интарзији с краја XVI и из XVII стољећа, као и у српској дрворезној графици, чиме се допуњује слика спорадичних посредних и непосредних палестинских инфилтрата иконографско-симболичког значаја у занатско-умјетничкој продукцији код Срба у XVII стољећу. Набројани карактеристични архаизми палестинске иконографије и специфични симболички знаци могли су бити преносени посредством неког директног узора, хациске успомене или литургиског текста, било посредством зналачког тумачења образованијих ходочасника очевидаца, којима су такве за Палестину специфичне суптилности иконографије и симболике могле бити познате.

Према изложеном може се закључити да се знацима који се током XVII и XVIII стољећа појављују на нашим металним крстовима — стилизованом архитектуром св. гроба, приказом традиционе решетке над Голготом и ликовима цара Константина и царице Јелене — тумаче традиционалне религијске легенде, а истовремено непосредније објашњава и значај самог предмета. Током времена и све шире примјене,¹⁹⁹ украс меморативне јерусалимске архитектуре на крстовима као и на другим литургиским предметима, губио је своје претпостављено примарно значење.

* * *

Изложена грађа и проблеми који се око ње преплићу показују како се упознавањем предмета ситне умјетности, иако по естетској вриједности не увијек толико значајних за опћи комплекс умјетничког стварања, могу пратити суптилни одрази животних и културно-умјетничких додира између појединих земаља. Изучавањем палестинских еулогија, доношених у српске области, не проширују се само досадашњи подаци о кретању поклоника Срба у Палестину, нити се само објашњавају неки моменти из српске црквене историје. Упознавањем хациских спомен предмета палестинског поријекла из XVII и XVIII стољећа дјелимично је допуњен њихов дугачак, тек фрагментарно познат развојни пут у завршној, иако не најквалитетнијој фази. Могло се констатовати да у муслиманском окружењу и у служби религије, а за потребе православних вјерника, комерцијализована ситна умјетност Палестине XVII и XVIII стољећа одржава и продужује живот архаичним, за њено тле специфичним иконографским и орнаменталним вриједностима, а такођер усваја савремене елементе европске умјетности, посебно из Русије, дјелимично из Аустрије, да би их, прерађене посредством еулогија, поново вратила на европско тле. У том прихватању стилских биљега Европе показују се повремени колебања, а понекад и упорно инсистирање на оним обрасцима који су лишени сваке везе са европском умјетношћу у стилском смислу. Испитивања су показала да су и мајстори из Европе (Венеција, Беч), били непосредно ангажовани на изради предмета које је јерусалимска патријаршија растурила међу православним вјерницима. Наведени моменти особито су занимљиви у односу на палестински импорт у она европска подручја изолована турском доминацијом, чија је умјетност, због специфичних историјских услова, настајала углавном ван правилног органског тока стилских смјена на Западу, као што је то био случај и са српским областима у XVII, дјелимично и у XVIII стољећу. Тако се могло утврдити да су и заобилазним путевима, посредством Палестине, неки елементи умјетности са европског Истока и Запада стизали до тадањих српских мајстора и њихових радионица.

Резултати испитивања показали су такођер да је наш наоко изолован инвентар палестинских спомен предмета одиграо одређену улогу у занатско-умјетничким манифестацијама српских мајстора XVII и XVIII стољећа. Посредством материјалних палестинских еулогија из наведеног периода уочена су и протумачена нека више или мање значајна питања стилско-формалне или тематске природе, а утврђена је и предилекција за обраду специфичних материјала (седеф), подржавана посредством материјално сродних хациских спомен предмета. Посебно су занимљиви спорадични знаци ренесансе палестинских архаизама у иконографији српских занатско-умјетничких производа XVII стољећа. Видјело се да је у области српске

198 В. Хан, Интарзија, сл. 41; датирање ових врата и тумачење наведене теме 119—122.

199 Музеј Српске православне цркве у Београду посједује доста литургиских предмета од сребра из XVIII стољећа, на којима је примењиван украс архитектуре у облику едикуле (на ручкама или кадионицама, артофорионима, панагијарима и тамњаницама).

графике и умјетничког веза јерусалимски антиминос одиграо значајну улогу. У XVIII стољећу истичу се такођер поједине умјетничке индивидуалности, у чијем се опусу спорадично преплићу јерусалимске реминисценције (Жефаровић).

Иако су умјетничке вриједности палестинских еулогија из XVII и XVIII стољећа, доношених у Србију, ограничене и на њима често преовладава занатски квалитет, гледани као цјелина ови предмети претстављају у културно-хисториском и умјетничком развоју код Срба једну занимљиву компоненту, која приликом досадашњих испитивања српске умјетности новијих времена, поред евидентнијих и већ научно утврђених умјетничких инфилтрата, још није била узимана у обзир.

Како су се додири са Палестином и Србијом одвијали готово непрекидно, од најранијих времена државне самосталности до дубоко у XIX вијек, приказ значаја палестинских еулогија и литургијских предмета за умјетност код Срба XVII и XVIII стољећа претставља само завршну етапу дуљег развојног пута, чији проблеми у односу на српску средњевјековну умјетност још стоје отворени.

THE SIGNIFICANCE OF THE PALESTINE EULOGIES AND LITURGICAL OBJECTS FOR THE LATTER ART WITH THE SERBIANS

Although the first direct contacts between the Serbians and the Holy Land were already made at the time of the Latin domination over Palestine, one might say that the Yugoslav science has not yet dealt with the interesting question of artistic connections between the two countries. The Serbian written documents from the end of the XII to XVIII century give us the evidence of a continuous intermingling of information on direct and indirect contacts of the Serbians with the Holy Land. While the direct material evidence about the Serbian-Palestine artistic relations from the late XII to XVI century is scarcely preserved (pectoral crosses-reliquaries, metal ampullas), and our presentiments and conjectures about these connections are mainly based on the subtle stylistic and iconographic analyses of the Serbian Medieval monuments, yet the preserved treasure of the Palestine material eulogies and liturgical objects of later time offers us certain grounds for a larger scale study.

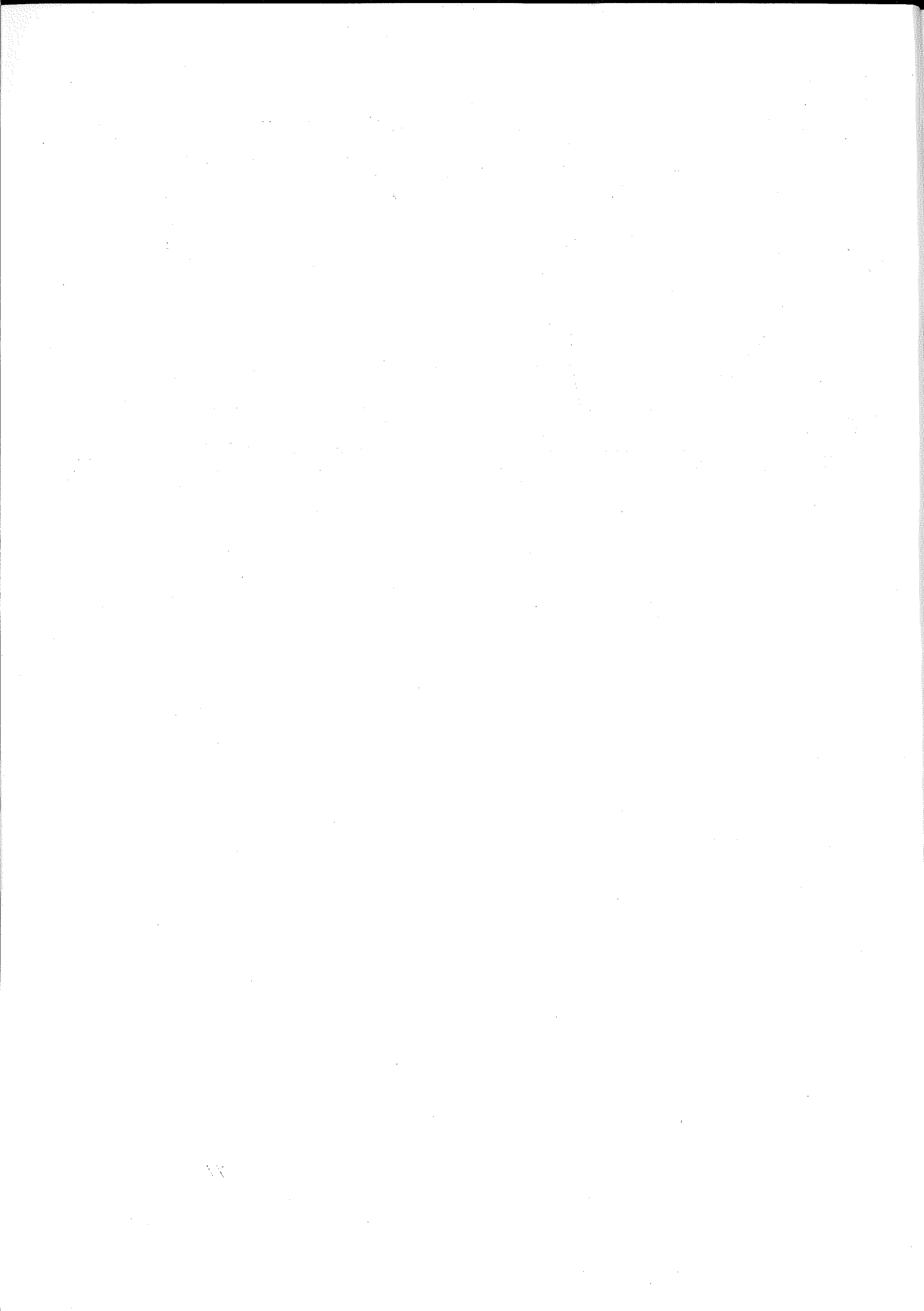
In the course of the XVII and XVIII century the Serbian orthodox pilgrims used to bring from Palestine the material eulogies which they were provided with by nature, as well as those made by the Palestine artisans. They consisted of the palm leaves, the earth taken from the consecrated soil of memories, small stones from the Holy Sepulchre, and particles of the „original” cross, whereas the repertory of the arts and crafts objects was considerably larger. At the memorial places the pilgrims used to buy prayer rosaries, metal jugs with the Jordan water, walking-sticks, silver-bound crosses, pectoral icons, lamps, girdles, boxes, reliquary-boxes, models of the Holy Sepulchre, antiminses, cloths, books and icons.

The influx of the pilgrim souvenirs, often but of the average artistic quality, to the Serbian regions in the XVII and XVIII century also reflected itself on the handicraft-artistic creation of the Serbian artists. Surrounded by the Moslems and serving the religion, the commercialized petty art of Palestine in the XVII and XVIII century which was meeting the demands of the orthodox believers of that time might have been said to have maintained and prolonged the life by means of the archaic and for its climate specific iconographic and ornamental values, and also adopted the then modern elements of the European art, especially those from Russia and Austria, in order to remodel them by the agency of the material eulogies, and return them to the European soil. In this adoption of the stylistic tokens of Europe one can see some periodical reluctances as well as the obstinate insistence on those patterns that are stylistically deprived of every connection with the European art. Studies have shown that even the artists from Europe (Venice, Vienna) were directly engaged in creating objects which the Jerusalem Patriarchate widely distributed among the orthodox believers. The mentioned moments are especially interesting in relation to the Palestine imports to those European regions which were isolated by the Turkish domination, and whose art, due to the specific historical conditions, mainly originated apart from the regular organic development of the stylistic shifts in the West, as it too was the case with the Serbian regions in the XVII and partially in the XVIII century. So it was possible to prove that some elements of art from the European East and West reached the Serbian artists and their workshops of that time through the Palestine mediation, and following even the round-about ways.

Studies have also shown that the ostensibly isolated inventory of the Palestine souvenir objects preserved in Serbia played a definite role in the handicraft-artistic manifestations of the Serbian artists in the XVII and XVIII century. By means of the Palestine material eulogies of the mentioned period it was possible to grasp and interpret some more or less important questions of the stylistic-formal or thematic nature, and the predilection for elaboration of some specific materials (nacre), supported by the materially analogical pilgrims' souvenir objects was also established. The sporadic tokens of the renaissance of the Palestine archaisms in the iconography of the Serbian handicraft-artistic products during the XVII century are of particular interest. It was obvious that the Jerusalem antimins played an important role in the realm of the Serbian graphic art and artistic connections of that country. In the XVIII century there are also some outstanding artistic individualities whose opus is sporadically intermingled with the Jerusalem reminiscences (Žefarović).

Although the artistic values of the XVII and XVIII century Palestine material eulogies brought to Serbia are limited and often show the prevalence of the handicraft qualities, these objects — taken as a whole — represent an interesting component of the cultural-historical and artistical development with the Serbians, which, besides the more evident and scientifically already recognized infiltrations, has not yet been taken into consideration on the occasion of the hitherto study of the latter Serbian art.

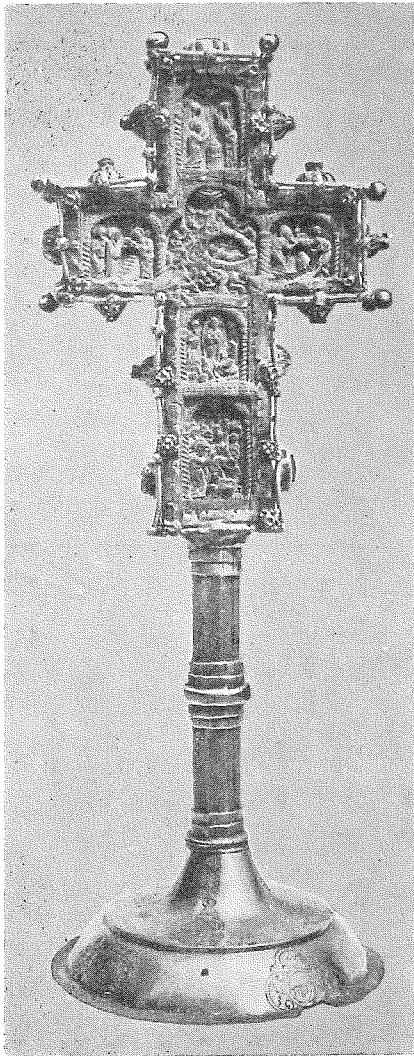
As the mutual contacts between Palestine and Serbia developed almost uninterruptedly since the earliest time of the state independence till the late XIX century, a review of the importance of the Palestine material eulogies and liturgical objects for the art with the Serbians in the XVII and XVIII century represents only a final étape of a longer way of development, whose problems in respect of the Serbian Medieval art are still unsolved.



ЈЕДНА НЕПОЗНАТА ГРУПА ДРВЕНИХ КРСТОВА СА РЕЉЕФИМА ПРАЗНИКА

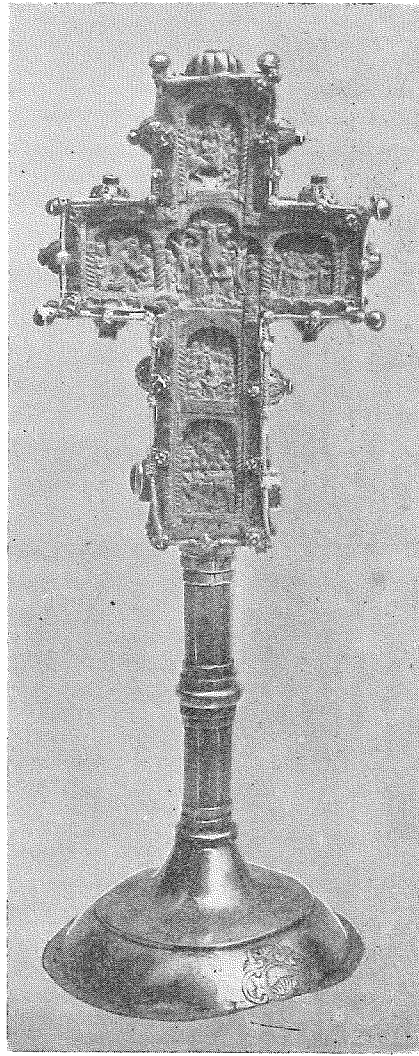
Др Бојана РАДОЈКОВИЋ

У цркви Свете Тројице код Пљеваља чува се један резбарени крст, окован у XIX веку (сл. 1, 2). У Музеју српске православне цркве у Београду налази се, у великој збирци крстова, такође један сличан резбарени крст, окован у XVII веку који је припадао некада ризници манастира Раванице у Фрушкој Гори (инв. бр. 8, сл. 3, 4). Оба крста, мада су стилски различита, иконографски претстављају једну целину. Још један крст припада истој групи крстова, а то је крст митрополита Симеона Рашког (1526—1550), који се такође налази у ризници манастира Свете Тројице код Пљеваља (сл. 5).¹ На окуву крста стоји натпис: сѣмкрѣнї сѣмѣшн мнтр(с)п(с)лнт расу.



Сл. 1. Крст из цркве Свете Тројице код Пљеваља прва пол. XVI века — предња страна (снимио Ј. Марић)

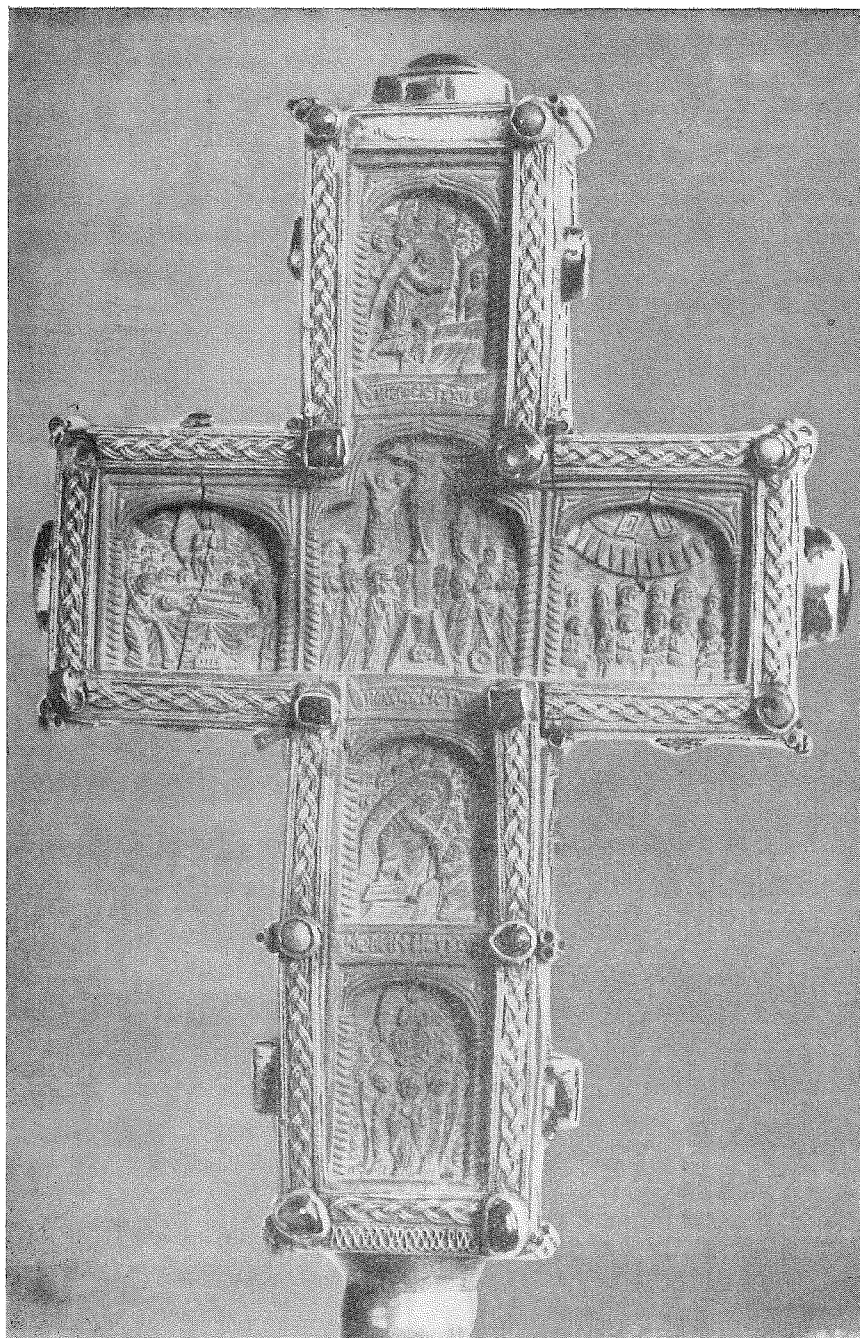
Fig. 1. Croix de l'église de la Sainte-Trinité près de Plevlje première moitié du XVI^e siècle — une face.



Сл. 2. Крст из цркве Свете Тројице код Пљеваља — задња страна (снимио Ј. Марић)

Fig. 2. Croix de l'église de la Sainte-Trinité près de Plevlje, deuxième face.

¹ Ниједан од крстова није публикован. Л. Мирковић не спомиње раванички крст у својој публикацији: Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, где обрађује најважније предмете из раваничке ризнице. Крст митрополита Симеона (дрвени део крста 19,3 × 12,8 см, цео крст заједно са оковом 34 × 14,5 см (уп. Б.: Радој-

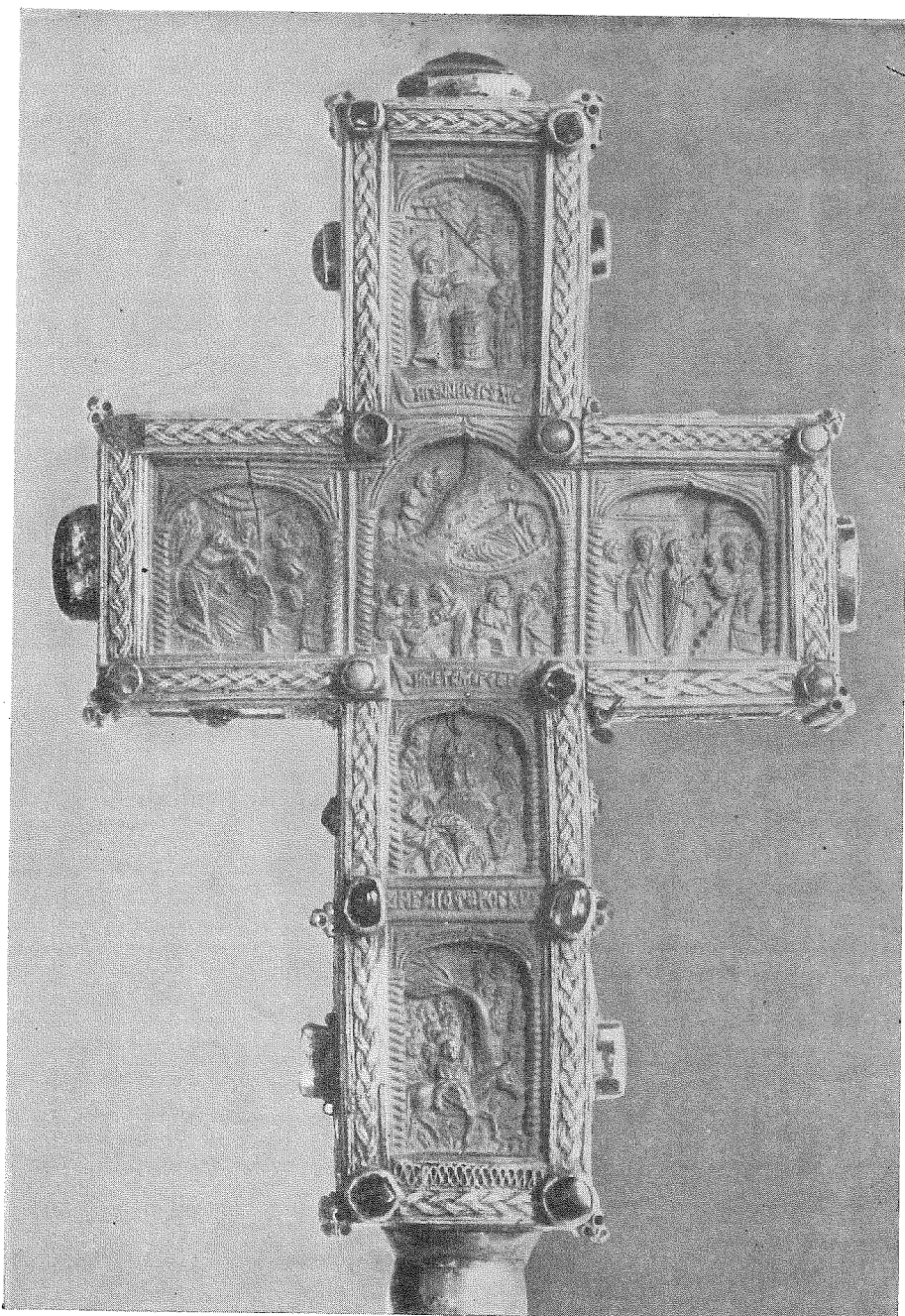


Сл. 3. Крст из манастира Раванице, XVI—XVII век, сада у Музеју српске православне цркве у Београду, — предња страна (снимио Б. Дебељковић, Београд)

Fig. 3. Croix du monastère de Ravanica XVI—XVII^e siècle, actuellement au Musée de l'église orthodoxe serbe de Belgrade — une face (photo B. Debeljković, Belgrade)

Иако је дрвени део крста отрвен и оштећен, по појединим сценама које су боље очуване види се да је веома сличан првом пљеваљском крсту и да је чак рад истог мајстора.

кових, Српско златарство XVI и XVII века — рукопис), направљен је од маслинова дрвета. По натпису се види да је припадао митрополиту Симеону рашком. У рашкој митрополији, која је основана 1346 године, био је митрополит Симеон од 1526 до 1550 године (уп.: И. Руварац, Рашки епископи и митрополити, Глас СКА, LXII, II, 1901), а други Симеон 1608 године. У збирци Народног музеја у Београду чува се дрвени, оковани крст митрополита Никанора, на коме стоји година 1551 (инв. бр. 1560, уп.: Р. Љубинковић, Две грачаничке иконе са портретима митрополита Никанора и митрополита Виктора, Старијар н.с. V—VI, 1954-55, Београд 1956, 130—131). Како су ова два крста идентична по палеографији натписа, окову, па и дрвеном делу, а Никаноров крст је датиран натписом, то је крст из тројичке ризнице сигурно припадао Симеону I, митрополиту Рашке.

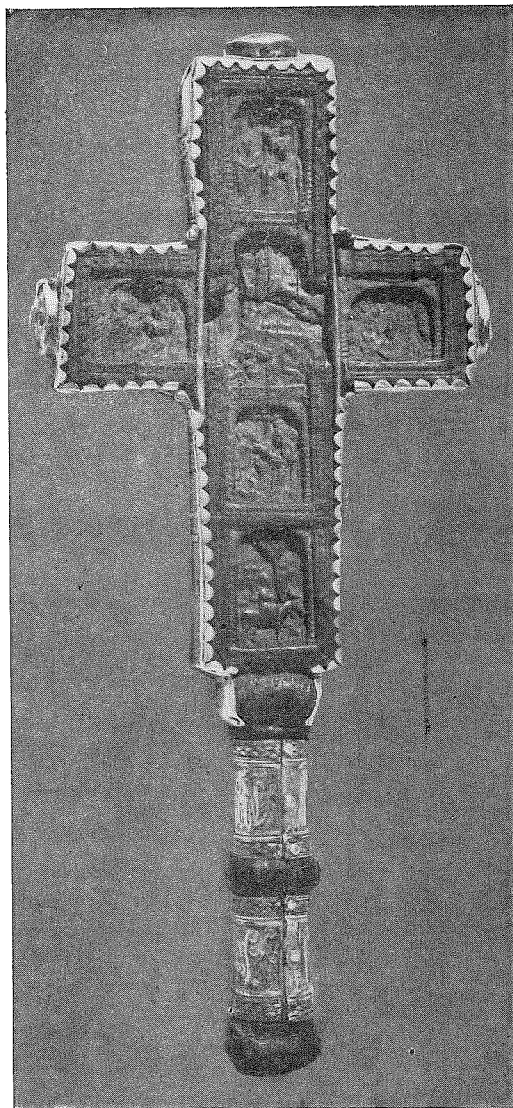


Сл. 4. Крст из манастира Раванице, сада у Музеју српске православне цркве у Београду, — задња страна (снимио Б. Дебељковић, Београд)

Fig. 4. Croix du monastère de Ravanica, actuellement au Musée de l'église orthodoxe de Belgrade, deuxième face (photo B. Debeljković, Belgrade)

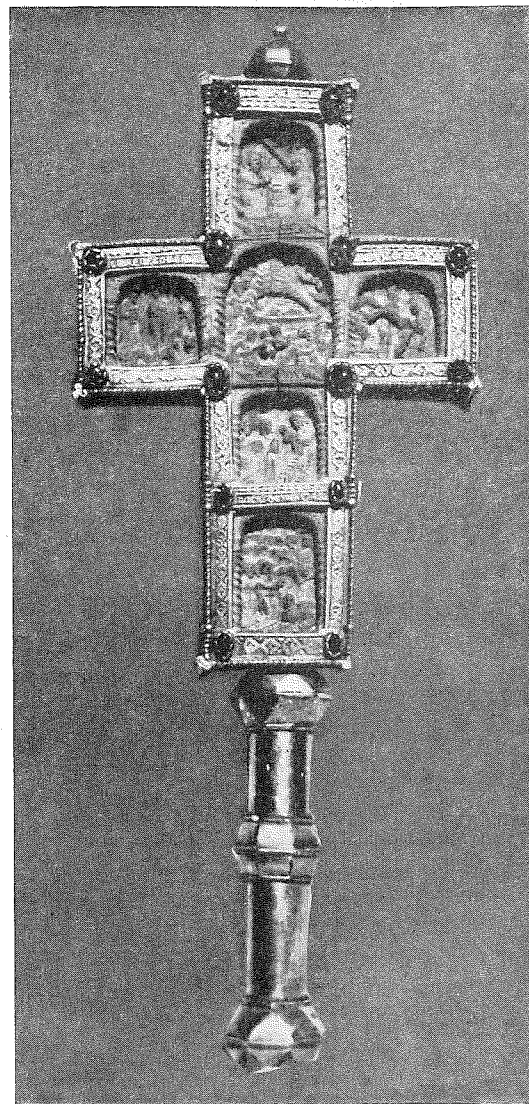
У ризници манастира Пиве чува се такође ручни, резбарени крст, окован 1597 године, рад исте радионице као овај пљеваљски и раванички. На њему је натпис: си в'илегъ ва храме ѝспина стѣ бѣе при реце пиве, ѿ адама ва лето. зре сне етъ сребра и злата и камен и аспри в. ф. а. (вел. $38 \times 14 \times 4$ см). По стилизацији аркада, хрстовом лишћу, грчким натписима на дрвеном делу крста, а српским на окуву, композицијама празника потпуно стилски и иконографски одговара поменутиим крстовима и указује да припада истој радионици као пљевљаски и раванички. И овај крст није публикован (сл. 5а).

На тројичком крсту пре почетка XIX века није било окува јер на њему нема ни рупица ни зареза који би говорили да је крст био раније окован у метал. Тек у XIX веку, вероватно



Сл. 5. Крст митрополита Симеона рашког (прва пол. XVI века), из цркве Св. Тројице код Пљеваља (снимио Ј. Марић, Цетиње)

Fig. 5. Croix du métropolitain Siméon de Rachka (première moitié du XVI^e siècle) de l'église de la Sainte-Trinité près de Plevlje (photo Marić, Cetinje)



Сл. 5а. Крст из Пивског манастира 1597 године (фототека Завода за заштиту споменика културе, Цетиње)

Fig. 5a. Croix du monastère de Piva, 1597 (photo de l'Institut des Monuments historiques de Cetinje)

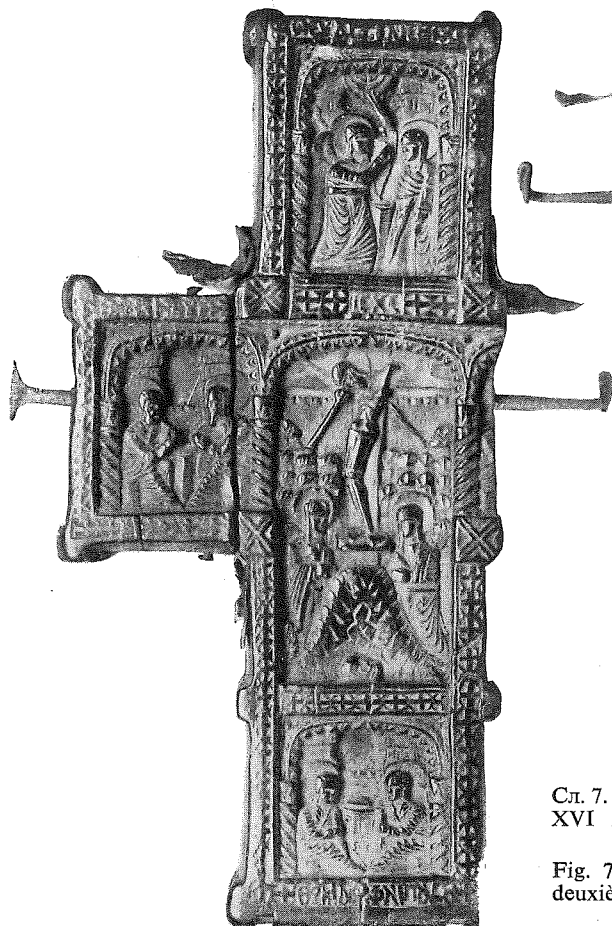
приликом неке веће рестаурације манастирских предмета од метала, окован је и овај крст и оков га је делимично сакрио. Том приликом отрвен је натпис на грчком испод композиције Духова и стављен нов на рускословенском *педесатниџ* (sic!)

Раванички крст, иако је рад другог мајстора, савременик је тројичког, само је његов оков ранији, опет накнадно стављен, највероватније шездесетих година XVII века.

На први поглед, услед касних окова, изгледа да оба крста не претстављају неку нарочиту уметничку реткост; али при ближем прегледу констатује се да они по својим уметничким квалитетима, а посебно по иконографским решењима и узорима, далеко надмашују просечне крстове рађене у дрвету у XVI и XVII веку у нашим манастирима. Они не припадају ни сериској производњи са Атона, који су у XVI и XVII веку преплавили наше манастирске ризнице, а који имају такође свој уметнички значај. Пљеваљски крст, као и раванички, по начину решавања појединих сцена, о којима ће бити касније речи, потсећа у извесној мери на уметност Италије, а посебно Венеције, где су можда оба крста и настала. Разлика између њих је та, што претстављају рад двојице мајстора, који су се служили сличним иконографским узорима, али од којих је пљеваљски био много спретнији и уметнички јачи од раваничког.

Сл. 6. Крст из Музеја примењене уметности у Београду, XVI век, предња страна (фототека Музеја примењене уметности у Београду)

Fig. 6. Croix du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade XVI^e siècle (photo du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade) une face



Сл. 7. Крст из Музеја примењене уметности у Београду, XVI век, задња страна (фототека Музеја примењене уметности у Београду)

Fig. 7. Croix du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade, deuxième face (photo du Musée des Arts Décoratifs de Belgrade)

Тешкоћа да се одреди локација и време постанка једног оваквог крста који није резултат сериског рада, лежи баш у томе, што дрвени крстови уопште нису ни топографски, ни хронолошки, ни типолошки обрађени, мада по својој изради и уметничким квалитетима заслужују да се третирају као права уметничка дела. На њима су брижљиво приказане композиције из Христовог живота, исте оне које се појављују и у зидном сликарству и на иконама. Иако је иконографски репертоар везан само за Христа и његове празнике, ипак се често, баш на дрвеним крстовима, срећу неуобичајене сцене које доприносе да се боље прати иконографски и стилски развој појединих композиција. По квалитету израде, уметничком полету, одјецима стилова, прецизности, дрвени крстови отварају нове погледе на уметничко занатство, указујући на узор којима су се мајстори служили, на стилове који су тада владали, на везу са другим гранама уметности.

Није утврђено тачно време ни место постанка крстова у дрворезу са композицијом празника. Идеја да се крст мањих димензија украси сценама празника вероватно је палестинског порекла. Може се претпоставити да су претходници крстова у дрворезу са празницима — метални крстови са апликацијама: гема, плочица емаља или слонове кости (VI век).² Централна тема на њима јесте рођење Христово. Скупоцени крстови од метала послужили су као инспирација да се створе и сликани крстови, на којима је најпре био распети Христ,

² Bossert, H., *Geschichte des Kunstgewerbes V*, Berlin 1932, 201.

затим симболи јеванђелиста, а у XIII веку поједини празници везани за живот Христа.³ Из металних и сликаних крстова су се вероватно развили крстови у дрворезу. У Русији је познат већ у XV веку монументални престони крст са рељефима празника резбареним у дрвету: по шест са једне и са друге стране.⁴ Окови икона и јеванђеља са композицијама празника рађеним у XIII и XIV веку⁵ такође су утицали у иконографском погледу на дрвене крстове са сценама празника, јер су коришћене скоро идентичне композиције.

У Србији дрвени крстови са празницима нису познати пре почетка XVI века. Српски средњовековни извори не спомињу крстове у дрворезу, па да се помоћу извора може пратити њихов развој. Али на основу сачуваних дрвених крстова са рељефима празника из XVI века може се претпоставити да их је било и раније. Један од таквих карактеристичних крстова јесте крст митрополита Симеона Рашког, веома оштећен, али и веома сличан пљеваљском (сл. 5)⁶, затим ручни крст митрополита Никанора из 1551 године,⁷ један занимљив крст из Музеја примењене уметности у Београду⁸ (сл. 6, 7).

У самој техници резања, на најбољим примерцима крстова у дрвету, међу које спада и пљеваљски, осећа се зависност од старих рељефа у слоновој кости. На крсту из Пљеваља поједине композиције имале су за узор баш такве рељефе.

Крстови од дрвета, сачувани по православним црквама и манастирима територије Југославије могу се грубо поделити на две групе. Првој групи би припадали крстови под утицајем и у традицијама византиског стварања, а њихове радионице би се могле наслутити у манастирима Атона и домаћим. У другој групи били би крстови рађени такође за православне манастире и у духу православне иконографије, али са уочљивим утицајима Запада, или прецизније речено Италије. Западни елементи на овим крстовима не огледају се толико у иконографским узорима, мада се ту појављују, колико у обликовању фигура и њиховом транспоновану на самом крсту. На њима се одражавају елементи касне антике, романтике, готике и ренесансе. Ова група крстова далеко је малобројнија од прве, те је зато и занимљивија. Пљеваљски крст, крст митрополита Симеона и раванички припадају другој групи крстова, јер су рађени под утицајем Запада и веома су карактеристични по својим стилским и уметничким квалитетима. Иако се место њихова постанка може само претпоставити, по стилским и иконографским елементима може се ближе одредити њихово датирање. Крст митрополита Симеона одређен је већ извесном временском границом и то од 1526 до 1550 године, када је Симеон био рашки митрополит. Самим тим дрвени крст који је старији од окова на коме је натпис, не може бити млађи од 1550 године, што ће рећи, он може припадати само првој половини XVI века. Пљеваљски крст, који има исте стилске и иконографске елементе као и Симеонов, тако да се чак може претпоставити да је рад истог мајстора, припада истом времену. Раванички крст је млађи од прва два, али како је веома сродан њима, може се претпоставити да је настао најкасније првих година XVII века.

Крст из ризнице манастира свете Тројице код Пљеваља изрезбарен је са обе стране, као и сви крстови овога типа. Направљен је од маслиновог дрвета, величине 22,5 × 14,3 см. С једне и с друге стране подељен је на шест одељака полукружним аркадама и тордираним стубовима. Средњи део крста је у облику трифоре на којој се са стране налази готски цвет, познат са камене пластике и дрвених предмета, где се употребљава као украс.⁹ У сваком одељку има по једна композиција из Христовог живота, а на пресецима хоризонталних и вертикалних кракова по један јеванђелист.

На предњој страни крста при врху су Благовести, на хоризонталном краку Срећење, рођење Христово и крштење, на доњем вертикалном краку преображење и васкрсење Лазарево.

На задњој страни при врху је приказан долазак Христов у Јерусалим. На хоризонталном краку распоређене су следеће композиције: у средини распеће, а са стране силазак Христов у хад и васкрсење. На доњем вертикалном краку: силазак св. духа и смрт Богородице. Сигнатуре су на грчком.

3 E. Sandberg—Vavala, La croce dipinta Italiana e l'iconografia della passione, Verona 1929, 62—65.

4 История русскаго искусства III, 209.

5 F. Doelger, Moenchsland Athos, Muenchen 1942, 143.

6 Крст се спомиње у вези с натписом и дозатором у Српском златарству XVI и XVII века, т. XV, сл. 33.

7 Р. Љубинковић, н.д., 130—131.

8 Крст није стручно обрађен, већ је само његова фотографија објављена у првој публикацији Музеја примењене уметности — Музеј примењене уметности, Београд 1951. Фотографија је непагинирана. Величина крста је 17,2 × 6,5 см, сигнатуре су на грчком, недостаје му један хоризонтални крак. У Музеју примењене уметности у Београду води се под инв. бр. 1683.

9 На рељефној плочи Богородице са Христом у цркви у Двограду (Due Castelli — Istra); затим на каменом грбу града Сплита у Музеју града Сплита; на готском порталу на кући у Марулићевој бр. 1. Године 1392 Giovanni di San Sepolchro изрезао је готска седишта у фрањевачкој цркви у Задру, а као декоративни украс се појављује исто декоративно лишће као на нашем крсту (уп.: С. Ceccelli, Zara, 1932, 133).

Раванички крст је од шимшировог дрвета, величине 18,5×12 см. Подељен је на шест одељака с једне и с друге стране. Свака композиција одељена је од друге посебним тордираним стубовима. Средња arkada је са извијеним луком.

На предњој страни су при врху Благовести. На хоризонталном краку: крштење, рођење и сретење. На вертикалном краку: преображење и долазак Христа у Јерусалим.

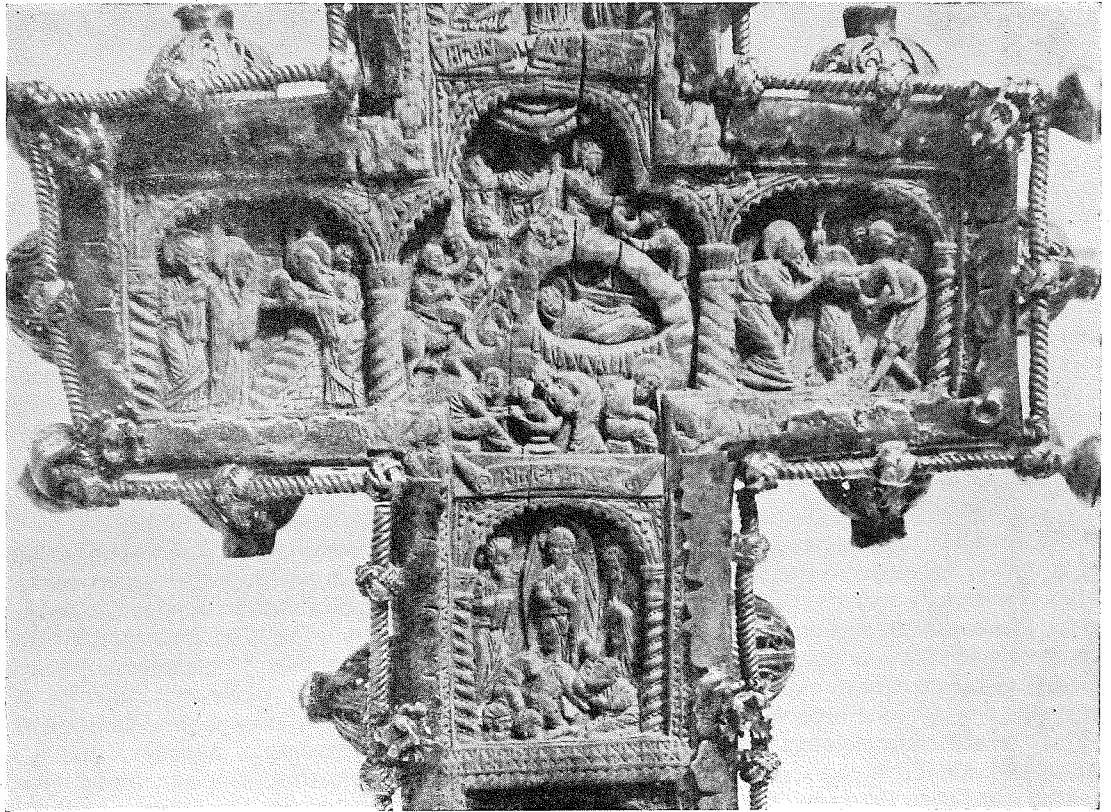
На задњој страни: васкрсење Лазарево, на хоризонталном краку: смрт Богородице, распеће и Духови, на доњем вертикалном краку: силазак Христов у хад и вазнесење. Празници су сигнирани на грчком.

Ма колико да се распоред композиција на ова два крста не слаже, у иконографском погледу они су веома слични, иако се то не може рећи и за стилски моменат. Пљеваљски мајстор је мекши, заобљенији, топлији, раванички је сувљи, уздржљивији. Раванички мајстор даје све композиције више површински, пљеваљски мајстор рељефније. Мајстору раваничког крста недостаје замаха и тоpline, док пљеваљски крст потсећа по својој заобљености и меком моделовању на радове у слоновој кости. Иако је на оба крста сличност уочљивија у иконографији појединих сцена, па чак и у решавању драперије, у моделовању сваке фигуре засебно постоји разлика. Сваки мајстор је на свој начин решавао своје фигуре; иако су припадали истој радионици, могућности раваничког мајстора су биле много уже него пљеваљског, који је био много инвентивнији.

На оба крста сцене су одвојене једна од друге, као што је већ напред напоменуто, аркадама и тордираним стубовима. На пљеваљском крсту аркаде воде порекло из готике, на раваничком се већ осећа турски свод. У свакој композицији на оба крста распоред је извршен тако да је дошла до изражаја пластичност сваке појединачне фигуре. Све композиције зраче једноставношћу, али са јасно израженим људским осећањима на свакој појединачној фигури. Задржавајући византиски начин конфигурације постиже се ефекат у симетрији, која је у свакој композицији особито назначена. Главна фигура, око које се одвија радња, на тројичком крсту стоји најчешће фронтално. Остале фигуре су подређене главној и окренуте према њој тричетвртно. Особито је наглашена симетрија архитектуром, која овде даје акценат целој композицији. Да би се што јаче истакла главна фигура, мајстор је одваја посебном линијом или покретом од осталих. У композицији »рођење Христово« Марија је одвојена оквиром педине од осталих фигура, у силаску у хад Христ је јаче истакнут и наглашена главна фигура, а остале фигуре су зависне од ње. У третирању сваке композиције засебно, а нарочито појединачних фигура, види се јасно да је мајстор овог крста био у непосредној вези и под утицајем Ђотовско-чимбабуовских традиција, које се особито одражавају у композицијском и стилском обликовању појединачних фигура. Постигнута је јасност у композицији, упркос мноштву фигура које сачињавају сваку појединачну композицију. У компоновању су се оба мајстора држала планова који се наративно надовезују један на други у троуглу, трапезу или равни. Свакој фигури су оба мајстора, на оба крста, покушала да даду индивидуалност, што је пљеваљском мајстору пошло више за руком од раваничког. Свака фигура са пљеваљског крста носи своје посебно обележје, поред мекоће, заобљености линија. Покрети су живи, природни, али и одмерени, драперије су лако наглашене. Иако су фигуре мале, оне су пропорционалне. У појединим композицијама, па чак и у неким фигурама, осећа се извесна реминисценција на касну антику, особито на радове у слоновој кости. Особитост мајстора баш је у стереотипном понављању појединих облика, који у многим варијантама потсећају на слична решења фигура на касно-античким и хеленистичким рељефима, а исто тако стварају одјеке дрвених олтара и преграда каснороманског и готског стила. Касни утицаји, провинциске традиције, условили су да се у ситној пластици задрже елементи стилова из ранијих епоха и да се они понављају, негде успелије, негде мање успело, спајајући се са савременим елементима стилова доспелих у периферне области. Фигуре са пљеваљског крста имају извесне сличности, у општем изгледу, са фигурама које ради непознати мајстор на стубовима циборија св. Марка у Венецији, од којих два каснија потпуно подражавају уметност VI века, а особито уметност у слоновој кости¹⁰. Слична заобљеност, мекоћа, наивност, али и пропорционалност, понављају се и на пљеваљском крсту, што није случај са раваничким, чији се мајстор држао више површинског решавања. То не значи да је крст из Пљеваља био инспирисан млетачким циборијем, већ је то само реминисценција на прошле стилове, што је карактеристично за млетачку уметност, која подражава ранохришћанске и византиске узоре и у каснијим периодима.¹¹ Ђотовско-

10 A. Venturi, *Storia dell'arte Italiana I*, Milano 1901, 444, fig. 219—272; O. Demus, *Renascence of early christian art in XIII century*, Venice, *Late classical and mediaeval studies in honor of Al. M. Friend*, Princeton 1955, 351

11 O. Demus, н.д., 352



Сл. 8. Детаљ са пљеваљског крста, предња страна (снимио Ј. Марић, Цетиње)
 Fig. 8. Détail de la croix de Plevlje, une face (photo Marić, Cetinje)

чимабуовске традиције подражавање касне антике, наводе на помисао да је место постанка пљеваљског крста Венеција, у чијим су се мањим занатско-уметничким радионицама дуго задржали протекли стилови, а традиција била веома јака.

Иконографска решења појединих композиција заслужују посебна разматрања, особито на пљеваљском крсту.

Благовести (сл. 1) су приказане на уобичајени начин. У позадини западњачка архитектура, арханђео Гаврило у покрету, Богородица поред њега. Западњачки пулт за читање замењен је православним тетраподом. Цела композиција има своје паралеле са грчким иконама XVI века.¹²

Много је занимљивије приказана композиција Сретења (сл. 8). Симеон у ставу обожавања, са повијеном главом, шиљастом бравом, испружених руку у којима држи Христа, потсећа на готски стилизоване фигуре, док се то не може рећи ни за Марију ни за Јосифа. У позадини је наглашена западњачка архитектура са кулама и степеницама које воде у храм. Иза Симеона провирује глава пророчице Ане. Фигуре су укомпоноване тако да дају једну потпуну целину и потсећају по своме обликовању и третману, на слободно постављене фигуре у простору. Изванредна лакоћа линија, пуна пластичности, уздржани покрет код Јосифа и Марије, губање Христа у рукама Симеоновим, показују вешту руку уметника, навикнутог на изражавање у дрвету. Са изванредном прецизношћу израђене су тканине, њихови набори и пад, са лако подвученим хоризонталним прегипањем.

Иако у целој композицији Сретења нема иконографских новости нити отступања, ипак свака фигура понаособ поседује своје специфичности, које допуњавају општу слику о разноликим узорима којима се служио мајстор. Лакоћа приказивања фигура, сигурност у њиховој обради, потврђује да је мајстор тројичког крста био веома талентован, да се у своме раду служио разним узорима, а у моделовање Симеона унео у извесној мери акценте касне готике. Равнички мајстор је имао сличан иконографски узор за ову композицију, али није ни издалека успео да чисто

¹² Н. Gerhard, Welt der Ikonen, Recklinghausen 1957, T. 15; G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evanigile, Paris 1916, 73.

ликовно изрази оно што је изразио тројички мајстор, иако у ову сцену уводи још једну фигуру (сл. 3). И код њега је назначена архитектура у позадини, само су западњачке зупчасте куле замењене полукружним куполама. Обликовање појединачних фигура на оба крста веома је слично, особито Јосифова и Марије, и то не само фигура, него и драперија, што такође наводи на помисао да су оба мајстора имала сличне иконографске узоре.

Иконографски тип рођења Христовог који се јавља на крсту из Пљеваља (сл. 8), Симеоновом (сл. 5) и на раваничком (сл. 3), старог је порекла. Познат је још са мозаика ораторија папе Јована VII.¹³ Идентично иконографско решење налази се на ватиканском рељефу рођења из X века.¹⁴ У XII веку оно је већ распрострањено, а најближе нашем, у третману појединачних фигура, налазимо на предикаоницу Гуљема из 1162 године, рађеној у романском стилу, али са јасним акцентом антике,¹⁵ затим на једној од минијатура олтара из Базела, која припада стилу падованске школе XII века,¹⁶ најзад на делу олтара S. Maria Maggiore, посвећеном Богородици.¹⁷ Најближи иконографски узор могла би бити атонска икона рођења.¹⁸ Мада се овај иконографски тип рођења јавља у XVI веку на италовизантским и руским иконама, ипак нема сличности у стилском компоновању појединих фигура са рођењем у пљеваљском и Симеоновом крсту, те се они могу пре везати за слично приказивање и третирање појединих фигура на рељефима рођења касноантичких и романских споменика. Једино једна италовизантска икона рођења (XVI век) из Museo Civico у Трсту¹⁹ има извесне сличности са рођењем на пљеваљском крсту, и то само у распореду фигура и у фигури пастира који разговара са анђелом.

На пљеваљском и раваничком крсту све фигуре су компоноване кружно. Централна личност је Богородица, у полулежећем ставу, са руком подметнутом под главу, замишљена израза лица, друкчија од истовремених богородица са италовизантских и руских икона. Она потсећа по свом целокупном третману на касноантичке стеле и рељефе. Најближа стилска паралела пљеваљској и раваничкој богородици јесте богородица из рођења са Гуљемове предикаонице (1162 година, сл. 9),²² где су такође изражени антички елементи. Иако слично приказаних рођења има на италовизантским иконама, Богородица са пљеваљског крста разликује се стилски од савремених богородица са икона. На раваничком крсту спроведен је исти иконографски узор (сл. 3), додати су извесни детаљи којих нема на пљеваљском (ругање Јосифу), али на раваничком крсту нема у тој мери античких елемената као на пљеваљском рођењу. На крсту митрополита Симеона (сл. 5) иста је иконографска тема, детаљи се слажу са раваничким крстом, али Симеонов крст стилски одговара пљеваљском по мекоћи израде, заобљености фигура, пластичности, која зрачи из целе композиције. Иако је Симеонов крст веома оштећен и истрвен, добија се импресија да га је радио исти мајстор који је радио и пљеваљски. Испод пећине је на сва три крста постављена сцена купања детета. Жена која досипа воду, са пљеваљског и Симеонова крста, витких и елегантних облика, моделована веома меко, такође носи у себи елементе касне античке уметности и веома потсећа на исту жену са рељефа рођења у Светом Јовану Милостивом (San Giovanni Elemosinario, VI век) из Венеције (сл. 10),²³ као и на сличну жену са рељефа рођења у Ватикану (X век).²⁴

Подела простора: средња сцена, уоквирена архитектуром, горња у којој доминирају фигуре арханђела, узани простор где се одвија купање детета, најзад Јосиф, потсећају на компоновање старих античких рељефа. Маги који стижу на пљеваљском крсту имају сличности, по својој заобљености у ставу и покрету, са магима на једној плочи од слонове кости из XI века, на којој је такође приказано рођење.²⁵ Пастири, а особито један, потсећа на слично решеног пастира са поменуте иконе рођења (XVI век) из Трста.²⁶ Мекоћа са којом су дате све фигуре, извесна реминисценција на касну антику и радове у слоновој кости говоре веома јасно да је цео рељеф рођења са пљеваљског крста имао за узор једно од старијих решења, не само

13 G. Fogolari, *Sculpture in ligno del secolo XII*, L'Arte VI, 1903, 52.

14 Museo Sacro, *L'arte bizantina*, Roma 1935, tav. VII.

15 J. Pope—Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955, fig. 2.

16 I. Hänsel, *Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento*, Jahrbuch der oesterreichischen-byzantinischen Gesellschaft II, Wien 1952, 113.

17 G. Fogolari, н.д., 52.

18 Н. Кондаков, *Македонија*, сл. 55.

19 T. Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, fig. 6.

20 Wulff—Alpatoff, *Denkmäler der Ikonmalerei*, Dresden 1925, 292, Abb. 98.

21 Н. Gerhard, н.д., Abb. 47.

22 J. Pope—Hennessy, н.д., fig. 2.

23 P. Molmenti, н.д., 336.

24 Museo Sacro, н.д., tav. VII.

25 *Catalogo della mostra degli avore dell'alto medio evo*, Ravenna 1956, Nr. 111, fig. 126.

26 T. Rice, н.д., fig. 6.

у иконографском погледу, јер се такав тип рођења јавља од VI до XVI века, већ и у стилском, али да су се на појединачним фигурама одразили и савремени елементи са икона. Поредићи пак тројички крст са раваничким видимо да разлика између тројичког и раваничког мајстора постоји, и то не толико у иконографији, колико у стилском решењу појединих фигура. Начин на који је пљеваљски мајстор решавао појединачне фигуре његово је лично својство и оно га одваја од мајстора раваничког крста, који, и поред истог иконографског узора, није имао замаха и тоpline приликом решавања сваке појединачне фигуре. Док на пљеваљском крсту композиција рођења дочарава релеф у слоновој кости, на раваничком крсту се то не



Сл. 9. Детаљ са Гуљемове проповијести (по Hennessy-у)

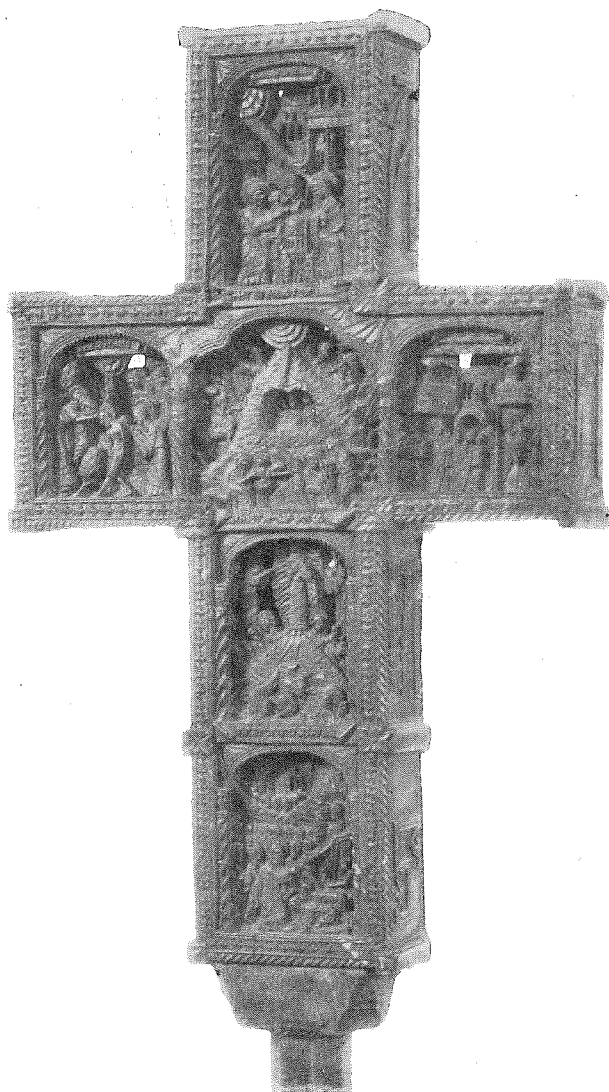
Fig. 9. Détail de la chaire du Guglieme (d'après Hennessy)



Сл. 10. Детаљ жене са релефа из цркве

св. Јована Милостивог (по Молментију)

Fig. 10. Détail des femmes du relief de l'église de Saint-Jean de la Pitié (d'après Molmentie)



Сл. 11. Крст из Каменице, крај XVI века, Музеј српске православне цркве у Београду (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 11. Croix de la Kamenica, fin XVI^e siècle, Musée de l'église orthodoxe de Belgrade (photo B. Debeljković)

осећа. Извесна уздржљивост спутавала је раваничког мајстора да да више замаха. Цела композиција рођења са раваничког крста одговара стилски сценама рођења на савременим иконама, што није случај са пљеваљским крстом где већина фигура буди сећање на касну антику и релефе на слоновој кости. Али и поред стилске разлике између пљеваљског и раваничког крста, по већ поменутих паралелама иконографски узор за рођење на оба крста вероватно је дала Италија, а смело би се претпоставити чак Венеција. По целокупном третирању композиција и стављању у трифору пљеваљско, а тако исто и раваничко рођење, веома

много потсећају на триптихе и олтаре XII—XIV века, рађене у Италији, а особито у Венецији. Трифора са пљеваљског крста, са заобљеним сводом, без иједног елемента исламске уметности, са истакнутим декоративним мотивом развученог лишћа, веома распрострањеног на дрвеним предметима у Италији и Далмацији,²⁷ говори о неоспорној вези са медитеранском уметношћу. На раваничком крсту нема тога орнамента, а свод већ носи у себи елементе ислама, што јасно означава време када је крст настао. Не треба заборавити да је у исто време и у Италији био у употреби исламски свод, а посебно у Венецији у коју током читавог XV века доносе предмете рађене у Турској или под директним утицајем Турске.²⁸ Зато и поред извесне разлике можемо претпоставити да оба крста припадају једној радионици а да су мајстори сваки на свој начин транспоновали исте мотиве. Целокупни изглед тројичког рођења потсећа на ране радове у слоновој кости и указује на узоре којима се служио мајстор приликом свог рада.

На супрот рођењу са пљеваљског и раваничког крста, чије порекло води у Средњи век и чије паралеле није било тешко наћи, композиција крштења са пљеваљског крста претставља једну од најзанимљивијих и најнеобичнијих композиција на овом крсту (сл. 8). Иконографску паралелу са крштењем на пљеваљском крсту тешко је наћи у сликарству или вајарству Средњег века, а исто тако оно се разликује од третирања сличне сцене у уметности Италије XVI и XVII века, када се подвлачила човечност Христова и када је по тумачењу теолога XVII века Христ долазио на крштење »као да му је потребан свети дух«.²⁹ На италовизантиским, грчким и руским иконама такође нема паралеле са крштењем на пљеваљском крсту. Оно излази из оквира устаљених иконографских узора. У композицији крштења на пљеваљском крсту треба разликовати два момента: иконографски и стилски, који се јасно одвајају један од другог али се и преплићу. Иконографски води порекло из Византије, стилски са Запада. Спајањем иконографске теме са западним третманом фигура дошло се до једног новог начина приказивања крштења. Христ је приказан у ставу мољења, оштро повијен у струку, прекрштених ногу, са рукама прекрштеним на грудима, главе повијене пред Јованом. Јован је обучен у хитон, нагнут над Христом, десна рука му је положена на Христову главу. Изнад Христове главе слеће голуб, између Јована и Христа стилизована је палма, а иза Христа су главе тројице анђела. По Réau-у приказивање крштења Христом у ставу мољења или у клечећем ставу пред Јованом ушло је у хришћанску иконографију после Тридентског консила, и било га је код ренесансних мајстора у доба хуманизирања свих сцена везаних за Христа.³⁰

На дрвеном крсту из Музеја примењене уметности у Београду (инв. бр. 1683, сл. 7) из XVI века, који носи у себи све одлике византиске иконографије и стила, Христ се мало приклања Јовану, што се може сматрати једним од зачетка оваквог приказивања крштења у православној иконографији. На класичним споменицима Средњег века у Византији, а особито на зидном сликарству, Христ се нигде не приказује приклоњен Јовану. На предметима ситне уметности XVI века, и пре Тридентског консила, тенденција већ постоји.

Анализирајући детаље положаја Христовог тела у композицији крштења, и то део по део, наћи ће се паралеле са италијанским споменицима XII—XIII века, рађеним под утицајем Византије. Тако се Христ са прекрштеним ногама јавља на једној минијатури у миланској Амброзијани (XII—XIII век), са рукама савијеним у лакту и шакама окренутим напоље, али не приклоњен Јовану.³¹ На минијатури крштења у »Monastic« псалтиру из Walters Art Gallery у Балтимору Христ је приказан слично.³² Извесна сличност постоји и са сценом крштења на охридском окову јеванђеља из XIII века, где се понавља Христов балетски корак.³³ Иста појава је на стеатиту из ризнице манастира Ватопеда (XIV век).³⁴ Приклоњен положај Христовог тела у заједници са његовим кораком појављује се на дрвеном крсту из Музеја примењене уметности у Београду (сл. 7), где Христ већ нешто мало савија главу, а исто тако и на крсту из Раванице (сл. 3), Каменице (сл. 11, 12), као и на крсту из Пореча који је из XVII века

27 C. Ceccelli, н.д., 133.

28 G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, 378—380.

29 E. Mâle, *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932, 260.

30 L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien II*, Paris 1957, 301.

31 A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma 1937, 172—173, fig. 96.

32 D. Miner, *The Monastic Psalter of the Walters Art Gallery*, *Late classical and mediaeval studies in honor A. M. Friend*, Princeton 1955, 241.

33 V. Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, *Зборник Музеја примењене уметности 3—4*, Београд 1958, сл. 1.

34 L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, pl. XX. На једној новгородској икони Јована Претече из XVI века Христ је закорачио према Јовану, али није у ставу мољења (уп.: Кондаков, *Русская икона*, Праг 1931, 64). На руским иконама XVII века Христ је такође усправан а не савијен пред Јованом (уп.: Кондаков, н.д., 113).



Сл. 12. Детаљ крштења са каменичког крста (снимио Б. Дебељковић)
 Fig. 12. Détail du baptême de la croix de Kamenica (photo Debeljković)

(сл. 13).³⁵ На крсту из Пљеваља и на Симеоновом Христ је приказан са рукама прекрштеним на грудима, укрштеним ногама и потпуно приклоњен Јовану. Христ са прекрштеним рукама на грудима, али потпуно усправан и са равно постављеним ногама, јавља се у композицији крштења на руским споменицима-иконама, као и код ренесансних мајстора Италије у XV веку, он је потпуно различит од Христа на пљеваљском и Симеоновом крсту. Наведени примери потврђују да је овакав положај Христовог тела имао свога корена у византиској иконографији, особито на предметима ситне уметности, а да се тек од XVI века Христ постепено приклања Јовану. На тројичком и Симеоновом крсту он је потпуно пред њим савијен, погнут, са прекрштеним рукама на грудима, сасвим у ставу мољења, али изразито готски моделован. Издужена Христова фигура са тројичког крста, а посебно моделовање руку и ногу, потсећају веома

³⁵ Крст из Каменице није публикован; данас се налази у Музеју српске православне цркве у Београду, величине 22,5 × 14,5 см. Поводом крста из Пореча уп: В. Радојковић, Крстови у емаљу, XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности 1, Београд 1955, 71.

на готска решења француске пластике XIV и XV века. Чак и Јованов став потсећа на стилизоване готске фигуре. Упоређујући примере ренесансних мајстора које наводе L. Réau³⁶ и E. Mâle³⁷ видеће се суштинска разлика према приказаном крштењу на пљеваљском, Симеоновом, раваничком, а исто тако и каменичком крсту. Та разлика се не уочава само у стилу појединаца, већ и у општој поставци целе композиције. То би могло да доведе до закључка да поједине одредбе Тридентског консила нису доспеле до мајстора наших крстова и да су се ти мајстори у суштини држали старих италовизантских узора у компоновању, док су се стилски ослањали на готику. О томе нарочито сведоче два већ ранија споменута крста: један који је припадао рашком митрополиту Симеону (1526—1550)³⁸ и један који је био својина митрополита Никанора, из 1551 године;³⁹ најзад и пљеваљски — сви рађени пре Тридентског консила. То би значило да се у православној иконографији и пре Тридентског консила у композицији крштења појављује Христ у ставу мољења. Положај Христовог тела и цела композиција крштења може се сматрати даљим наставком приказивања крштења у православној иконографији, где се постепено Христ приклања по узору на сам текст крштења.

Постоји још један иконографски узор који је могао да послужи мајсторима да прикажу овакво крштење, које је ипак неуобичајено у иконографији уопште. На старим каменим рељефима и минијатурама с почетка XII века поред крштења Христовог јавља се упоредо и приказивање крштења тројице Јевреја. Они су увек погнута пред Јованом, скоро на идентичан начин као Христ у крштењу на пљеваљском и Симеоновом крсту. Типичан је пример De Нуу-ова крстионица из 1110 године,⁴⁰ затим једна минијатура из лијешке библије (око 1160),⁴¹ на којима је приказано покрштавање Јевреја чији је став веома близак ставу Христа са пљеваљског крста. Ипак је мало вероватно да су мајстори наших крстова могли да замене две различите теме; поменута тема је могла само да послужи као извесна подлога за обраду крштења на Симеоновом и пљеваљском крсту. Остали детаљи који чине целу композицију крштења такође наводе на претпоставку да је узор био стари. Између Христа и Јована приказано је дрво које има свога пандана у ранијим приказивањима ове композиције: у палатинској капели,⁴² затим у баптистерији Андреја Пизина,⁴³ у св. Бартоломеју из Лијежа,⁴⁴ затим на раду Бонана из Пизе у Дому у Пизи.⁴⁵ Дрво се налази иза Јована на крсту из Музеја примењене уметности у Београду (сл. 7), а појављује се и на раваничком (сл. 3), каменичком (сл. 12) и поречком крсту (сл. 13). Оно илуструје речи по Матеју, порекла је сириско-палестинског. На пљеваљском крсту се виде само главе тројице анђела, док их на крсту из Музеја примењене уметности у Београду има пет, на раваничком шест, каменичком три. Док су на свим овим крстовима руке анђела покривене марамом по старом оријенталном церемонијалу,⁴⁷ на поречком крсту (сл. 13), који је из XVII века, први анђеоло са својом марамом већ дотиче Христа, што значи да се код поречког мајстора већ изгубило познавање старог византског церемонијала; по угледу на западне мајсторе, који га нису познавали, марама је приказана као тканина која треба да покрије Христа. Без обзира на варијанте које су приказане у наведеним примерима крштења, и на то што стилски крстови не одговарају један другом, сви заједно ипак чине једну иконографску целину и претстављају једну од варијаната приказивања крштења.

Разлика која се уочава у третирању појединих фигура је стилска, а настала је услед различитог места постанка ових крстова. Крст из Музеја примењене уметности у Београду припада групи крстова рађених у XVI веку, под утицајем Византије, вероватно на Атону. Томе у прилог говори чисто ликовно решење појединачних фигура, које се ослањају на византиску уметност позног Средњег века. Орнамент кругова са уписаним крстовима, сигнатура на грчком, такође говоре о византском утицају и грчком мајстору. Поједине композиције на крсту, особито Благовести, поткрепљују ово мишљење. Крштење на пљеваљском и Симеоновом крсту стилски се потпуно ослањају на западне традиције у обликовању фигура. Христово тело је потпуно готски приказано, са јако истакнутим натурализмом, али не и оштрих

36 L. Réau, н.д., 301.

37 E. Mâle, н.д., 260—261.

38 Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, т. XV, сл. 3.

39 Р. Љубинковић, н.д., 130—131.

40 Н. Swarzenski, Monuments of romanesque Art, London 1954, pl. 113, fig. 256—258.

41 Исти, н.д., pl. 113, fig. 259.

42 A. Masseron, Saint Jean Baptiste dans l'art, Arthaud 1957, fig. 4.

43 Исти, н.д., fig. 29.

44 Исти, н.д., fig. 86.

45 Исти, н.д., 87.

46 Réau, н.д., 299.

47 Исти, н.д., 298.

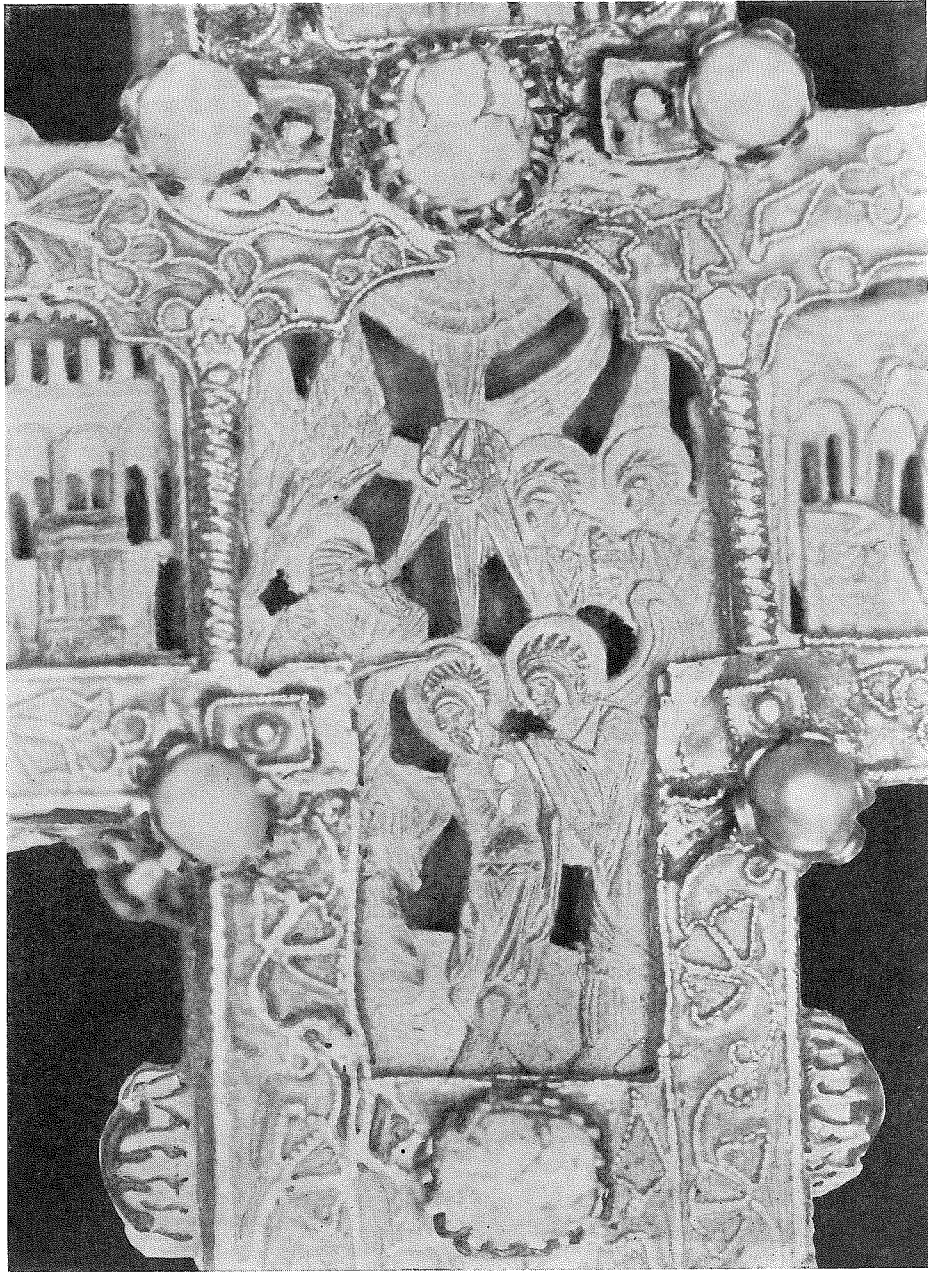
линија, које су особито назначене на крсту из Музеја примењене уметности. Извесна заједничка црта је изражена у положају и третирању Јованове фигуре. Чак би се могло рећи да је и ту постојала извесна тенденција за готизирањем његова покрета. Али по општем изгледу уочава се да се ради о два различитим радионицама у којима су настали ови крстови, од којих је пљеваљски стилски ближи Западу. Готских елемената има и на атонском крсту (сл. 6, 7), и они су особито изражени у обликовању и положају Христовог тела у сцени распећа, али целокупни стилски третман говори о византиском узору. Услед тога може се са сигурношћу тврдити да је крст из Пљеваља имао за иконографски узор крштења православној шему, а да је обликовање појединачних фигура дошло као последица једног одређеног правца који је владао онде где је крст настао. То потврђују особито фигуре анђела, чија је коса зачешљана уназад, који су округли и пуне главе и више потсећају на сличне анђеле рађене у време подражавања хеленистичких и касноантичких узора са слонове кости у Италији XIII века. На раваничком крсту нема у сцени крштења западних елемената, нити је Христово тело изражено на готски начин као на пљеваљском. Напротив, ова композиција раваничког мајстора пре би се могла довести у везу са радовима грчких мајстора тога периода. На каменичком крсту (сл. 12) цео је начин компоновања крштења такође ослоњен на грчки узор, али са извесним елементима готике. По читавој композицији каменичко крштење је блиско крштењу са раваничког крста. На најмлађем крсту из Пореча (сл. 13), крштење је иконографски приказано исто као и раваничко и каменичко, али се стилски опет разликује од прва два, иако је у питању један иконографски узор. Враћајући се опет на крштење са пљеваљског и Симеоновог крста видеће се да они отступају од поменутих крштења, у самом Христовом ставу и покрету. У сваком случају иконографско решење пљеваљског и Симеоновог крштења спада међу ретка приказивања крштења у хришћанској иконографији, како пре, тако и после XVI века, како на Истоку, тако и на Западу. Поређећи га са крштењем на раваничком крсту, каменичком, и на крсту из Музеја примењене уметности видеће се разлика, а та разлика је највећим делом у стилском решавању појединачних фигура. Ма колико да се Христ на пљеваљском и Симеоновом крсту потпуно сагиба пред Јованом, овако приказан Христ је, у суштини, различит од Христа на поменутих крстовима; зато претпоставка да је мајстор узео другу иконографску тему и применио га на крштење Христово није неприхватљива.

Преображење је рађено у духу касније иконографије: Христ у средини, фронтално постављен, обухваћен мандорлом. Испод његових ногу два апостола који ничице падају, док се трећи уздигао. Овакав начин приказивања преображења типичан је за каснија иконографска решења, а паралеле се могу наћи на иконама и зидном сликарству XVI и XVII века.⁴⁸

Васкрсење Лазарево на тројичком крсту приказано је на уобичајени начин: Христ који благосиља, сестре Лазареве на коленима, отворени саркофаг у коме је уздигнута Лазарева фигура. Обиље личности које прате ову сцену потсећа по свом меком моделовању на радове у слоновој кости. На раваничком крсту васкрсење Лазарево је приказано сасвим другачије него на пљеваљском крсту (сл. 1, 4). Мајстор је приликом приказивања ове композиције извршио замену композиције васкрсења Лазарева композицијом силаска Христовог у хад, те је само уместо Адама који клечи поставио увијену фигуру Лазарева. Идентичност ових двеју композиција на раваничком крсту је неоспорна. Мајстор је ишао толико далеко у копирању композиције силаска Христа у хад, да је у васкрсењу Лазара поставио Христа у мандорлу, што се никако не слаже ни са иконографијом ни са теолошким тумачењима о мандорли и о томе када се поставља Христ у мандорлу. Упоређујући силазак Христа у хад са васкрсењем Лазаревим на раваничком крсту види се да је мајстор могао само заменом да копира исту композицију два пута, с тим што је додао Лазареву карактеристичну фигуру. Остали детаљи о обема композицијама скоро се у потпуности слажу.

Разлика између тројичког и раваничког мајстора огледа се и на другој страни крста (сл. 14, 4), баш у стилском погледу и у вештини компоновања сцена. Одлика пљеваљског мајстора да предмете меко моделује и да им даје облину, а у исто време да дочара изглед слонове кости, особито се одразио у композицији уласка Христовог у Јерусалим. Христ је дат фронтално, групација фигура је изведена потпуно симетрично, али и поред обиља фигура распоред је извршен тако да ниједна фигура другој не смета. Раванички крст има исту композицију, исти распоред фигура, слична решења појединачних фигура, али се у суштини разликује од пљеваљског у чисто техничком обликовању појединачних фигура. Мајстор раваничког крста није имао замаха и топлине приликом приказивања ове композиције, те она не дочарава рад у слоновој кости као што је то случај код пљеваљског мајстора.

48 T. Rice, н.д., fig. 3.



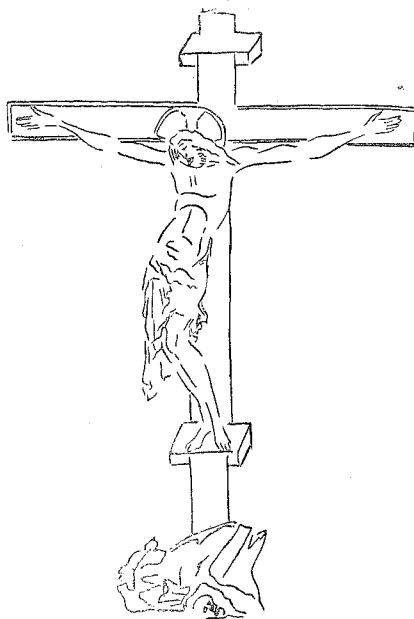
Сл. 13. Детаљ Крштења са поречког крста, XVII век (фототека Конзерваторског завода на Ријечи)
 Fig. 13. Détail du baptême de la croix de Poreč, XVII^e siècle (photo de l'Institut des Monuments historiques de Rijeka)

Силазак Христа у хад на тројичком крсту је занимљив (сл. 14). У средини композиције је постављен Христ у мандорли, у покрету, са нешто савијеним коленима, испруженом руком према Адаму, који клечи у саркофагу и пружа руку према Христу. Иза Адама је допозасна фигура Еве, која се већ уздигла. Иза Христа и Адама су фигуре старозаветних пророка. Христ нема у руци крст, изостављена су и преломљена врата пакла; простор је диктирао упрошћавање композиције. Али су зато занимљива по свом стилском пореклу два старозаветна пророка — Давид и Соломон — који стоје поред Христа. Давид је ослоњен о стуб, обучен у тогу и анаксиридес, с руком пребаченом преко груди и са стилизованом круном на глави. Фигура је мала, али је Давид претстављен као јак човек, са израженом мускулатуром добро извијених ногу и груди. Глава је округла, обла, без браде, у потпуној пропорционалности према снажном телу. Апстрахујући остале фигуре у овој композицији, фигура Давида изгледа као да је узета са неког касноримског или хеленистичког рељефа и постављена

у композицији силаска Христа у хад. Соломон, који је нешто већи од Давида и профилом окренут њему, приказан је са брадом и јаче моделованом круном. У моделовању његова лица осећа се јача веза са традиционалним приказивањем старозаветних пророка. Остале личности се само назире, иако је мајстор веома прецизно моделовао врхове глава.

Али враћајући се на општу композицију фигура и њихова распореда у силаску Христа у хад, види се да је мајстор и ту дао добра решења. Средња и најважнија фигура је Христ у мандорли, дијагонално постављеној. Лево и десно, окренуте на три четвртине, груписане су остале фигуре, чије главе зракасто чине полукруг. Цела композиција је сразмерна према Христу и главни акценат је на њему. Одлично је изражен покрет његова тела, одећа која се затеже и набира; босе ноге, испружена рука у супротности су са доста наивно моделованом главом, нешто истакнутих јагодица и истакнута нос. Све је ублажено вештом моделацијом фигуре. Линеаризам који је јако наглашен у третирању фигура скоро на свим крстовима од дрвета XVI и XVII века, а посебно у приказивању одеће и покрета, овде је смањен у толикој мери, да се скоро и не осећа. Меким моделовањем тела и тканине, стварањем сенки, дошло се скоро до сликарских ефеката.

На раваничком крсту иста композиција је много згуснутије дата. На њему нису приказани Давид и Соломон тако изразито као на пљеваљском крсту. Они не могу да се идентификују, већ се сливају заједно са осталим фигурама присутних у зракастом венцу изнад Христове главе. Сам Христ је скоро идентично компонован, у покрету, са испруженом руком, али у њему нема неких облика које се јављају у истој сцени на пљеваљском крсту. Мајстор раваничког крста уопште није имао велику инвенцију, већ се држао искључиво иконографског узора.



Сл. 15. Крст из Никозије, XIV век (по Wulff-Alpatoff-y)
Fig. 15. Croix de la Nikosie, XVI^e siècle (d'après
Wulff-Alpatoff)

Посебну пажњу привлачи композиција распећа (сл. 14). Она је на пљеваљском (сл. 14) и раваничком (сл. 4) крсту стављена у трифору, одн. аркаду, и заузима највише простора, као рођење на предњој страни. Христ је централна личност. На високом крсту постављено је Христово тело изванредно елегантних линија. То није здепасто тело из доба романике, нити тело у грчу, натуралистичких облика, из доба готике, већ тело какво се само среће у уметности Италије, на фрескама Чимабуа, на великим распећима рађеним *in terra gressa*, или на великим платнима уметника ренесансе. Линија његова тела је изванредно дата, меко моделованих облика. Цео став Христа потсећа на једну мозаичку икону из Никозије (сл. 15)⁴⁹, као и на низ великих крстова, такође из Никозије.⁵⁰ Та иста једноставност и елегантност линија јавиће се

49 Wulff—Alpatoff, н.д., 269, Abb. 39.

50 T. Rice, н.д., pl. XLI, fig. 114, 115.

и у радовима сликара и вајара ренесансе. Разлика према осталим крстовима особито је уочљива ако се овај упореди са крстом из Музеја примењене уметности у Београду (сл. 6), где је Христово тело дато у изломљеној линији, типично за готска решења. Испод руку Христових на тројичком крсту постављена су два анђела са убрусима на устима; стари иконографски мотив, познат још из времена Комнена,⁵¹ а особито понављан на иконама⁵² и плаштаницама⁵³ XV и XVI века. Поред Христа су Богородица и св. Јован. На супрот витком телу Христовом, ове две фигуре делују здепасто, иако пропорционално. Богородица је мирна, сталожена, прибрана. Јован замишљен, голобрад, лако повијене главе. Јованова фигура са округлом главом, стилизованом, уназад забаченом косом, потсећа помало на арханђела са диптиха у слоновој кости из Kaiser-Friedrich музеја у Берлину.⁵⁴ Оба разбојника, постављена на мањим крстовима, са забаченим рукама, имају исто тако вешто моделована тела. Њима је уметник посветио такође пажњу, као и осталим фигурама на крсту, чак се може рећи — исто толико колико и Христу. И овде је линија тела беспрекорна, са нешто јаче израженом мускулатуром трбуха. Види се да је уметник главни акценат композиције ставио на приказивање распетих тела. Остале фигуре које допуњавају композицију распећа постављене су иза и око крста. Мада је њихов значај далеко мањи, ипак су све фигуре веома спретно израђене. Можда због својих облика, мањих димензија, здепастости, оне потсећају на каснороманске фигуре са камене пластике.⁵⁵ Ма колико да у овим композицијама има старијих мотива и елемената, ипак се по третману појединих фигура, а особито Христове, уочава сигурна веза са уметношћу Италије. Сликани романски крст (1280 година) у Филаделфском музеју, као и један сличан Чимабуов крст (1280-85 година Uffizi)⁵⁶ претстављају прототип тројичког распећа. Још сличнија и временски ближа паралела може се установити са једном сликаном иконом из Археолошког музеја у Сиракузи, где је такође приказана композиција распећа, а која је означена као »tardiva bizantina«⁵⁷ претставља вероватно рад XVI века. Цела композиција потсећа на распеће са тројичког крста, а особито стилизација Христова тела. Сви ови елементи говоре да се порекло овог крста може тражити у Италији.

На раваничком крсту цела композиција распећа дата је веома слично, са малим отстапањима у детаљима. Али општа иконографска тема је била иста. Разлика је и овде у индивидуалном приказивању појединачних фигура, која из њих избија, што је карактеристика раваничког мајстора. Да је иконографски узор био исти, сведочи положај Христова тела, дат потпуно на исти начин као и на пљеваљском крсту. Фигуре на раваничком крсту су много уздржанije у обликовању и у извесној мери укочене, што није случај са пљеваљским крстом.

Вазнесење Христово такође има обиље фигура. Богородицу у средини придржавају два изванредно моделована анђела, од којих глава левог потсећа на ренесансне путе. Начин приказивања Богородице је стереотипан, апостола такође. Христ је на престолу у мандорли коју придржавају такође два анђела. Композиција је вешто постављена, али у њој нема новина. Исти иконографски узор је послужио и раваничком мајстору.

На тројичком крсту у композицији Духова апостоли су степеначасто постављени, а у средини је увећана фигура Космоса, веома слично као на иконама XV века. Мајстор је био слободан да овде изађе из оквира композиције, стилизујући расуте зраке на аркаду. Сасвим другим иконографским узором служио се мајстор из Раванице. Он решава у правоугаонику читаву композицију, стављајући један изнад другог два реда апостола. Изнад глава апостола приказана су отворена врата неба: стари иконографски мотив који се задржао и у XVI и XVII веку.

Сцена смрти Богородичине на пљеваљском и на раваничком крсту укомпонована је у троуглу, чији врх у средини претставља Христ са Богородичином душом. Велику Христову мандорлу придржавају два анђела. Испод Христа приказане су главе апостола око Богородичина одра, а испод одра Богородице стоје опет два апостола, од којих један има кадионицу а другоме су руке прекривене марамом. На средини целе композиције постављен је чирак у облику цркве са свећом, мотив узет из апокрифа о смрти Богородице. Овакво приказивање смрти Богородице

51 M. et G. Sotiriou, *Icones du Mont Sinai I*, Athènes 1956, pl. 77, 193; Schnütgen, *Elfenbeinrelief in Metallfassung als Buchdeckel*, *Zeitschrift für christliche Kunst* IV, 1891, 331—332.

52 W. Felicetti—Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne 1956, pl. 131: најсличније постављени анђели као на нашем крсту.

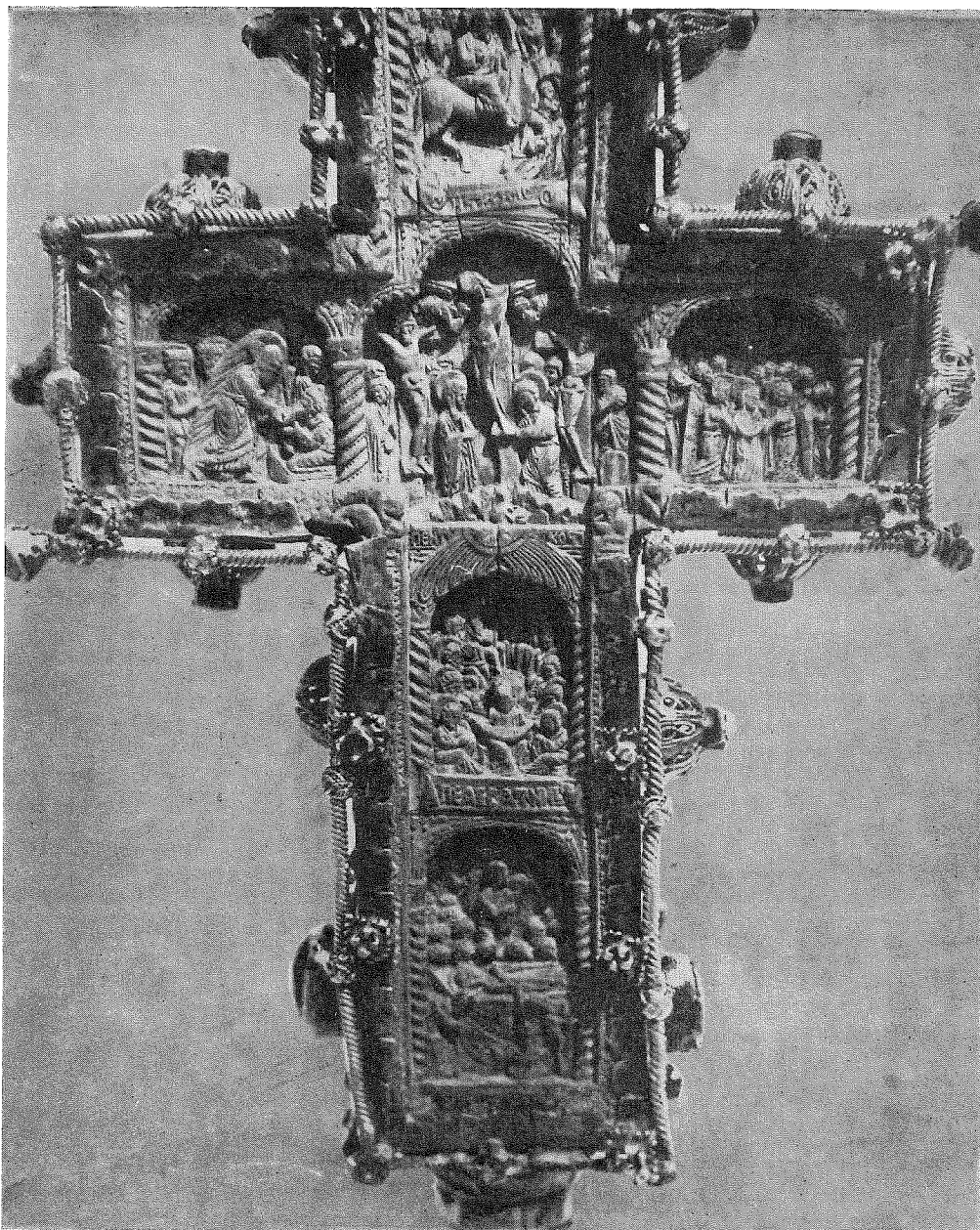
53 Л. Мирковић, *Црквени вез*, Београд 1940, т. X, сл. 3; В. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Москва 1947, т. 134, 135.

54 Wulff—Alpatoff, н.д., 28, Abb. 10.

55 H. Maedebach, *Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten*, Berlin 1958, Nr. 7, T. 13.

56 H. Clifford, *An Italian Romanesque Cross of the Late XIII Century*, *The Philadelphia Museum Bulletin* 48, Philadelphia 1953, 20—29, fig. 1.

57 E. Sandberg—Vavala, н.д., 50—51, fig. 30.



Сл. 14. Деталј задње стране пљеваљског крста (снимио Ј. Марић, Цетиње)
 Fig. 14. Détail d'une autre face de la croix de Plevlje (photo Marić, Cetinje)

без узнесења налази се веома често у радовима византских мајстора у слоновој кости, око хиљаде године. Са сличним решењима срећемо се на оригиналном византском раду (X век) у слоновој кости са евангелијара Отона III,⁵⁸ затим на једном византском рељефу од слонове кости, такође из X века,⁵⁹ а најближе иконографско решење налазимо на византској фресци у S. Maria di Serrate (Lecce) из XIV века.⁶⁰ Израда покрива који у наборима пада потсећа на слична решења у радовима готских мајстора XIV века, у доба т. зв. меког стила.⁶¹

На преломима кракова приказане су допојасно фигуре јеванђелиста, и то само на пљеваљском крсту. С предње стране су портрети а са задње симболи, што такође потсећа на радове у слоновој кости.

58 J. Hecht, *Vie frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens*, Das Münster 1—2, 1951, 3.

59 Walters Art Gallery, *Early Christian and Byzantine Art*, Baltimore 1947, Nr. 142, t. XXVI.

60 E. Bértaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, 148, fig. 62.

61 E. Wiegand, *Beiträge zur südostdeutschen Kunst im 1400*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung 51, Berlin 1938, 69.

Бацајући један општи поглед на два крста, од којих се први налази у ризници манастира свете Тројице код Пљеваља а други у Музеју српске православне цркве у Београду, види се одмах да су то радови различитих мајстора, али да су Симеонов и Тројичин крст веома слични међу собом, и то не само по материјалу од кога су направљени — маслиново дрво, — већ и по композицијама и иконографским темама. То наводи на помисао да су они рад истог мајстора. Раванички крст по времену свога постанка, по извесној уздржљивости, површинском решавању читавих композиција, вероватно је млађи и припада другом мајстору. Поставља се као проблем: ко су и одакле су мајстори ових крстова? По грчким натписима који се налазе на њима, а који означавају поједине композиције, може се претпоставити да су то радови грчких мајстора. Томе у прилог би говорили српски крстови из истог времена на којима су натписи на српском језику. Међутим, то нису радови грчких мајстора са Атона, јер против тога говори стилска анализа сваког појединачног дела крста и јасно подвучени стилски, западњачки елементи, прилагођени православној иконографији. Касноантички, романски и готски елементи преплићу се на њиховим рељефима, дајући им посебно обележје, а у исто време одвајајући их од готских дрвених крстова са рељефима празника. Оба наша крста, а може се узети у обзир и Симеонов иако је веома отрвен, претстављају једну посебну стилску и иконографску целину у групи православних крстова рађених под утицајем Запада. Појединачна отступања у стилу и иконографским детаљима између тројичког и раваничког крста у суштини нису битни разлози да се ти крстови сматрају радовима посебних радионица. Као што је већ наглашено у више махова, они су радови само различитих мајстора, али у склопу једне целине. Иконографске теме на нашим крстовима потичу највећим делом из XII—XIII века, а паралеле указују на италијанске мајсторе који су радили под утицајем Византије. Ти стари иконографски мотиви, који се јављају на нашим крстовима XVI века, најдуже су се задржали у Венецији. Положај Венеције допринео је томе да се у њој задрже дуго стари стилови. Архаизам је био особито јак у другој и трећој четврти XIII века, када се венецијански мајстори враћају на стари стил ранохришћанства, стварајући на тај начин проторенесансу у Венецији.⁶² У XIV веку у венецијанском сликарству задржали су се још увек иконографски мотиви Византије, који су водили порекло још из хиљадите године.⁶³ Скулптура Италије претрпела је такође утицај византиске уметности, и то не само на великим монументалним споменицима, већ и на радовима занатско-уметничке продукције.⁶⁴ Грчки сликари који су радили у Италији, а особито у Венецији, допринели су томе да се у току једног дужег временског периода, који допире и до краја XVI века, задрже у венецијанском сликарству стари византиски мотиви. Наша два крста из тројичке ризнице, а исто тако и крст из Раванице, носе на себи печат ранохришћанске уметности и у исто време ђотовско-чимабуовске традиције. Они потсећају на радове у слоновој кости, и то баш оне венецијанске из XIII века, који су уствари продужавање ранохришћанских радова. Није случајност што се осећа извесна веза између пљеваљског крста и стубова циборије св. Марка у Венецији. То је условљено средином где је крст настао. Карактеристично је и подражавање антике у композицији рођења, а најближа паралела је ватикански рељеф,⁶⁵ Гуљемова предикаоница,⁶⁶ као и рељеф из св. Јована Милостивог у Венецији.⁶⁷ Одраси чимабуовско-ђотовских традиција у општем изгледу и склопу композиција, а посебно у композицији распећа, упућују на стил грчко-италијанских мајстора. Крштење Христово, неуобичајено у хришћанској иконографији уопште, али са византиским коренима и готским решењима, може такође да упути на Италију. Орнаментат развученог храстовог лишћа, типичан за медитеранске мајсторе готике, опет указује на Италију, а посебно на Венецију. Најзад, извесна сличност са италовизантиским иконама XVI века може само да поткрепи ову претпоставку.

У малим венецијанским занатским радионицама сигурно су се производили крстови од дрвета са рељефима празника. Њих су вероватно израђивали мајстори грчког порекла, који су се држали старих традиција и користили старе узорне, уносећи покаткад савремене елементе стилова. У овим радионицама су сигурно израђивани дрвени крстови са рељефима празника који су били извожени у крајеве под Турцима исто онако као што су се у Венецији штампале српске књиге да би се извозиле у српске крајеве. На тај начин су и сва три крста доспела к нама. Пљеваљски и Симеонов су временски блиски, док је раванички нешто млађи, али сва три припадају једној радионици, која је вероватно била у Венецији.

62 O. Demus, н.д., 355.

63 E. Sandberg—Vavala, н.д., 18.

64 G. Francovich, Crocifissi legnei del secolo XII in Italia, Bollettino d'arte 29, 1935-36, 492, 494.

65 Museo Sacro, н.д., tav. VII.

66 J. Pope—Hennessy, н.д., fig. 2.

67 P. Molmenti, н.д., 336.

UN GROUPE INCONNU DES CROIX DE BOIS AUX RELIEFS REPRESENTANT DES FÊTES

A l'église de la Sainte-Trinité près de Plevlje, une croix sculptée aux reliefs représentant des fêtes (six reliefs de chaque côté) fait partie du trésor. Une croix semblable, qui appartenait autrefois au trésor du monastère Ravanica, existe au Musée de l'Eglise orthodoxe serbe. La croix du métropolitain Siméon de Rachka (1526—1550), croix provenant également du trésor de la Sainte-Trinité de Plevlje, fait pendant à ces deux croix. Cette dernière est en très mauvais état, pourtant on voit qu'elle appartient à ce groupe des croix faites au XVI^e siècle. La croix du métropolitain Siméon et la première croix du trésor de la Sainte-Trinité révèlent le même maître, tandis que celle de Ravanica est l'oeuvre d'un autre sculpteur, appartenant au même atelier. La croix de la Sainte-Trinité mesure 22,5×14,3 cm., celle du métropolitain Siméon 34×14,5 cm. et celle de Ravanica 18,5×12 cm. Toutes trois sont des croix à main.

Les reliefs des fêtes sont inspirés de l'esprit de l'iconographie orthodoxe, mais le traitement de certaines de ces compositions révèlent des influences nettes de l'art italien du XII^e et du XIII^e siècles, avec des accents de fin d'antiquité, du style roman et du style gothique. Les scènes représentées sur l'une des faces sont celles des fêtes de la Naissance de Jésus, de l'Annonciation, de la Transfiguration, du Baptême, de l'Assomption et de la Résurrection de Lazare, tandis que l'autre face groupe les scènes de l'Arrivée à Jérusalem, de la Mise en Croix, de la Descente du Christ aux Enfers, de l'Ascension, de la Descente du Saint-Esprit et de la Mort de la Vierge.

L'Annonciation est présentée de la manière habituelle et des parallèles avec des icônes grecs du XVI^e sont faciles à établir. La Transfiguration ne présente pas non plus des nouveautés de l'iconographie, mais la scène est intéressante par le traitement des personnages, car le maître s'y inspirait des modèles de la fin de l'époque du style gothique. Le type de la Naissance de Jésus est très ancien et sa solution iconographique est donnée déjà au X^e siècle par des reliefs au Vatican, tandis que les solutions des personnages reposent sur des solutions données par des maîtres italiens du XII^e siècle. La douceur des lignes de différents personnages rappelle la sculpture sur ivoire, tandis que le traitement général rappelle des compositions de tryptiques et d'autels du XII—XIV^e siècles faits en Italie et particulièrement à Venise.

La composition du Baptême est la plus curieuse de l'iconographie en général. Quoique cette croix fut faite avant le Concil de Trident, le Christ y est représenté plié en deux devant Saint-Jean, dans une attitude de prière. La solution de la silhouette du Christ est purement gothique. En comparant la croix de Plevlje et celle du métropolitain Siméon avec des compositions similaires du Baptême sur des croix en bois faites plus tôt ou plus tard, on constate que le Christ y est profondément incliné devant Saint-Jean, la scène interprétant fidèlement le texte du baptême, ce qui représente une variante toute nouvelle dans l'iconographie. L'Assomption y est traitée dans l'esprit de l'iconographie plus récente, des comparaisons peuvent être établies avec des icônes et des peintures murales du XVI^e siècle et du XVII^e siècle. La résurrection de Lazare ne comporte pas de nouveautés iconographiques sur les croix de Plevlje, tandis que le maître de Ravanica a remplacé cette composition par celle de la descente du Christ aux enfers, en la signant comme la Résurrection de Lazare. La descente du Christ aux enfers ne présente pourtant pas de nouveautés iconographiques importantes. Ce qui est intéressant c'est la silhouette de David, représenté en toge. La mise en croix du Christ rappelle les crucifix anciens travaillés «in manira greca» en Italie, ainsi que les crucifix aux fresques de Cimabua. La stylisation du corps du Christ est impeccable et le modèle de ce crucifix peut être cherché en Italie. L'Ascension est traitée d'une manière stéréotypée. Des comparaisons pour la composition de la Pentecôte peuvent être faites avec celles des icônes du XV^e siècle. La mort de la Vierge est composée suivant les solutions semblables du X^e siècle, et cette même manière de composition a été gardée aussi au XIV^e siècle dans le cadre des fresques et des icônes.

La différence entre les croix de la Sainte-Trinité et celle de Ravanica réside dans le style du maître sculpteur beaucoup plus que dans les modèles iconographiques. Le sculpteur de la Sainte-Trinité fait preuve de plus de douceur, de plus de rondeur dans les lignes, tandis que celui de Ravanica travaille moins en relief et ses compositions sont plutôt planes. En analysant leur style et en établissant des comparaisons, on est amené à conclure que ces croix sont l'oeuvre des maîtres gréco-italiens du XVI^e siècle, et on suppose que l'atelier fut à Venise. Les ornements représentant des feuilles de chêne se trouvant sur la croix de Plevlje, caractéristiques pour les maîtres méditerranéens de l'époque gothique, confirment cette hypothèse.

СРПСКА ГРАФИКА XVII ВЕКА

(Посебне иконе „стампи“)

Зајорка ЈАНЦ

У В О Д

У југословенској стручној литератури нема много студија о старој српској графици. Почетак српске графике, уско везан за појаву штампе, оправдава чињеницу што се скоро сви аутори задржавају на проучавању графике намењене илустрацији књиге. Тако је остала празнина у проучавању нашег старог дрвореза као самосталне ликовне дисциплине (икона, абагар, антиминос).

Н. Радојчић један је од првих који посвећује посебну пажњу овој врсти графике и 1931 године објављује свој рад »Српски абагар« (из Народне библиотеке у Љубљани).¹ У току следећих двадесетак година појављује се само неко ико радова из области графике. Овде није узето у обзир да се понека дрворезна икона помиње у инвентарима манастира или приликом давања историског прегледа појединих епархија.

Године 1951 Д. Медаковић објављује чланак »Стара српска графика« у чијем првом делу говори и о дрворезним иконама до XVIII века.² Године 1953 М. Коларић објављује »Српску графику XVIII века«, где једним делом обрађује и дрворез претходног периода.³ Испитивања која је вршила научна мисија Српске академије наука дала су значајне резултате и у овој области. Ђ. Радојичић открио је досад непознати дрворез из XVI века и поменуо га у свом извештају о раду на Светој Гори.⁴ Детаљну студију о овом изванредном примерку дрвореза написао је Д. Медаковић.⁵ Међутим, и даље остаје скоро нетакнуто поглавље о српској графици XVII века. М. Коларић у уводном делу већ поменуте студије указује на врло вероватну везу српске графике XVII века и светогорских уметничких центара. Д. Медаковић у »Графици српских штампаних књига XV—XVII века« само помиње посебне иконе XVII века, наглашавајући да су оне искључиво под утицајем илустрације из штампане књиге.

Досад није написана ниједна исцрпна студија о посебним дрворезним иконама XVII века, а узгредне белешке о њима износе опречна мишљења о пореклу и утицајима под којима се развијала ова врста графике. С једне стране указује се на врло могућне (међутим недовољно испитане) утицаје из Свете Горе, а са друге, придаје се превелики значај упливу штампане књиге. У сваком случају, најновија испитивања наше уметности XVI и XVII века наговештавају прилична изненађења и показују да тврђења о искључивости појединих утицаја не стоје на тако сигурним позицијама.

У уметничким центрима Свете Горе неговани су дрворези упоредо са живописом, и графика је рађена не само као илустрација књиге, него и као посебно уметничко дело.⁷ Баш ова врста графике, самостална дрворезна икона, која је у народу добила име „стампи“, постаје у нашим крајевима један од најпопуларнијих облика ликовног стварања, нарочито на територији обновљене Српске патријаршије у Пећи.

Све досад наведено оправдава мишљење да је било потребно обрадити као посебну групу дрворезне иконе од краја XVI до краја XVII века. Веза са Светом Гором, као и утицаји штампане књиге, биће поред осталог узимане као равноправни елементи у даљем разлагању у овом раду. Као предмет испитивања биће само дрворезне иконе, „стампи“, наведеног периода.

1 Н. Радојчић, Српски абагар, Етнолог 2, Љубљана 1931, 187—211.

2 Д. Медаковић, Стара српска графика, Уметност, Београд 1951, 31—35.

3 М. Коларић, Српска графика XVIII века, Београд 1953.

4 Ђ. Сп. Радојичић, Српска архивска збирка на Светој Гори, Архивист 2, Београд 1955, 10, 12.

5 Д. Медаковић, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник радова Византолошког института САН, 4, Београд 1956, 187—198.

6 Д. Медаковић, Графика штампаних књига XV—XVII века, Београд 1958.

7 М. Коларић, н.д. 5.



Сл. 1. Богородица са дететом, друга половина XVI века.
 Fig. 1. Virgin and child, the second half of the XVI century, Museum of the Applied Art in Belgrade.

ОПИС ПОЈЕДИНИХ ИКОНА

А. Опште карактеристике

С обзиром на то да су дрворезне иконе материјал који се још увек може наћи у приватном поседу и на још недовољно испитаном терену, тешко је утврдити колико их је досад очувано. Из инвентара појединих манастира или епархија видимо да их је било много више него што их је очувано. Тиме што ће се овде обрадити пет необјављених дрворезних клишеа, односно седам икона, пошто су две од њих двоструке, неће бити исцрпљен њихов евентуални број, али ће се анализом покушати да да синтеза о карактеру и уметничким утицајима под којим су оне настале и да се фиксира њихово место у нашој уметности XVI и XVII века. Анализом ће бити обухваћени иконографски мотиви, орнаментика и техника реза, што ће поред већ објављених радова умногоме помоћи да се дође до више чињеница и до конкретнијих резултата. Наравно, отежавајућу околност претставља то, што још нису довољно испитане све гране српске уметности турског периода.

Дрворезне иконе од краја XVI до краја XVII века могли бисмо поделити на две групе, што нам намеће сам њихов квалитет. Прву групу би чиниле иконе од краја XVI до половине XVII века, када се њихов квалитет још задржава на висини старог уметничког замаха. У другу групу спадају дрворези до краја XVII века, када се постепено губе елементи старе уметности, а нови, са Запада, још нису нашли своје право место у нашој средини, растрзаној сеобама и борбама за слободу.

Иконе о којима ће бити речи у овоме раду налазе се у поседу Музеја примењене уметности у Београду и у Музеју српске православне цркве.⁸

⁸ Дрворезе који су својина Музеја српске православне цркве, љубазно ми је ставио на располагање Свет. Душанић, Управник Музеја, на чему му се срдечно захваљујем.

ИКОНА Бр. 1

БОГОРОДИЦА СА ДЕТЕТОМ, (сл. 1.) — друга половина XVI века, Музеј примењене уметности у Београду, инв. бр. 1439 (13×18 сантиметра), необјављено.

Богородица са дететом сигнирана је као $\overline{\text{MP}} - \overline{\text{ΘΥ}}$. Ова богородица претставља трансформирани иконографски тип одигитрије који се према мишљењу О. Demusa формирао још у XII веку на Сицилији, уносећи у византиску строгост уметности Комнена више људске хуманости и нежности.⁹ Богородица је благо наклонила главу према детету, и у њеном изразу нема оне свечане строгости и фронталитета, својственог класичном типу одигитрије X и XI века. Очи су јој широко отворене и из њих избија извесна блага отсућност. Дете придржава отвореном шаком леве руке, док јој мало невешто цртана десна рука почива на грудима у ставу адорације. Мали Христос је обучен у дугу хаљину испод које му провирује једна боса нога. Он гледа право преда се. Десном испруженом руком благосиља, левом држи савијени свитак месијанства.

По рубу иконе теку орнаменталне траке палмета и двочланог и трочланог преплета, врло честог у декоративној пластици моравске школе. Овај тип богородице елеусе провлачи се кроз иконографију од XIII до XVIII века и пружа велике могућности изналажења аналогја. Скоро исте иконе богородице елеусе налазимо у XIII веку на Синају¹⁰ и у Хиландару,¹¹ у северноиталијанском сликарству XV и XVI века¹² и у руском иконопису новгородске школе XVI века.¹³ Налазимо је и у српским иконама XIV века (Охрид и Призрен)¹⁴ и на фрескама манастира Матејче и Дечана.¹⁵ У српским иконама XVI и XVII века такође је врло честа претстава богородице милостиве, нарочито у црквама фрушкогорских манастира.¹⁶

Ако још више прецизирамо могућности где је дрворезац могао наћи узор за своју икону, онда такође морамо рачунати на утицај илустрације у српској штампаној књижи.¹⁷ У празничном минеју Божицара Вуковића из 1538 године налазимо овакву богородицу са дететом, која се, истина, разликује по извесним детаљима и по квалитету рада, нарочито у обради лица, али у погледу технике и начина реза то је потпуно иста икона. Ово се нарочито опажа на примени сенчења на месту где се означава најдубљи простор, испод богородичиног мофорија, што сигурно везује ову икону са италијанским, односно млетачким дрворезом XVI века. Икона истог типа из празничног минеја Божицара Вуковића понавља се у зборнику Винћенца Вуковића из 1560 године, као и у зборнику Јакова од Камене Реке из 1566 године.

На богородичином нимбу налази се орнаменат, састављен од низа полукругова са унутра подврнутим крајевима, који претстављају још један детаљ који указује на врло вероватну везу са штампаном књигом. Исти орнаменат се појављује и на другим иконама (на нимбовима) у поменутих издањима штампаних књига.

Резимирајући све ово, можемо констатовати да пред собом имамо икону богородице елеусе, рад домаћег мајстора који се углавном на византиско-млетачке мадоне XV и XVI века. Пут којим је овај утицај дошао до нашег мајстора могао би бити преко Дубровника (дрворез и итало-византиска икона) или преко штампане књиге.

9 O Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1959, 309—311; Д. Милошевић, Једна охридска икона у Народном музеју, Зборник радова Народног музеја I, Београд 1958, 190—191.

10 Γ. Σωτηρίδης, *Εικόνες Της Μονής Σινά, Αθήναι* 1956, Ρλ 192, 200

11 S. Radojčić, *Die Serbische Ikonenmalerei vom 12 Jahrhundert bis zum 1459*, Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft V, Graz—Köln 1956, Tafel 4.

12 E. Garrison, *Italian panel painting*, Florence MCMXLIX, Pl. 109.

13 H. Kjelin, *Ryska ikoner i svensk och norsk Age*, Stockholm 1956, 121, 122, 123, 129, 197.

14 S. Radojčić, *Serbische Ikonenmalerei*., Tafel 12.

15 V. Petković, *La peinture Serbe du mouen Age I*, Beograd 1939, 92 b; 139 a.

16 Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, Табла X, XI, XLVII; С. Радојчић, *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, *Летопис Матице Српске*, књига 383, Нови Сад, фебруар 1959, 111—116.

17 Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, табла XLVI, LXIV, LXXXIII.



Сл. 2. Свети Никола, прва половина XVII века.

Fig. 2. St. Nicholas, the first half of the XVII century, Museum of the Applied Art in Belgrade.

ИКОНА Бр. 2

СВЕТИ НИКОЛА, (сл. 2.) — прва половина XVII века, Музеј примењене уметности у Београду, инв. бр. 614 (27,5×36,5 сантиметара), необјављено.

Свети Никола са тонзуром у владичанском орнату дат је као допојасна фигура. Десном руком благосиља, левом држи књигу. У горњем делу иконе лево и десно су претставе Христа и богородице. Христос приноси светитељу јеванђеље а богородица владичанску инсигнију. Сигнатуре су српске сем богородичине, која је означена са $\overline{MP} - \overline{OT}$. По рубу иконе тече широка трака флоралног орнамента.

С обзиром да се овај тип иконе св. Николе често појављује у иконографији уопште, то ова икона не претставља новину. Појава малих фигура Христа и богородице у горњем делу ове иконе указује на старији узор по коме је резана. Међутим, за овај тип иконе можемо наћи хронолошки доста блиских аналогија. У првом реду треба поменути св. Николу на љубљанском абагару (прва плоча, друга страна).¹⁸ То је потпуно исти иконографски тип, али је разлика у начину реза и моделацији врло велика.

У зборнику Јакова од Камене Реке (Венеција 1566 година) и зборницима Винћенца Вуковића из 1547 и 1560 године налазимо такође претставу св. Николе. Међутим, тамо нема Христа и богородице, нити је начин моделовања портрета исти, те се о утицају штампане књиге у овом случају уопште не може говорити.

¹⁸ Н. Радојчић, н.д. табла II.

Сам начин резања наше иконе много је ближи сликарству. Посебну пажњу привлачи моделација светитељевог лица. То је фини и прецизан цртеж, до детаља подударан са фрескосликарством XV и XVI века у коме преовлађује линеаризам у начину моделовања. Територијално најближе аналогije за овакав начин моделовања лица, посебно за обраду чела, налазимо на фрескама манастира Каленића.¹⁹ Стојећа фигура св. Николе скоро се до појединости поклапа са нашом иконом. То је иста, мало издужена испосничка физиономија, исти начин чешљања косе, браде и бркова. На челу су белим сенкама означена испупчења чеоних костију.

Овакве испосничке физиономије и исти начин обраде лица налазимо у хронолошки ближе сликарству светогорских манастира. У манастиру Дионисију, чији се живопис датира у 1547 годину,²⁰ и на фрескама манастира Dochiarion из 1568 године²¹ такође налазимо исте физиономије и исти начин сенчења лица. Ове фреске би се могле узети као извор инспирација и говориле би у прилог тези о светогорском утицају. Као што је раније речено, на Светој Гори је негован дрворез паралелно са фрескосликарством и минијатурама. Ако упоредимо нама доступне светогорске дрворезе, међу њима можемо наћи сличан рез и фино сенчење шрафирањем.²²

У руској уметности XVI века налазимо често претставе св. Николе, врло сличне нашој икони. На фрескама у цркви Рођења богородице у Фералонтовом манастиру из 1500—1502 године лик св. Николе је моделован на исти начин.²³ Његове претставе такође налазимо на иконама новгородске иконописне школе у XVI веку.²⁴ У збирци Н. Лихачева на двама иконама налазимо исти тип св. Николе са малим претставама богородице и Христа.²⁵ С обзиром на аналогije у руској уметности XVI века и на стварну сличност у цртежу и моделацији са нашом иконом, могло би се рачунати да је наша икона настала под утицајем руских икона. Међутим, не можемо одбацити ни раније наведене примере из Свете Горе, која је претстављала неисцрпни иконографски репертоар. Тешко је сада утврдити пут којим је утицај дошао до нашег мајстора, пошто су наши калуђери одржавали врло жив контакт и са Русијом и са Светом Гором. Најзад, најприхватљивије изгледа то да је светогорски утицај, транспортован преко руске иконе, дошао до нашег дрворесца.

У инвентару Љубе Ивановића, из чије је збирке ова икона, постоји белешка да је она набављена од породице Пишћевића (из места Пишћева у Херцеговини). Средином XVII века ради на томе подручју путујући мајстор Гаврило Пишћевић из Херцеговине, који цизелирањем дотерује окове Јеванђеља.²⁶ Његови радови налазе се у манастиру Пиви и Студеници. Можда не би било сувише смело ако би се ова породица Пишћевића довела у вези са мајстором који је резао нашу икону. Технички поступак око израде дрворезних икона у техници блокбук, као и калупи за искуцавање окова скоро су идентични, те и то донекле подржава горе изложену могућност.

ИКОНА Бр. 3

АРХАНЂЕЛ МИХАЈЛО И ДЕИЗИС, (сл. 3 и 4) — двострука икона из 1661 године, Музеј српске православне цркве, (29,5×19,5 сантиметара).

Сл. 3. — Арханђел Михајло са крилима²⁷ у десној руци држи мач, ослоњен на раме, у левој свитак са текстом: азъ есмь архістратитъ . . . посланъ есмь ѿ вседръжитеља стръжати храмъ сѣи.

Читава претстава светога ратника цртана је грубо и непропорционално, са врло кратким рукама и трупом, површински, без икаквог описивања волумена и простора. У левом доњем углу означена је година од Христовог рођења $\overline{\text{ах}} \overline{\text{оа}}$ (1661), док је у десном углу шестокраки Соломонов знак. Оквир овој икони чини једноставни двочлани преплет, какав често налазимо у српским рукописима.

19 В. Петковић, Старо Нагоричино, Псаћа, Каленић, Београд 1933, Каленић, табла XV.

20 G. Millet, Monuments de L'Athos I, Les peintures, Pl. 196, 2.

21 Исто, Pl. 236, 1.

22 Б. Стрика, Фрушкогорски манастири, Загреб 1927, 138, 139; В. Петковић, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, сл. 83.

23 В. Лазарев, Дионисий и его школа, История Русского искусства, Москва 1955, III, 510.

24 Н. Kjelin, н.д. Pl. 120, 122, 266; Н. Gerhard, Welt der Ikonen, Reklingshausen 1957, Tafel 46.

25 И. Лихачевъ, материалы і для исторіи русской иконописи, СПб 1901, табла СІХІІ, сл. 283, СІХІV, сл. 288.

26 Б. Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, Зборник Музеја примењене уметности 3—4, Београд 1957—58, 56.



Сл. 3. Арханђел Михајло, 1661 година.
 Fig. 3. Archangel Michael, 1661, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade.

Претстава арханђела Михајла толико је понављана, да многе аналогije које би се могле навести не би довеле до значајнијих резултата у погледу порекла утицаја под којим је дрворезац резао ову икону. Највише оваквих претстава светог ратника налазимо у штампаној књизи, у Октоиху Божидара Вуковића из 1537 године (само што тамо свети ратник не држи мач него свитак), затим у Празничном минеју Божидара Вуковића из 1538 године и у Зборнику Винћенца Вуковића из 1550 године.²⁷

Сл. 4. — На другој страни ове иконе налази се деизис састављен од стојећих фигура богородице, Христа и св. Јована. Христос има косу подељену на средини, широко лице са очима врло близу усађеним, десном руком он благосиља а левом држи јеванђеље. Богородица и св. Јован наклоњени су мало према Христу, са рукама пруженим у знак молбе.

Овај тип још неразвијеног деизиса, код кога се у XVII веку сликају фигуре до испод појаса, врло је чест и на иконама и на фрескама, те претставља само понављање старог иконографског мотива. Цртеж је овде нешто пропорционалнији него на претстави арханђела Михајла, чист је и јасан у линијама. Свака фигура одвојена је танком цртом као посебна икона.

По рубу иконе тече трака, као и на другој страни, и једна широка плетеница са издуженим четворolistима у средини.

27 Д. Медаковић, у поменутом чланку »Стара српска графика«, доноси репродукцију овог дрвореза, без коментара.

28 Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, табле XXXVI, XLIII, LXIV.



Сл. 4. Деизис, 1661 година

Fig. 4. Deizis 1661, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade.

ИКОНА бр. 4

Св. ЂОРЂЕ НА КОЊУ И ДЕИЗИС, (сл. 5 и 6.) — двострука икона из 1676 године, Музеј примењене уметности у Београду, инв. бр. 1441 (21,5×29 сантиметара), необјављено.

Сл. 5. — Свети Ђорђе на коњу, у уобичајеној сцени убијања аждаје, која се у иконографији означава као »тријумф св. Ђорђа«. Светитељ, обучен у панцир са плаштом који му лепрша у замаху акције, дугим танким копљем убија аждају. Коњ се пропео на задње ноге које је аждаја уплела својим репом. Израз ратничког лица и покрет главе коња, можда још више израз његовог ока, подвлаче напетост ситуације. У горњем десном углу композиције из облака се јавља рука која благосиља светог ратника и његово јуначко дело. Аждаја је дата сасвим шематизовано, и ако је упоредимо са претставама аждаје у нашем сликарству XVI и XVII века, па чак и раније, можемо утврдити да она потпуно одговара претстави ксју је наш средњевековни човек имао о овој легендарној животињи.

Читава пртеж ове композиције, која се врло често понавља у нашој уметности, тврд је и своди се на чисту линију без икаквог покушаја сенчења. Композиција је схваћена крајње површински. Познавање анатомских облика и пропорција даје живост сцени. Реп коња је свезан у чвор. Посебно падају у очи крупне шестокраке звезде у позадини сцене. Овакве звезде налазимо често у плаштаницама, а има их и у хиландарском дрворезу XVI века.²⁹

У горњем левом углу иконе налази се сигнатура *Сми Грѣггѣ кѣликѣ мѣникѣ*, уоквирана једноставном цртом и подвучена орнаменталном траком (јајаста штап).

Испод композиције, одвојена двема цртама, изрезана је година од створења света зрпе (1676).

Оквир читаве иконе чини широка орнаментална трака, опет јајаста штап.

Према мишљењу Д. Медаковића ова икона је само повећана икона из Празничног менеја Божицара Вуковића.³⁰

29 Исти, Дрворезна икона распећа.

30 Исти, Графика, 185.



Сл. 5. Свети Ђорђе на коњу, 1676 година

Fig. 5. St. George on horseback, 1676, Museum of the Applied Art in Belgrade.

У руској уметности одговарајућег периода налазимо такође честе претставе св. Ђорђа на коњу.³¹ Сличних претстава има и у грчко-словенском иконопису XVI и XVII века.³²

ДЕИЗИС, (сл. 6.) — Икона је подељена на два дела. У горњем делу је композиција развијеног деизиса у уобичајеној формацији. У средини је Христос на престолу са ногама на високом подножнику. Набори његовог одела моделовани су тако да наглашавају контуре колена. Иза Христа лево и десно стоје арханђели Михајло и Гаврило. У средњем плану, с обе стране престола, стоје богородица заступница (десно) и свети Јован претеча, обучен у крзно (лево). У подножју престола, где се у развијеном типу деизиса стављају свети оци и патријарси као заступници човечанства, налазимо светог Симеона (даље нечитко) и Светог Епифанија Кипарског. Сигнатуре свих личности су српске, сем богородице која је сигнирана грчки ΜΡ — ΘΥ. Композиција је завршена полукружном траком једноставног преплета, који означава сегмент неба.

У горњој зони ове иконе постављена је предела са допојасним фигурама светог Ђорђа, светог Николе и светог Димитрија. Оба ова света ратника су у пуној ратној опреми, у панцирним кошуљама, са штитом преко леве руке и мачем ослоњеним на десно раме. Између њих је свети Никола са тонзуром, у владичанском орнату, који десном руком благосиља а у левој држи затворену књигу.

Оквир ових трију икона у предели са горње стране је полукружно засведен и претставља три врсте орнаменталних трака. У своду је једноставна плетеница, каквом је означен и сегмент неба у подножју деизиса. На тракама, којима је одвојен свети Никола од светих ратника, налази

31 Н. Лихачев, н.д. Пл. XV, 28. На икони богородице одигитрије налазе се у два аркадама света Текла и свети Ђорђе на коњу. Ова претстава светог ратника иста је као на нашој икони.

32 S. Bettini, Pitture cretesi-veneziane Slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna 1940, Pl. 36.



Сл. 6. Деизис, 1676 година
Fig. 6. Deizis, 1676, Museum of the Applied Art in Belgrade.

се орнаменат, јајаста штап, који налазимо као оквир и на икони светог Ђорђа. На обема странама којима се завршава овај триптих налази се низ ромбичних поља која упућују на орнаменат, какав срећемо на оквирима византиских икона, а који се некад слика или изводи техником интарзије.

На празном пољу између деизиса и пределе налазе се лево и десно по једна шестокрака звезда, иста као и на другој страни иконе.

Оквир читаве иконе чини широка трака двочланог и трочланог преплета, какав налазимо на декоративној пластици моравске школе.³³ Такође је налазимо и на повезима ћирилске књиге из XVI века.

У XVI и XVII веку врло је честа појава деизиса и низа светитеља испод њега у православној иконографији, па и у италијанском иконопису који је под утицајем итало-критских икона. Једна оваква икона налази се у приватном поседу у Београду.³⁴ У нашој уметности налазимо овакве претставе још и на оковима српских јеванђеља из XVII века.³⁵ У Румунији у цркви Три јерарха у Јашију из 1641 године такође налазимо деизис са фигурама три јерарха испод престола.³⁶ У италијанском сликарству (грчко-словенском фонду) налазимо иконе деизиса са низом светитеља испод њега.³⁷

Иконографски је ова икона интересантна због светог Епифанија, ученог архиепископа кипарског, чију претставу налазимо у композицији деизиса у подножју престола.³⁸ Светог Епифанија налазимо у српском живопису, најчешће на фрескама XIV века, обично у низовима црквених отаца,³⁹ и то у оним манастирима чије је сликарство било под утицајем Ренесансе Палеолога. Исти је случај са главном хиландарском црквом, где такође налазимо његову претставу.⁴⁰ Међутим, тешко би се нашла аналогија за његову појаву у композицији деизиса. Још недовољно испитан и непубликован живопис XVI и XVII века можда ће показати његово присуство и на фрескама овога периода. Засад можемо навести само живопис светогорских манастира, Лавру (главна црква) из 1535 године и Дионисија (такође главна црква) из 1547 године.⁴¹ Ово нас може упутити на утицај Свете Горе, који се може оправдати стварним живим контактом између наших манастира и светогорских уметничких центара. У рукопису велико-реметског цароставника, који је по Шафарику из 1668 године, а по Руварцу из нешто ранијег времена, постоји податак — извод из живота светих и из Типика.⁴² Међу овим беседама налази се и беседа Епифанија Кипарског о животу богородице. С обзиром на овај, можда недовољан податак, смело би се рећи да кипарски архиепископ није био непознат нашим црквеним круговима у XVII веку. Вероватно га је мајстор наше иконе баш због беседа о богородици ставио у деизис поред богородице заступнице.

Што се тиче допојасних фигура светих арханђела и светог Николе, они имају испосничке физиономије, какве се сликају на Светој Гори, али се иконографски ни по чему не издвајају.

ИКОНА Бр. 5

КНЕЗ ЛАЗАР КЕФАЛОФОР, (сл. 7.) — последња деценија XVII века, Музеј српске православне цркве у Београду, инв. бр. Рав. 46 (19×29 сантиметара).

Кнез Лазар у владарском орнату дат је као стојећа фигура. У десној руци држи скиптар а у левој своју одрубљену главу. Лево и десно у позадини кнежеве фигуре, налази се по једна вишеспратна зграда. У десном горњем углу из облака се појављује рука која благосиља мученика. Изнад зграде, која стоји с леве стране портрета, налази се једна четворолиста розета. У горњем делу иконе изрезана је српска сигнатура: сѣъ кнезь Лазарь србскы

33 В. Петковић, Раваница, Београд 1922, 40.

34 Ђ. Мазалић, Критска школа и њени примерци у Сарајеву, Гласник Земаљског Музеја XLIX, Сарајево 1937, 83, сл. 12.

35 Б. Радојковић, Српски окови, сл. 23, 24.

36 *Studii asupra tezaurului restituit de N.R.S.S., Romain 1958, 107.*

37 S. Bettini, н.д. II, 1940, Pl. 36.

38 I. Migne, *Patrologiae graecae, tom XLIII, 630; Otto Bardenheimer, Patrologie, Freiburg 1894, 294.*

39 У манастиру Сопотани (јужна капела), Студеница (Краљева црква), Грачаница, Свети Никита (олтар), Дечани (олтар међу пророцима), Бела Црква Каранска, Матејча (два пута, у наосу и сверној капели) и у Манасији.

40 G. Millet, н.д. Pl. 63, 1.

41 Исто, Pl. 120 (Лавра) и Pl. 196, 3 (Дионисије).

42 И. Руварац, О цароставнику или цароставним књигама, с погледом на важност њихову за српску повесницу, Зборник Илариона Руварца, Београд 1934, 55.



Сл. 7. Кнез Лазар кефалофор, последња деценија XVII века
 Fig. 7. Prince Lazar the Cephalofor, the last decade of the XVII century, Museum of the Serbian Orthodox Church in Belgrade.

На иксни нема орнаментата, а оквир чине само две танке црте. Ова мала дрворезна икона кнеза Лазара, која се раније налазила у поседу манастира Врдника у Фрушкој Гори, помиње се у литератури у више махова, међутим без детаљнијих анализа и прецизне датације.⁴³ В. Хан у својој студији »Прилог познавању иконографије кнеза Лазара«, свестраном анализом појединих елемената на овој икони, утврдила је неколико интересантних и потпуно нових чињеница.⁴⁴ Прво, да се иконографски тип Лазара кефалофора, колико је познато, јавља први пут на овој икони; друго, да је архитектура која је претстављена у позадини портрета, уствари, зграда подигнута над Христовим гробом и да се тиме илуструје непотврђена вест српских летописаца који говоре о Лазаревом ходочашћу (1372 године); треће, и за ову студију најзначајније, да је икону резао домаћи мајстор, монах или лаик, који се налазио међу нашим избеглицама, привремено смештеним крајем XVII века у Сент Андреји. Икона је резана у циљу оживљавања и популаризације кнежевог култа, а време њеног настанка везано је за боравак раваничких калуђера у Сент Андреји или непосредно за пренос кнежевих моштију из Сент Андреје у Врдник, 1697 године.

43 В. Петковић, —М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 52; Б. Стрика, н.д. 106, 110; М. Коларић, н.д. сл. 1; Н. Симић, О лику кнеза Лазара, Гласник српске православне цркве бр. 6, Београд 1958, 100—103.

44 В. Хан, Прилог познавању иконографије кнеза Лазара, Рад војвођанских музеја, сл. 7, Нови Сад, 1958 (63—65); Другарица В. Хан ми је дала на коришћење свој рукопис пре објављивања, на чему јој се захваљујем.

Резимирајући све што је досад изнето о посебним дрворезним иконама од краја XVI до краја XVII века, могло би се рећи да је дрворезна икона посебна грана графике, и поред своје неоспорне везе са илустрацијом у штампаној књизи, где је основна и једина техника био такође дрворез. Треба поћи од тога да је дрворез био прва техника која је примењена ради постизања већег тиража и која се у нашим крајевима јавља баш у тренутку када су сликари били у немогућности да подмире потребе средине за иконом. Дрворезна икона, у суштини архаична и конзервативна, била је новина за нашу средину по томе што се потпуно разликовала од сликане иконе коју је имала да замени, а и по намени коју су јој доделиле црквене, верске и културне прилике у Србији. Можда у томе и лежи разлог извесне оскудности у иконографском репертоару. У дрворезној икони се понављају теме из старе уметности (иконопис и живопис), са променама које су у складу са општим развојем у овим гранама уметности. Дрворезна икона је сва усретсређена на обнову старе уметности у склопу општег покрета за обнову на територији поново успостављене српске партијаршије у Пећи. Значај који је придаван иконама „стампи“ потврђује њихов велики број баш у овом периоду и на овом подручју, и указује на њену економску оправданост. Наиме, њена цена је била далеко приступачнија него цена штампане књиге, која је била неупоредиво скупља. Извесни елементи утицаја средине, нарочито детаља из материјалне културе, или уплив руске, светогорске или италијанске уметности, свакако се нису могли избећи; утицаји су били неминовни због живог контакта са овим уметничким центрима.

Све до свог изумирања и поступног прелазу на бакрорез српска дрворезна икона не показује тенденције ка великим скоковима, као што их, уосталом, нема ни у савременом сликарству.

Не рачунајући на то да су у овом раду обухваћене све дрворезне иконе XVI и XVII века, може се ипак рећи да се њихов иконографски репертоар ограничава на следеће: богородица са дететом, свети Никола, неколико варијанти деизиса, свети Ђорђе на коњу, арханђел Михајло и кнез Лазар кефалофор. У инвентару српске цркве у Сарајеву из 1681 године помињу се четири иконе на хартији: света Петка, вознесење Христово, сабор богородице са пророцима и свети Георгије.⁴⁵ Иконографску новину за ову грану графике претставља сцена кнеза Лазара кефалофора. У овој икони треба гледати део политике нашег свештенства и покушај популаризације култова средњовековних владара, што је било врло актуелно у периоду настајења у новој средини после велике сеобе.

Д. Медаковић констатује да се у XVI веку јављају два стила у графици.⁴⁶ Код једног налазимо чисту линију као средство за описивање волумена и простора, други је стил онај код кога се шрафирањем постиже сенка и истиче пластичност облика. Овде можемо указати на то да се овакво стање протеже и на XVII век и да дрворези код којих је сенка постигнута финим шрафирањем указују на стил светогорске графике и донекле на савремено сликарство, у коме су сенке и пластичност облика такође наглашени цртицама. Треба истаћи да се међу дрворезима који су предмет испитивања у овоме раду налази још једна стилска варијанта, која је, уствари, својствена италијанском дрворезу XV и XVI века а коју исто тако налазимо и у српској штампаној књизи. Реч је о резу у коме линија обележава сваки облик и у коме су само места која означавају најдубљи простор подвучена пуном сенком. Пример овога, италијанског реза је наша дрворезна икона богородице са дететом с краја XVI века (сл. 1).

Уопште узевши, утицаји који су се укрштали на Балкану у XVI и XVII веку ретко су се сукобљавали сви на истом предмету. Претежност овог или оног утицаја зависила је од школе у којој се уметник формирао, од територије на којој је деловао, а највише од интензитета његове уметничке индивидуалности и способности транспоновања примљених утисака. Оно што је упадљиво, јесте да су скоро сви уметнички и занатско-уметнички објекти у нашим крајевима (Србија, Македонија, Црна Гора и Херцеговина), затим у Бугарској и у Румунији повезани једном заједничком цртом, која би се могла можда назвати балканским стилем, у коме су бледо издиференциране националне, или чак територијалне одлике. Све ово може да се односи и на дрворез. Он је мало више италијански, руски, западњачки, светогорски или домаћи, претежно тематски архаичан и наклоњен искључиво чистоћи линије. Најзад, не би се могло тврдити да је неки утицај био искључив. Графика XVII века примала је оно што је одговарало њеним садржајним тенденцијама и њеним техничким могућностима. Сви они елементи које налазимо у појединим иконама и које приписујемо овој или оној утицајној сфери

45 В. Скорић, Српски православни народ и црква у Сарајеву у XVII и XVIII веку, Сарајево 1928, 153.

46 Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига, 183.

можда су само заједнички импулси на којима је уопште стварана уметност XVII века. Оно што је сигурно јесте то, да графика овога времена није примала све, нарочито не све из штампане књиге, са којом би могла имати највише везе. Често налазимо исте иконе као и у Зборницима и у Празничном минеју из штампарије Вуковића у Венецији. Али уствари, то је италијански дрворез XVI века, који по садржају претставља итали-византиску икону. Грчке сигнатуре (MPΘΥ) на иконама богородице са дететом, и светога Николе упућују на итали-критску икону, које је било врло много на нашем терену, нарочито на подручју Босне и Херцеговине. Да ли је овај утицај дошао преко књиге или директно преко иконе, сликане или дрворезне, још увек је питање. Оно што је дрворезна икона примила, примила је зато што јој је то одговарало по садржају. Али зато није ушао ниједан ренесансни или исламски елеменат којих има у штампаној књизи (и о чему није ништа речено), а који су свакако могли ући у орнаментику оквира које налазимо скоро на свакој дрворезној икони. Тако можемо констатовати да је утицај илустрације из штампане књиге постојао, и он се тачно може фиксирати у своме обиму, али он није ни у ком случају био пресудан.

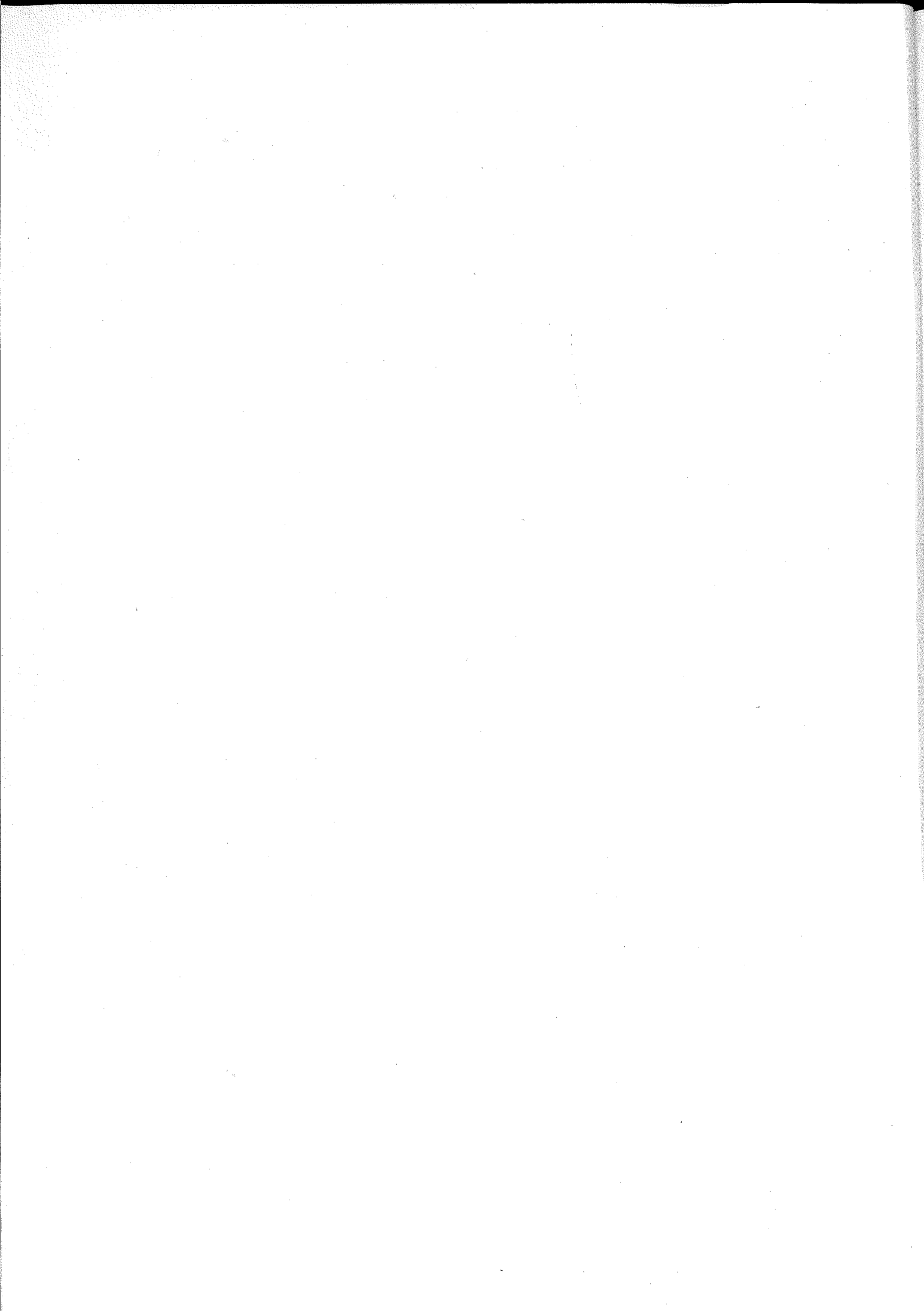
Орнаментика коју налазимо скоро редовно на оквирима дрворезних икона, а која крајем XVII века ишчезава и замењује је једноставна црта, можда и не претставља посебан проблем, пошто се ослања углавном на орнаментику из рукописне књиге и фреско сликарства из периода слободне државе, као и на декоративну пластику Моравске школе. Оно што је овде интересантно, то је потпуно одсуство исламских елемената. С обзиром на то да је и дрворезна икона један од уметничких заната који су неговани у нашим крајевима, а у свим овим гранама могу се констатовати поједини елементи преузети из исламске декоративне уметности, то ова појава пада још више у очи. Одсуство исламских елемената на дрворезној икони овога периода не би се могло објаснити чињеницом да је у питању православна икона, пошто их онда не би смело бити ни у православним јеванђељима и другим богослужбеним књигама, као ни на осталим предметима црквене употребе. Засад једино прихватљиво објашњење ове појаве можемо тражити у строгој архаичности посебних дрворезних икона XVII века и у црпљењу свих њених инспирација из српске средњовековне уметности, закључно са задужбинама Лазаревића.

Што се тиче аутора дрворезних икона XVII века, можемо неодређено закључити да су их могли резати и монаси и лаици, пошто засад немамо никаквих података који би нас сигурније о томе обавестили. Међутим, оно што се може утврдити на основу уметничке анализе и саме технике реза, јесте то да су у неким случајевима они били врло вешти мајстори, а некад можда и сеоске занатлије.

THE SERBIAN GRAPHIC ART OF THE XVIIth CENTURY

Special Icons Called „стамни“

As it is known, there is a relatively small number of the wood engraved icons called „стамни“, dating from the end of the XVI till the end of the XVII century, that has been preserved nowadays. But despite the small number of the preserved samples, one can denote on the ground of a detailed analysis and comparative materials the main lines of development of that branch of the graphic art. The iconographic repertory of these icons is limited to the following: Virgin and Child, St. Nicholas, Prince Lazar the Cephalofor, St. Petka, several variants of the Deizis, St. George on horseback, the Ascension, and the Virgin's Meeting with the Prophets. In respect of artistic influences one cannot say there was an exclusive influence. Essentially archaic and conservative, and concentrated on renovation of the ancient art, the Serbian graphic art of the XVII century absorbed only those elements which corresponded to its substantial tendencies and technical possibilities. Perhaps the most evident influence is that of the Italo-Cretan icons which were widely spread on our terrain. An interesting point about the icons discussed in this work is that they do not embody any Islamic influence which is otherwise easily found in almost all branches of the artistic trade in Serbia from the middle of the XV till the end of the XVII century. The ornaments which we find on the frames of the wood engraved icons, and which disappear at the end of the XVII century to be replaced by simple lines, rely upon the ornaments from the manuscript and fresco painting of the period of state independence and decorative plastic of the Moravska School.



ДВЕ ИСТОРИСКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ СЛИКАРА ЈОАКИМА МАРКОВИЋА
ИЗ 1750*

Др Дејан МЕДАКОВИЋ

У развоју новије српске уметности од посебне је важности, без сумње, њено формирање у XVIII веку. Бројне промене захватиле су тада српско друштво у којем се незадрживо ствара млада и прогресивна грађанска класа. У компликованом процесу прилагођавања модерним облицима живота, који су значили раскидање са закаснелим средњим веком, формирала се и нова српска уметност. Истина, скоро до средине XVIII в. нова струјања у српској уметности убедљиво су надвладана бројним зографима који упорно раде у духу дуговечне средњовековне источно-православне балканске уметности, а продори барока на њиховим иконама јављају се тек повремено и још најпре у подређеној, декоративној функцији.

Нова испитивања српске уметности XVIII в. показују да се готово истовремено, тј. око средине XVIII в., јављају три сликара који, поред свих компромиса са старом иконографијом која њиховим делима у многоме служи као ослонац, највидније прихватају нове барокне форме. Те личности су: Христофор Жефаровић, »илирико расијански общчи зограф«, Никола Нешковић, највероватније аутор зидних слика у крушелдолској припрати и међу њима најмање познати Јоаким Марковић, кога је у четвртој деценији XVIII в. из Петроварадинског шанца довео у вараждински генералат северински епископ Симеон Филиповић.

На овог занимљивог сликара први је у науци скренуо пажњу пок. Радослав М. Грујић.¹ Он је објавио две његове слике историске садржине (обе вел. 111×144) које се, и тематски

¹ Др Рад. М. Грујић, Пакрачка епархија. Као сепарат из Споменнице о српском православном владичанству пакрачком. Нови Сад 1930, 54, 55, 111. Слика је први поменуо Лазар Богдановић у Српском Сиону за 1895, 551—553, 564—565. Федор Моачанин, директор Музеја Срба у Хрватској љубазно ми је уступио детаљан препис свих натписа на сликама, на чему му најлепше захваљујем.

Текстови на слици Јоакима Марковића која приказује како цар Василије Македонац насељава Хрвате и Србе. Текст изнад цара:

Васііне Макед_нанинх Благочестивн
Црк греческнн Покантелк востока |
и запада, Бо двадесетомь лете
Царствования своего въ цареграде
хрвато | и сербомь даде населенн
всен земан љаже ш нуха Кроацѣа
и сербѣа на = | рнцаетса : въ летѣ
хрѣтѣ : 886. ме : ~ : вароннѣа частѣ
в тораа : | ан : іоіа : стн : 3 ;

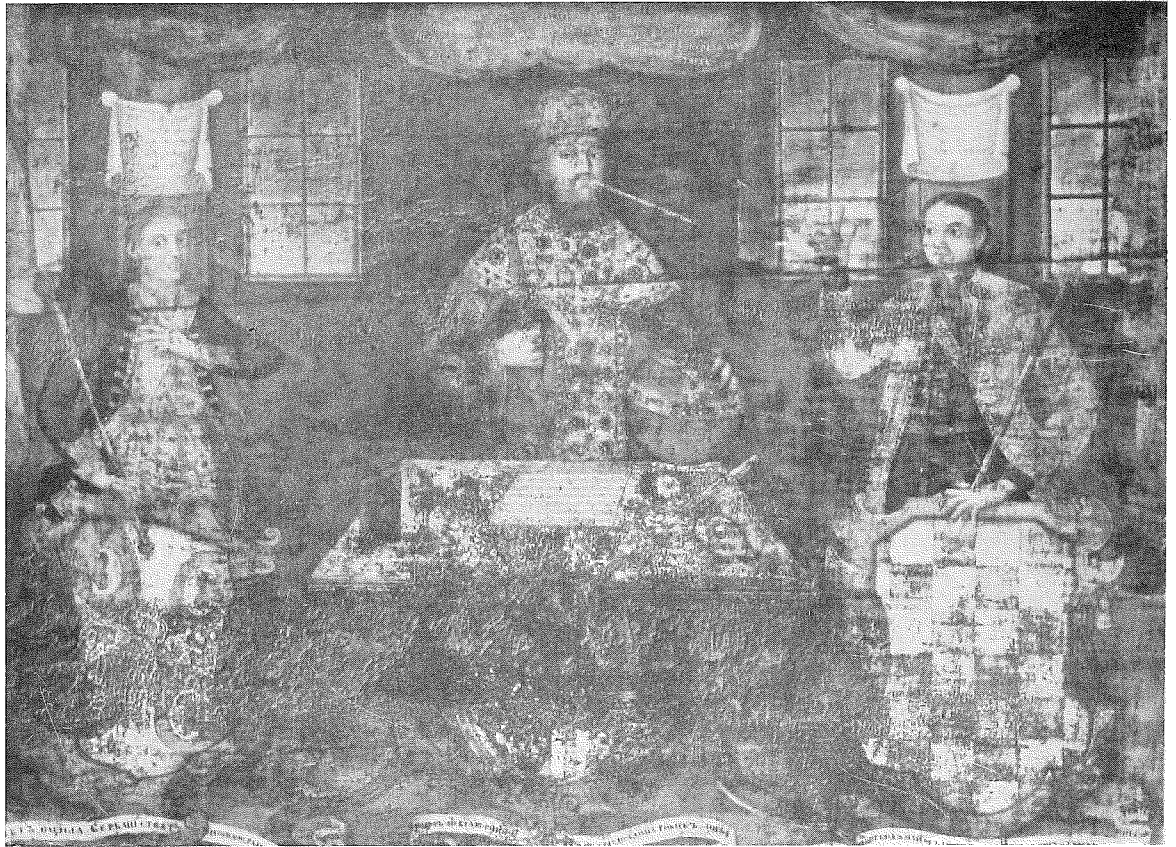
Примједба: Окомитим цртами одијељен је текст према редовима у оригиналу. Валовитом цртом подвучена су слова која су у оригиналу сликана црвеном бојом. Она дају потпис аутора: Иоаким' молер'.

Из царевих уста излази текст:

верность совершена и хвалн естъ достоинна : —

На пергамени на столу пише:

сербн и кроати извоанше пѣд властѣ нашѣ бити |
госпоство и честь ѿ насѣ да ездѣс всегда наследати |
по законѣ своемѣ на (sic!) ездѣтъ нти к селаху и градаху |
да ездѣтъ собою сѣднн правдѣ въ землаху и народ |
хвалнѣ Бга свое (sic!), и мѣне цара своего прославлан |
того крѣтом себе и землѣ мечемь бранн и защи |
цанте



Сл. 1. Срби и Хрвати примају привилегије од византиског цара Василија Македонског — слика Јоакима Марковића, 1750 година

Fig. 1. Les Serbes et les Croates reçoivent les privilèges de l'empereur byzantin, Basile le Macédonien — toile de Joakim Marković 1750.

Текст изнад крајишника са српским грбом:

Жи^окн са^обжити о^обца^оемсе | верност^о тво^ое
 цр^оџ наше^о и (по^ор)џчнн бити пове^ое | н^оју тво^оем^оџ;
 вса бог^оат | ста наша и че^ода по вла^ость
 тво^оју до^овровано | с к^олетво^оју преда^оемсе :-:

Примједба. У ријечи подручни види се јасно ...учни и мало д изнад текста. Од слова п, о и р сачували су се само мали фрагменти, који не дозвољавају да се са сигурношћу утврди о којим се словима ради, но уједно и не искључују читање које се на основу сачуваних слова и смисла намеће. За ријеч подручан види Miklosich, Lexicon; Даничић, Рјечник; Рјечник JAZU, значење под а).

Текст изнад крајишника са хрватским грбом:

Боза^оожн^о н^оме тво^ое на нас^оџ | н^о б^оџдн^о нам^оџ цр^оџ
 и пове^ое = | ант^оеџ, с^оџдн^о нам^оџ П = | рав^оџџ и џ
 зла нас^оџ и = | зем^оџџ и градн^о нашн | бранн,
 вернн до кровн^о тво^ое бити | клен^оемсе :-:

На траци под српским грбом налази се текст узет из Жефаровићеве Стематографије. (Прва два ретка описа испод грба Србије). Разлика је само у графији. (Ријеч крест' је писана у цијелости, а не скраћеницом, в је без полугласа, а овако је писано: »приет«. Јат је претворен у обично е, као што је то уосталом досљедно проведено у цијелом тексту на овој слици). Испод грба Романије тачно су преписана прва два ретка из описа испод истог грба у Стематографији. Исто је урађено испод хрватског грба, с тим што је по обичају јат замијењен са е.

Текстови на слици која приказује како цар Рудолф II даје крајишницима привилегије годин е 1612.

Крајишник говори:

Ћвѣцавамъ На войне (sic) Бси. Ћдати Животъ И Кровь.¹

Духовно лице говори:

За верность Цесарскѣ Бсмо Готови вси Смерти.

Цар говори:

Милость моя бѣди с вама.

На повељи у царевој руци пише:

Vivite | in Pace et | Stote Fideles. | Живите ^у мирѣ | ^и вѣдате верни:

На пергамени на столу пише:

Пункти | w персонахъ | въ погрешеніа | хъ.

На траци испод грба (види у Жефаровићевој Стематографији под Аустрија Ветхаја) налази се скраћена верзија текста из Стематографије. Она гласи:

Симъ числошени кз наѣ воззетаю богатѣ
Аустрию по ваздѣхѣ до несѣ возпеають : :

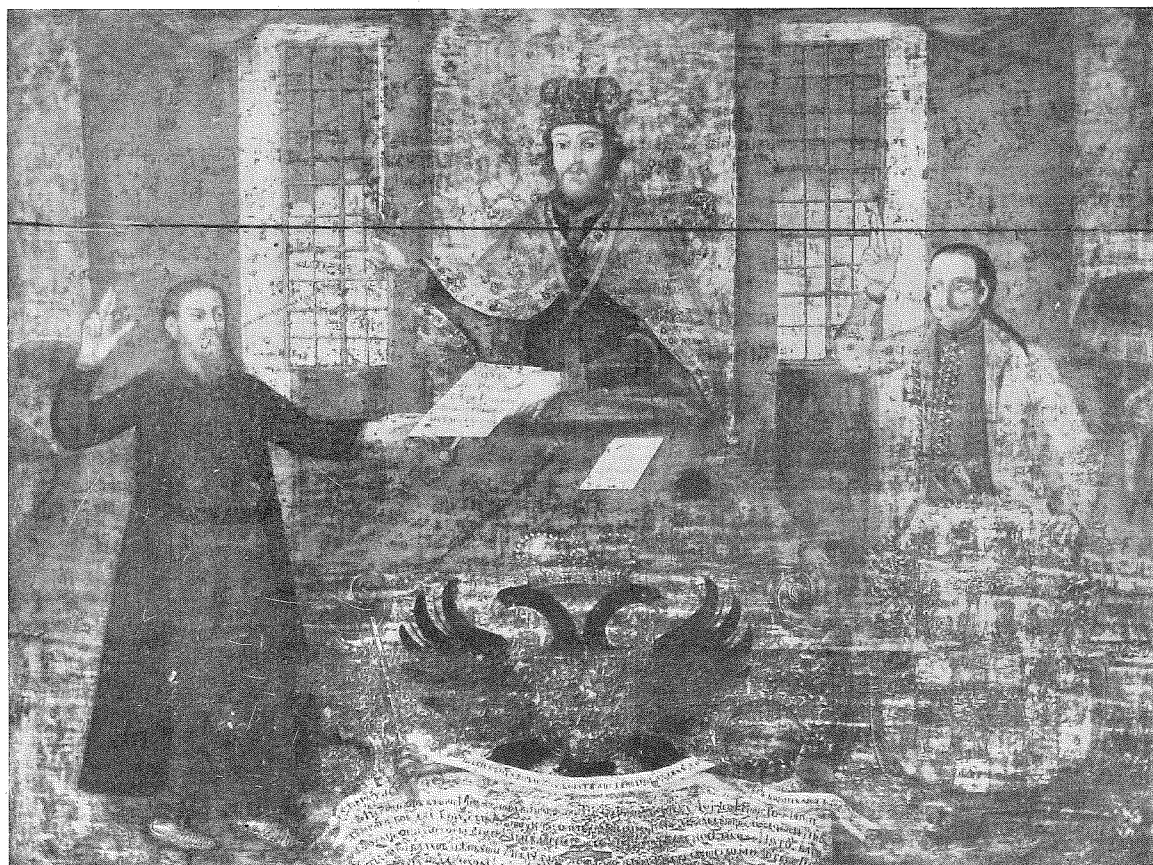
даеМх всемъ намА последуюци, любезно
п Рѣпо | рѣчѣмъ онн Которы во держави

Испод траке је запис:

Мн Рѣдолз втори Милостію бѣтею
извѣрнны Цесарѣ римскѣи всегда
Авгѣтк Ниш : ГерМанѣи, | хѣнгари (sic),
м м т н з ч Бз паметх
боѣ, дал кроа, славо, и про Бз паметх

власти нашеѣ Верности нме носе, ѣкоже
Изто, благо | честта наро влаховъ живѣши
Междѣ, слав Онѣу сако, и драво, нѣже
з с шштво милотвно Пре|велегіа обдаРихомъ:
вѣна 1612.

¹ Текстови које говоре крајишник и цар писани су с десна на лијево. Поједина слова искренута су као у огледалу.



Сл. 2. Срби примају привилегије од цара Рудолфа II 1612 године — слика Јоакима Марковића, 1750 година
Fig. 2. Les Serbes reçoivent les privilèges de l'empereur Rodolphe II 1612 toile de Joakim Marković 1750.

и по сликарском поступку битно одвајају у српској уметности новијег доба. Прихваћено је мишљење да су његове историске композиције »не само прве у тој врсти, него и од првих које су дате реалистички«. ² У цркви села Плавшинаца код Копривнице, родном месту подмаршала барона Микашиновића од Шлангенфелда, Марковић је на подножју иконостаса насликао две одвојене слике из народне прошлости. Једна претставља долазак Срба и Хрвата »према казивању Баронијевом (II део, лист 1016, стих 3), за време византиског цара Василија Македонијана и примања повластица од њега«, а друга приказује »свечани тренутак у ком један српски свештеник у опанима, у присуству српског крајишког војводе, са штитом на коме је комбинован српски и хрватски грб, пред аустриским престољем, прима од цара Рудолфа II привилегију од 1612«. ³ На привилегији пише латински и српски: »Vivite in pace et estote fideles«. Свештеник се заклиње речима које из његових уста теку према цару: »За верност цесарску јесмо готови сви умрети, а из царевих уста према свештенику управљена је ова реченица: »Милост моја буди с' вама«. Доле »на тој слици испод аустриске војне заставе са црним двоглавим орлом и пет шева, која се спушта са стола пред царским престољем, на белој врши пише: »Сим числом шеви к' небу возлетајут, богату Аустрију по воздуху до небес воспевајут«. Иза овог текста је запис: »Ми Рудолф втори, милостију Божијеју избрани цесар римскиј августјејши: Германији, Хунгарији, Боемији, Далматини, Кроатији, Славонији, и прочим, в помет даем всем нама последујушчим, љубезно препоручујем, оним котори во држави власти нашеја верности име носе, јакоже источног благочестија народ Влахов, живушчи между Славониом, Савом и Дравом, имже обшчество милостивно превелегиам обдарихом, Виена 1612«. ⁴ Цео овај свечани текст очигледно је узет из привилегије коју су Срби у Горњој Славонији »inter Savum et Dravum« добили од аустриског цара Рудолфа II, привилегије која је заједно са оном из 1627, све до издавања т.зв. »Statuta Valachorum« од 5 октобра 1630, била основна повластица по којој се одвијао целокупни живот Срба Крајишника, далеко пре велике Сеобе 1690 г.

За нас је питање ових привилегија, тј. начина на који су оне издаване, од посебног интереса, у првом реду зато, јер нам баш њихово испитивање омогућује одређеније закључке у погледу иконографског порекла првих историских композиција у српском сликарству XVIII века. Још проф. Грујић указао је на могућност да је као образац слици »Срби Варајдинског генералата примају повластице од аустриског цара Рудолфа II« послужила минијатура на привилегији од 1612, која је приказивала моменат у коме цар са престола устаје и предаје пергаменат привилегије српској народној депутацији састављеној од свештеника и војвода«. ⁵ Сем овог податка, којем нажалост не наводи извор, Грујић помиње и опис привилегије Фердинанда II од 15 новембра 1627, у којем се, поред осталог, изричито наводи: »идеже сједит император под .војим балдахином«. ⁶ Опис ове привилегије Грујић је нашао у једној рачунској књизи манастира Марче, која се некада чувала у манастиру Лепавини. ⁷ Питање међусобне везе ових привилегија и слике Јоакима Марковића из 1750 проф. Грујић није могао коначно да реши, у првом реду зато што су поменути оригинали били загубљени још од II половине прошлог века.

Међутим, недавно су у Загребу за Повјесни Музеј откупљена два примерка српских привилегија и то: оригинал »Statuta Valachorum« издат од Фердинанда II у Регенсбургу 5 октобра 1630 и једна од каснијих потврда ових »Statuta«, издана у Бечу 16 априла 1717 од цара Карла VI. Њихово откривање потврђује наше мишљење да се марчански опис привилегије од 1627 уствари односи на саме »Statuta Valachorum« из 1630, док је привилегија од 1612, издана у мање свечаној форми, у сваком случају без минијатуре са ликом владара. Ево на основу чега смо дошли до овог мишљења. Према најновијим испитивањима Душана Кашића привилегије Срба у варајдинском генералату брижно су чуване у старој северинској црквици све до почетка 1824 када су склоњене из старе капеле која је коначно срушена. ⁸ Пренос ових драгоцених докумената обавила је званична аустриска војна власт и том приликом начињен је тачан опис свих привилегија које су чуване у посебном окованом сандуку који је

Валовито подвучена црвена слова дају име аутора: Јаким' Маркович' Молер'. У ријечи августјејши једини пут на обе слике јавља се слово јат. Гдјегод се наше читање не слаже с Грујићевим читањем у Споменици, извршена је пажљива провјера. У свим случајевима, осим једног, текст је још данас тако јасан и читљив, да нема сумње да се Грујић на тим мјестима записао. Једино у ријечи »нашее« није друго е сасвим јасно, иако је по оном што се може видјети вјероватније да стоји е, а не ја како чита Грујић.

² Милан Кашанин, Два века српскога сликарства, Београд 1942, 11.

³ Грујић, н.д. 54.

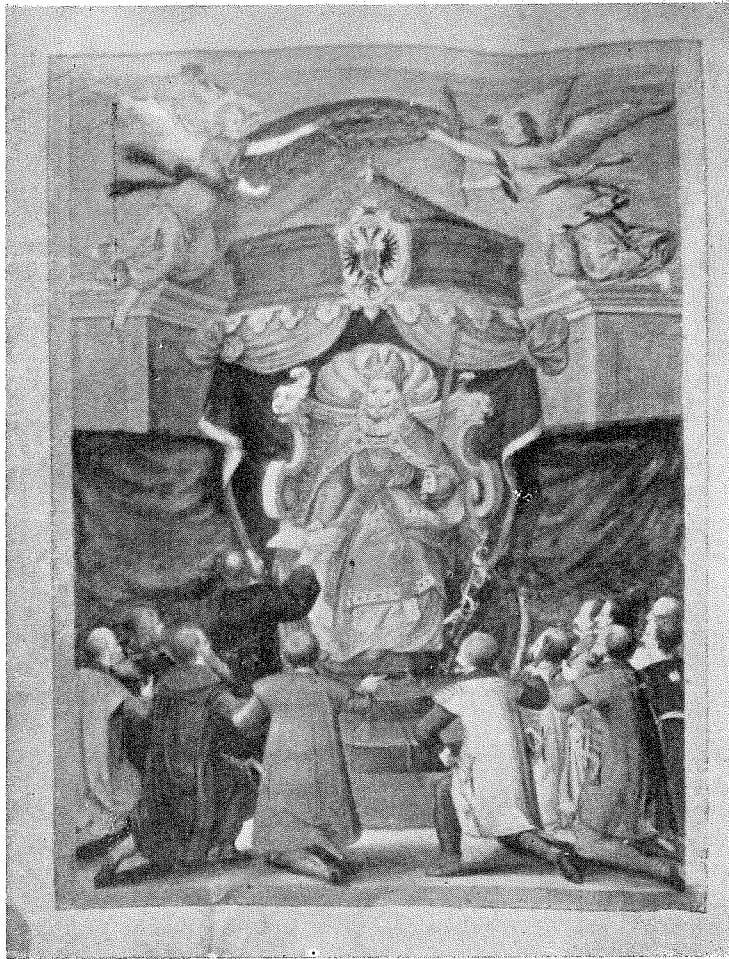
⁴ Исто.

⁵ н.д. 55 и 54.

⁶ н.д. 53.

⁷ Радослав М. Грујић, Апологија српскога народа у Хрватској и Славонији. Нови Сад 1909, 72, 73.

⁸ Душан Љ. Кашић, Прилози за историју »Statuta Valachorum«. Споменик САН, CVI, Београд 1956, 39—40, 44.



Сл. 3. Илустрације »Statuta Valachorum« од 5 октобра 1630 (копија)
 Fig. 3. Illustration de »Statuta Valachorum« du 5 octobre 1630 (copie).

комисиски прегледан. 13 фебруара 1824 начињен је први попис српских привилегија. Под тачком 2. описана је привилегија од 16 априла 1717. Изричито се наводи да је она украшена: »mit einer noch äusserst lebhaften Tittelblattmahlerey« wo S^r Majestät der Kaiser unter den Thronhimmel abgebildet, von Unterthanen Sinnsprüchen dargestellt...⁹ Под тачком 4. описана је привилегија од 5 октобра 1630. Поред осталог описивач каже: »auf den 3^{en} Tittelblatt endlich Kaiser Ferdinand den II^{en} in gut erhaltener Mahlerey auf den Thron unter einen Baldachin sitzend Unterthanen um selben mit Devisen vorstellen enthalten...¹⁰ Под тачком 5. поменуто је привилегија од 15 нов. 1627, али тај опис не садржи ни један податак на основу којег би се могло закључити да је она издата у онако свечаној форми, тј. са владарским ликовима, као што су то биле привилегије од 1630 и 1717 године. Сем тога, из четрдесетих година прошлога века, потиче и први српски штампани попис граничарских привилегија из северинске капеле.¹¹ Њихов опис је за нас утолико драгоценији што се у њему, поред осталих, исцрпније помињу и повластице од 5 октобра 1630 и 16 априла 1717 године. На сликама »изображени су блажене памети Императори Фердинанд II и Карољ VI на царском престолу, а пред престолом три свештеника нашег благочестја, три Войводе и три земледџца са преклонџним коленама.¹² Из уста њихови управљене к пресветлџишым Императорма стоје златни слови написанније рџчи: Fidelitate(m) Promittimus, Pugnabimus omnes parati dare (Parati omnes dare).

⁹ н.д. 45.

¹⁰ Исто.

¹¹ Упор. Сербскій Лџтописъ за год. 1843, II. књ. 61, 152—155.

¹² Овде опис није тачан јер се не слаже број личности. На привилегији од 1630 насликано је пред царем 12 особа, а на оној из 1717 свега 11 особа.

Vitam et sanguinem, mori pro fidelitate, pro Romano (num) Imperatore et Sacro Romano Imperio. Императори државе у руци књигу к њ свештеницима управљћу на којој су златне рѣчи: »Vivite in Pace et estote mihi fideles«. Према томе, добијамо још једну потврду о томе које су привилегије украшене на начин који је сликару Јоакиму Марковићу могао да послужи као идејни узор када је за цркву у Плавцима сликао поменуте историске композиције, исто тако посвећене српској прошлости. Међусобна зависност основне композиционе шеме ових царских диплома сасвим је очевидна. Испод фронтално постављеног балдахина, који је украшен драперијом, смештено је царско престоље. На дипломи од 1630 балдахин са аустријским грбом надлеђу два обучена анђела са палмовим гранама који придржавају лаворов венац. На широком, каменом престољу седи цар са круном на глави, у пуном владарском орнату и са високом шпанском крагном. До престола, лево од њега, аустријски орао придржава скиптар. Са извесним отступањима исти ови елементи понављају се и на минијатури са ликом цара Карла VI. На овој дипломи анђели су приказани као наги пути који придржавају скиптар и јабуку, знакове владарске моћи. Цар Карло VI насликан је без круне, са лаворовим венцем преко дуге, барокне перике. У позадини, иза балдахина, додати су грбови наследних земаља, међу којима се истиче и хрватски грб.

Какво је даље иконографско порекло ових мотива, који су, како нам изгледа, посредовањем аустријске дипломатике, нашли и свој познији одјек у српској уметности из средине XVIII века? Приказивање владарских ликова на повељама познаје још византиска дипломатика. Према испитивањима Франца Делгера, изгледа да су ликови царева сликани на златној основи, на заглављима извесних хрисовуља XIII и XIV в., које су издване у унутрашњем државном саобраћају, уетвари служили као замена златном печату који је недостајао.¹³ Владарски портрет јавља се и уз рукописе које цар поклања, или који су направљени по његовом наређењу. Пада у очи узајмна веза ових минијатура и саме царске канцеларије. Та веза је тим јаснија ако се има у виду да су овакве минијатуре са ликом цара који дарује своју милост, у посебним случајевима додване и самим хрисовуљама. За ово тврђење леп је пример минијатура цара Андроника II (1282—1328), која је додана привилегији за Монемвасију 1301. Хрисовуља за владичанство »Камине« из 1307 има исто тако додану минијатуру цара. Како су овакве »вотивне слике« истовремено са даровним повељама излазиле из царске канцеларије, могло би се закључити да су и минијатуре са ликовима царева, у кодексима исто тако настале на том месту.¹⁴

Немачка дипломатика XIV в. познаје овај тип повеље. Из 1338 г. знамо за једну даровну повељу Лудвига Баварског упућену херцозима од Помераније, која приказује ово даривање.¹⁵ У немачкој царској канцеларији није никада постојала јаче изражена тежња ка фигуралном украшавању повеља него у време Лудвига Баварског који је често на повељама приказан у тренутку даривања.¹⁶ Постоје три врсте повеља код којих уметничка опрема, како иницијална орнаментика, иницијали са сликом, маргинални украси и појединачне слике, доживљава нарочиту примену. То су: »Warpenbriefe«, »Prunksuppliken« и опросна писма.¹⁷ У државном архиву у Бечу нашли смо један богато украшен »Warpenbrief« који је Фердинанд III издао у Регенсбургу, 15 октобра 1653, браћи Гатенбург цур Герстхоф (Gattenburg zur Gersthof). Под балдахином је цар на престољу, док лево и десно седе по четири курфирста. Испод су грбови.

Српски сликар Јоаким Марковић, видео је оригинале царских привилегија који су се чували у северинској капели, дакле у месту у којем је неко време живео и радио под заштитом северинског епископа. Инспириран њима он је предузео да наслика своје историске композиције као најјаснији потсетник на привилегијални положај српског народа у варајдинском генералату. Морамо подвући чињеницу да су те слике биле намењене иконостасу, мимо сваког уобичајеног реда по којем је иначе склапана њихова тематика. Изгледа да им је то необично место одредио њихов поручилац подмаршал Микашиновић, очигледно понесен политичким разлозима. Уосталом, не треба заборавити да је он, и поред стеге коју му је наметала царска униформа, нарочито у познатој афери око отимања манастира Марче од стране унијата и званичне државне власти, доказивао своју приврженост народној борби да се сачувају тешко стечене привилегије.¹⁸ На тај начин, у новијој српској уметности сусрећемо се први пут са распоредом

13 Franz Dölger, *Byzantinische Diplomatie*. 1956, 37.

14 н.д. 150.

15 Dr. Arnold Luschn, *Gemalte Initialen auf Urkunden*. Mittheilungen der K. K. Central Commission XVII. Wien 1872, XLIII.

16 *Urkundenlehre* I. München—Berlin 1907, 251.

17 Leo Santifaller, *Über illuminierte Urkunden*. Kunstgeschichtliche Studien. Breslau 1943, 220.

18 Грујић, Пакрачка епархија, 97.



Сл. 4. Илустрације »Статута« 16 април 1717 (копија)
 Fig. 4. Illustration de »Statuta« 16 avril 1717 (copie).

на иконостасу, у којем су профане теме, према личној жељи самога мецене, измениле дотадашњу искључиво религиозну композициону шему.

У српској уметности до средине XVIII в. и тематски Јоаким Марковић није могао наћи сличне обрасце за угледање. Сложену барокну композицију минијатуре која је настала у царској канцеларији, Марковић смирује сажимањем на основне личности, чији свечани фронтални став по једноставном компоновању потсећа на ренесансне »Sacra Conversazione« Ђорђона или Ђовани Белинија. До овога је дошло без сумње зато што је цртачком знању нашег слабо школованог уметника више одговарао статични карактер ликова, него барокна сложеност компоновања. Присутан је цар у орнату и са сваке стране по један претставник два најважнија staleжа: војничког и свештеничког. Као и на оригиналу од 1630 било је потребно да се видно истакне и говорни текст ове аудијенције. И тај проблем Марковић је решио на исти начин на који и непознати царски минијатуриста. Јасно наглашени простор на минијатури Марковић је покушао да реши линеарном перспективом. Али не само тако. На обе његове слике затворени простор у којем се обавља церемонија завршава се једноставним прозорима иза којих се назире ружичасто светло, чиме је у српској уметности новијег доба јасно наговештен и први покушај сликања ваздушне перспективе. Још неке сликарске заслуге несумњиво припадају Јоакиму Марковићу. Сlike у Плавшинцима, иако сликане за црквени иконостас уствари су прве профане композиције новије српске уметности на којима је насликан покрет, иако се у цртежу још увек осећа извесна зографска укоченост. И тај податак важан је за нашу уметност јер се ради о једном ретком и усамљеном примеру директног угледања на барокне елементе запада, који су у српској уметности до половине XVIII в. редовно смиривани и чак пригушивани великом жилавошћу старе уметности.

Отступање од свог сликарског узора Јоаким Марковић показује и у боји. Док је оригинална диплома од 1630, па и она из 1717, интензивна и сирова у боји, заснована на контрастима црвеног и плавог, Марковић слика своје композиције развијајући изванредни смисао за тактилне вредности боје. Фино сликаним, ружичастим инкарнатима лица он је остварио онакве пластичне вредности које су дотада биле непознате а шим зографима до средине XVIII века. Док је зографска пластична обрада лица извођена у духу средњовековних традиција — зелено, мрко, окер, дотле су Марковићеви напори усретсрешени на дочаравање живог и реалистичког лика. Јако сличне сликарске врлине појавиће се у српској уметности тога доба готово истовремено на зидовима крушедолске припрате, где је Никола Нешковић остварио своју изванредну поворку српских владара-светитеља. На тај начин, палета ове двојице српских сликара већ је обележена сликарском проблематиком барока и то на начин који им с правом даје изузетно место у развоју српске уметности тога доба.

Није без интереса и реалистичко сликање савременог костима, на који Јоаким Марковић обраћа нарочиту пажњу. Пада у очи да он битно разликује владарски орнат. Иако без одређених знања о изгледу византиског царског одела, он се, за разлику од Нешковића који копира западни костим XVII в., ослања на руски крунидбени владарски орнат, сликајући Василија Македонског као неког самодршца из времена после Ивана Грозног. С друге стране, ликове Србина и Хрвата претставио је сасвим анахронистички, обухватајући их у њему савремене костиме XVIII в.

Нама се чини да је слика са Рудолфом II, за коју смо, по нашем мишљењу, утврдили уметнички извор, претходила Марковићевој слици са претставом Василија Македонског. Сви сликарски елементи — композиција и начин израде — показују њену пуну зависност са сликом чија се тематика тачно односила на друштвене проблеме Срба Граничара. Историски нагласак на својим сликама Марковић је видно појачао натписима и додавањем српског и хрватског грба, које је, очигледно, преузео из »Стематографије« Христофора Жефаровића из 1741, као и убацивањем Баронијевог текста. На директну везу са Жефаровићевом популарном књигом упућује и натпис испод грбова. Код српског:

»крѣтѣ ђцила, Сербѣи стѣлтѣ написани
Ради крѣта въ Ѡтчествѣ многи прѣдъ врании«,

а код хрватског:

»Бѣлѣи и черкленѣи видѣ на семѣ полю зрѣтѣ,
Разно звати счастѣи ѣ фортѣниѣ мнѣтѣ.«

Први текст сусрећемо у »Стематографији« на л. 33 а., као стиховану легенду уз претставу српског грба, док се текст испод хрватског грба налази у истој књизи на л. 20 а. Исто тако и текст у којем се помињу шеве из старог аустриског грба, уствари је нешто слободнији препев из »Стематографије« где је на л. 14 б. отиснут веома сличан текст који гласи:

»Шѣи моѣ сѣмѣ числомѣ к н(е)вѣ возлѣтаютѣ
Бѣчнои весни богатѣства полѣз возлѣваютѣ
Австрѣа во на земли перѣвѣ властѣ ѣмѣетѣ
По воздѣхѣ до нѣвѣ своѣ хвалѣ сѣтѣ.«

И у »Изјасненију знамении« или »Ярмѣ предложенныѣх«, тј. у детаљнијем опису грбова на л. 43 б. сусрећемо сличан текст:

»Сѣпѣишнѣ шѣи пѣ(т) числомѣ к н(е)вѣ возлѣтаютѣ
И Австрѣискѣ, поѣще, печать сѣукрашаютѣ
Творѣ(т) ѣмѣ ѣ хвалѣ австрѣискѣю славиѣ нѣвѣи рѣкиѣ.«

Уосталом, Жефаровић му је још једном послужио као сликарски приручник. У селу Дишнику под Мославином насликао је велике слике на којима је помоћу грбова из »Стематографије« означио национални и државоправни положај Срба у Војној Крајини.¹⁹ С друге стране Баронијев текст, по нашем мишљењу, узет је из руског, скраћеног издања које је под насловом: »Дѣлѣниѣ церковныѣи и гражданскѣи« изишло 1719 у Москви у две књиге.²⁰ Сасвим је вероватно да је те књиге Јоаким Марковић, који се поред сликарства бавио и књижевством,

¹⁹ Народна Енциклопедија II, 686.

²⁰ В. И. Каратаевъ, Хронологическая Роспись Славянскихъ книгъ. Санктпетербургъ 1861, 182, бр. 1417.

набавио за себе, можда преко руских трговаца књигама, тзв. »москова«, чији су трговачки путеви допирали и до Славоније. Уосталом, има сигурних података да су руски изводи из Баронија циркулисали на подручју карловачке митрополије. Игуман Гаврило Поповић и јеромонах Софроније Гавриловић забележили су 1748 год. да су из Петрограда донели другу књигу Баронија »братијам на прочитаније«, док је 1751 један примерак поклоњен манастиру Крушедолу.²¹ Без обзира на саму средину у којој је живео и у којој су друштвене и политичке прилике изоштравале осетљивост за национална питања српског народа, Јоаким Марковић се изгледа и спонтано занимао прошлост свога народа. Још у Петроварадинском шанцу он је 1732 читао житије св. Саве и Симеона и то како каже: »Ѡ зачала и до конца и мноѡ ползѡ в нѡи шбрѡтоуѡ«. ²²

Не само по тематици, која је изузетна у српској уметности до половине XVIII в., слике Јоакима Марковића из 1750 значајне су и по томе јер нам њихово проучавање омогућује да још одређеније подвучемо временску границу српскога барока. Поред Христофора Жефаровића и Николе Нешковића, Јоаким Марковић сведочи да је преломно време у српском сликарству новијег доба настало тек око средине XVIII века. Иако са уступцима у односу на ранији зографски период, тек ови сликари, распремајући нагомилано уметничко наслеђе прошлости, указују на нове путове, на којима ћемо убрзо срести велике мајсторе пунога српског барока, да поменемо само Захарију Орфелина, Теодора Крачуна, Димитрија Бачевића, Јакова Орфелина и Теодора Чешљара.

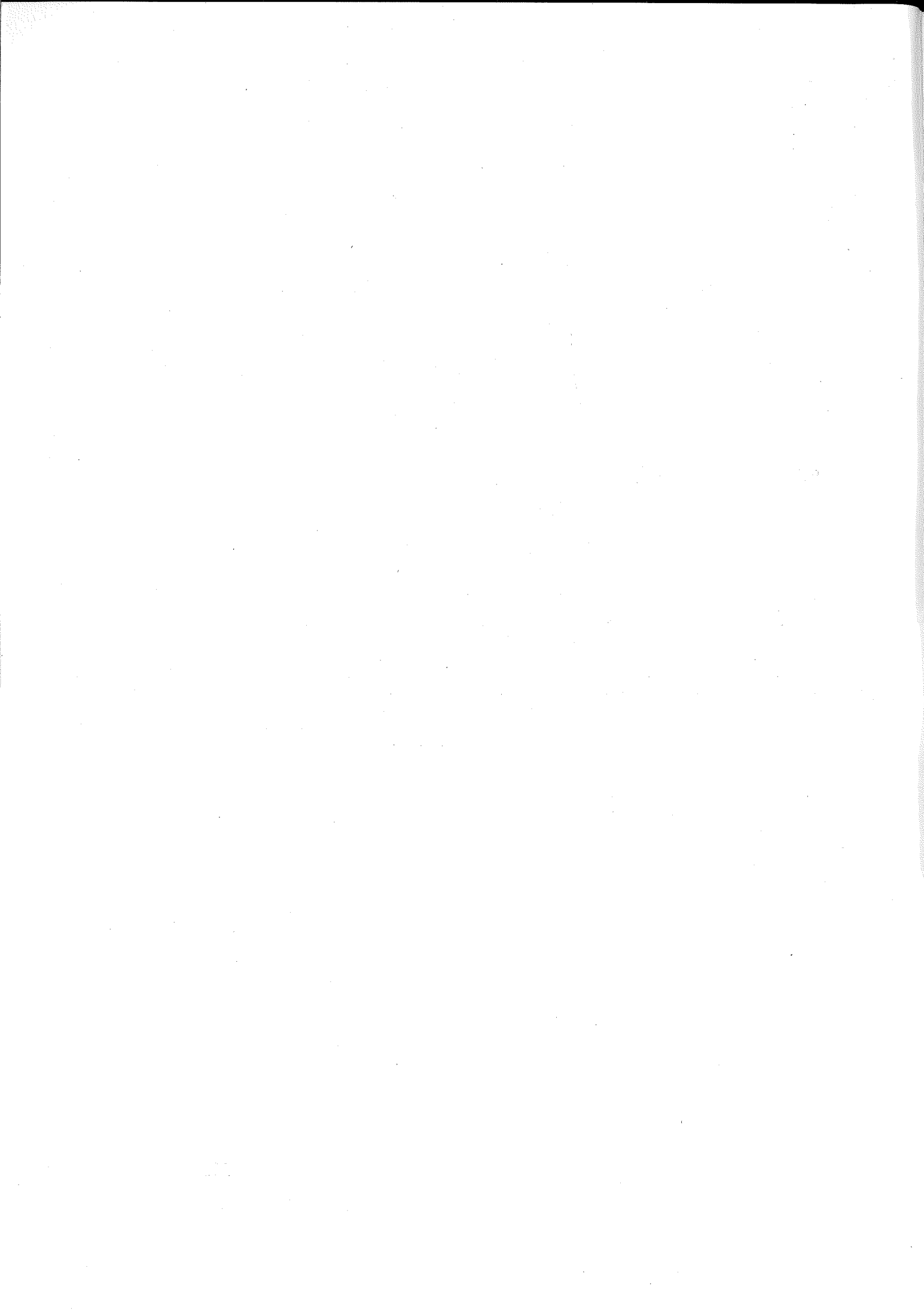
21 Ст. Станојевић, Историја српског народа у средњем веку I. Београд 1937, 181.

22 Стојановић, Стари српски записи и натписи бр. 2605.

DEUX COMPOSITIONS HISTORIQUES DE L'ANNEE 1750

Oeuvres du peintre Joakim Marković

Dans les régions occidentales de notre pays nous trouvons deux intéressantes compositions à sujet historique datant du milieu du XVIII^e siècle — oeuvre du peintre Joakim Marković. L'une d'elles représente l'arrivée des Serbes et des Croates au temps du règne de l'empereur byzantin, Basile le Macédonien, et la réception des privilèges qu'il leur accordait; cet évènement a été illustré d'après le texte russe de Baronius. La seconde composition représente les délégués du peuple serbe recevant de l'empereur Rodolphe II les privilèges de l'année 1612. La question qui se pose est celle de l'origine iconographique de ces intéressants tableaux qui, par leur sujet et par leur traitement technique, se distinguent dans l'art serbe de cette époque. D'après l'opinion de l'auteur, ces tableaux s'inspirent de deux miniatures qui se trouvent dans les diplômes impériaux délivrés au Serbes en 1630 et 1717 par les empereurs autrichiens Ferdinand II et Charles VI. Sous l'influence de la diplomatie allemande, la chancellerie impériale autrichienne a adopté cette manière de délivrer les diplômes, dont l'influence directe se manifeste également dans l'art serbe. En analysant ces oeuvres anciennes à sujet historique, l'auteur a constaté leur rapport avec la »Stematografija« (Héraldique) de Hristofor Žefarović publiée en 1741, d'où le peintre a prélevé directement les textes concernant l'interprétation du blason serbe et du blason croate. A part cet ouvrage, le peintre Joakim Marković connaissait également les »Дѣянїя церковныя и Гражданскїя« c'est à dire le texte russe abrégé de Baronius, paru en 1719 à Moscou.



ТУРСКИ ТАЊИРИ ИЗ КУТАХИЈЕ

Ружа ЛОНЧАР

Међу занимљиве примерке турске керамике који се налазе по југословенским музејима и збиркама можемо убројати и три тањира из Музеја примењене уметности у Београду (инвентарски бројеви: 1072, 929 и 932)¹. О њиховом пореклу зна се врло мало. У Историском инвентару Народног музеја забележено је само да их је тестаментом оставила Даринка Лешјанин, удова пуковника М. Лешјанина; заведени су под бројем 1731 као мајолика. Других података који би ближе објаснили њихов историјат или датацију нема.

Сва три тањира направљена су од добро пречишћене земље која има силикатних примеса. Печени су на нижој температури и имају пуније зидове. Глазура им је безбојна, алкално оловна и слабог сјаја. По техници израде спадају у полуфајанс.

Колорит се састоји од следећих боја: земљасто црвене рељефно нанесене, зелене, маслистано зелене, плаве, сивкасто плаве и црне која је употребљена за контуре цртежа.

I

Орнаментални мотиви који украшавају дно првог тањира (инв. бр. 1022, сл. 1) састоје се од стилизованих цветова каранфила, лала и ружа. Стабљике ових цветова избијају из једног центра који се налази уз ивицу дна и гранају се лево и десно, испуњавајући његову целу површину. Средишне стабљике придржане су на једном месту стилизованим листом у виду троцлане прстенасте копче. Према бордури уз ивицу дна налази се цветна стабљика која се грана и на једној страни се завршава зупчастим листом издуженог облика који изгледа као да се повио под тежином терета. Он пролази кроз средину дна тањира и додирује доње стабљике. На другој страни ова стабљика завршава се стилизованим цветом лале на месту где се лист повија. Бордуру сачињава геометриски орнамент, састављен од паралелних линија неједнаке дебљине. Линије теку у »цикцак« и формирају троуглове чији је простор испуњен напола пресеченим цветом дивље руже. Два концентрична круга одвајају дно тањира од бордуре. Димензије: пречник отвора 28 см, пречник дна 15 см, висина 8 см.

Други тањир (инв. бр. 929, сл. 2) украшен је такође флоралним орнаментом који сачињавају стилизовани цветове каранфила и лала. Као и на првом тањиру, и овде стабљике стилизованих лала избијају из заједничког центра који се налази уз ивицу дна и пратећи кружни облик тањира завршавају се наспрамно постављеним цветовима. Средишњи простор дна испуњен је стилизованим каранфилима. На ободу је бордура идентична бордури на првом тањиру сл. 1. Тањир је истих димензија као и први.

Док су прва два тањира украшена претежно флоралним орнаментом, трећи је декорисан претставом фантастичне животиње која потсећа на газелу. Животиња је приказана у покрету. Има издужен врат, а на глави се налазе три рога. Она је целом својом површином украшена тачкастим орнаментом. Животиња заузима средишњи део тањира и окружена је флоралним декором стилизованих цветова каранфила и лала. Бордура на овом тањиру је украшена стилизованим цветовима и пупољцима дивље руже који теку наизменично. Димензије: пречник отвора 25 см, пречник дна 13 см, висина 6,6 см.

II

У композиционом смислу сва три тањира задовољавају захтеве уобичајеног оријенталног украса, пре свега закона симетрије. Тако је симетрија на тањиру бр. 1 наглашена помоћу централног зупчастог листа. Исто је учињено и на тањиру бр. 2 вертикално постављеним цветовима каранфила. На овај начин добијена је јасна композиција и постигнут извесан ритам у распореду декора.

Сличну композицију са листом као централним мотивом запажамо на једном фајансном тањиру из Музеја Thinill Kiosque у Истамбулу. Ц. Е. Арсевен га датира у XVII век.² Исту функцију као на нашем тањиру зупчasti лист има и на једном фајансном примерку из Изника

¹ Од 1942 до 1954 године тањир су се налазили у Музеју Кнеза Павла, односно Народног музеју у Београду.

Јуна 1954 године Народног музеј уступио их је Мзеју примењене уметности у Београду.

² С. Е. Arseven, Les arts décoratifs turque Istantbul, Fig. 491, 164.



Сл. 1. Керамички тањир, Кутахија, XVII век. Музеј примењене уметности Београд.
Fig. 1. Plat en céramique Kutahya XVII^e siècle, Musée des Arts Décoratifs Beograd.

(XVI век), који се налази у Музеју Викторије и Алберта.³ Аналогна композиција запажа се и на фајансном тањиру из Мале Азије (Никеја — XVII век) у Музеју Кајзер Фридрих у Берлину.⁴

Овај стилизовани лист повезује поједине елементе декора наглашавајући симетричност композиције, а служи уметнику као средишњи мотив око кога он групише елементе украса. Да би се јаче нагласило и истакло јединство композиције, уводи се копча састављена од стилизованог биљног орнамента сл. 4. Она служи као додатак композицији и претставља један од специфичних декоративних елемената турске керамике.⁵ На тањиру бр. 1 видимо само једну такву спону којом је уметник скупио и повезао унутрашње стабљике. Није редак случај да се на једној композицији налази и више оваквих спојница.⁶

Орнаментални мотиви којима су украшена ова два тањира претежно флоралног карактера (лала, каранфил и ружа) претстављају почев од XVI века најчешћи декоративни елемент у турској керамици.

Цвет лале, који се налази на сва три тањира, стилизован је на сличан начин на једном покривачу везеном златом и свилом из XVII века, а налази се у Музеју Топкапу Сарај.⁸ Још је сличнији по својој композицији и стилизацији цветних мотива фајансни тањир из Изника

3 Fifty Masterpieces of pottery, porcelain glass vessels, stained glass painted enamels, Victoria and Albert Museum, London 1950, 22.

4 Н. Т. Н. Bossert, Das Ornament Werk, Berlin 1924, Т. XXVII, 6, сл. 12.

5 Syria, Revue d'art Oriental et d'Archéologie, Tome XV, 361.

6 Cahiers de la céramique et des arts du feu, Paris 1946, N. 4. 18.

7 С. Е. Arseven, н.д., 175.

8 Исти, н.д., Fig. 565, 264.



Сл. 2. Керамички тањир, Кутахија, XVII век. Музеј примењене уметности Београд.
 Fig. 2. Plat en céramique, Kutahya XVII^e siècle, Musée des Arts Décoratifs Beograd.

(XVI век), који се чува у Музеју Викторије и Алберта у Лондону.⁹ На готово идентичну стилизацију цвета лале и руже наилазимо и на једном фајансном тањиру за који Ц. Е. Арсевен претпоставља да потиче из Изника, али га не датира.¹⁰

Овде је наведено само неколико примера, иако постоји и већи број паралела за начин обраде мотива и композиције који потврђују да тањери припадају XVII веку.

Један од елемената који говори у прилог оваквој датацији јесте и цртеж. Наиме, у турској уметности од почетка XVII века цртеж изражава натуралистичка схватања мотива, док је у XVI веку јаче наглашена стилизација.¹¹ Ова концепција јасно је изражена и на нашим тањирима.

Код сва три тањира, а нарочито код трећег, запажамо другу значајну особину оријенталне уметности, а то је *hotog vasu*. Зооморфна претстава укомпонована је у флорални декор и цео простор је испуњен декоративним ефектом, не дајући предности ни једном од ове две врсте мотива.

Сличну стилизацију животиње као на трећем тањиру срећемо на једном тањиру из Египта (VI век) у Музеју Кајзер Фридрих у Берлину.¹² На овом тањиру су стилизација ногу животиње, затим положај главе и врата потпуно исти, само је труп дат у скраћењу. Животиња и овде заузима средишњи део тањира, а простор око ње испуњен је стилизованим границама. Орнамент такође одговара нашем. Готово идентична обрада овог мотива јавља се и на још једном керамичком тањиру пореклом из Египта (VI—VII век), такође у Музеју Кајзер Фридрих

9 Fifty masterpieces of pottery, 23.

10 C. E. Arseven, н.д., Fig. 420, 165.

11 M. S. Dinakol, A Handbook of Muhamedan Art, New York, 223.

12 H.T.H. Bossert, н.д., T. XIX, 4, сл. 1.



Сл. 3. Керамички тањир, Кутахија, XVII век. Музеј примењене уметности, Београд.
Fig. 3. Plat en céramique Kutahya XVII^e siècle, Musée des Arts Décoratifs Beograd.

у Берлину.¹³ Претстава фантастичне животиње на поменутом тањиру, као и на нашем трећем примерку, заузима средишњи простор, украшена је тачкастим орнаментом, а празан простор околу испуњен је стилизованим гранчицама. Претстава ове животиње јавља се и у персиској керамици. На једном персиском керамичком тањиру (XIII—XVI век) у Музеју Кајзер Фридрих у Берлину наилазимо на донекле сличну стилизацију и композицију ове животиње. Она је укомпонована у флоралну позадину, те је у композиционом смислу као и на нашем трећем тањиру, постигнута уравнотеженост оба мотива.¹⁴ То је стара тема у муслиманској уметности и има широку географску распрострањеност. Према G. Migeon-у позајмљена је од Сасанида.¹⁵

Овај је мотив свакако прешао у турску уметност из персиске, која је имала јаког утицаја на исламски свет. Велики број персиских мајстора керамичара радио је у турским радионицама, као напр. у Изнику и Анадолији. Ови мајстори уносили су у турску керамику и елементе персиског декора.¹⁶

Људске и животињске фигуре у турској уметности срећу се тек од XVI века, после верске реформе султана Селима I.¹⁷ Уколико се и наиђе на ове претставе пре XVI века, што се врло

13 Исти, н.д., Т. XIX, 4, сл. 7.

14 Исти, н.д., Т. XXVII, 12, сл. 3.

15 G. Migeon, Manuel d'art musulman II, Paris 1907, 461.

16 После похода султана Селима I на Персију и пада Тебриза 1514 године у Цариград је послато око 700 уметника који су у турску уметност преносили и елементе персиског декора. Syria, Tome XV, 361.

У Анадолији је био нарочито јак персиски утицај: на појединим предметима срећу се ликови персиских фигура, а исто тако и персиски натписи. Није ништа необично што је у XVI и XVII веку персиски језик био врло често употребљаван у Анадолији, а нарочито у поезији. Cahiers de la céramique, N. 4, 27.

17 А. Н. Кубе, История фаянса, Берлин. Петербург—Москва 1923, 35.



Сл. 4. Фајансни тањир, Изник, XVI век. Музеј Викторије и Алберта, Лондон.
Fig. 4. Plat en céramique Iznik XVI^e siècle. Musée Victoria and Albert, London.

ретко дешава, то су углавном радови страних мајстора. Изузетак претставља родска керамика, где се понекад налази на фигуралне појаве.

У старије доба турске уметности (VI—X век) животињске фигуре биле су до те мере стилизоване да их је било тешко идентификовати; у млађој пак уметности осећају се јасније изражене тенденције ка реализму, које ипак никада нису разбиле оквире стилизације.

III

Као што је већ поменуто, орнаментални мотиви могли су да помогну при одређивању времена настанка наше керамике. Још би се са већом извесношћу могла користити техничка својства израде као ослонац у хронолошком погледу.

Техничке особине, састав теста и природа глазуре, као и скала боја, важни су чиниоци у турској керамици. Према њима могу се разликовати радови разних центара исте епохе, а може се пратити и еволуција истог центра.¹⁸

По техничким особинама наши тањире имају највише сродности са кутахиском керамиком XVII века.¹⁹ За разлику од производа разних керамичких центара у Турској, ову керамику, осредњу по техничкој реализацији, карактеришу цртеж испод глазуре која је алкално оловна и слабог сјаја, тесто са силикатним примесима и декор изведен на ангоби.

¹⁸ Тако, напр., керамику Изника карактерише изразити сјај глазуре и јасно црвена боја. Ову боју и глазуру Дамас није никад употребио. Исто тако ни Изник у декорисању своје керамике не користи љубичасто плаву боју која је својствена Дамасу. У XVIII веку у употреби су боје, међу којима доминирају јасно ружичаста и жута, а ангоба као основ декора губи се крајем XIX века. Cahiers de la céramique, N. 4. 24.

Колористички односи, начин наношења боја и њихова гама такође највише одговарају Кутахији XVII века.²⁰ Боје које су употребљене на овој керамици јесу земљасто црвена, рељефно дата, затим зелена, плава, кобалт плава и црна, која оивичава цртеж.²¹ Готово исте боје употребљене су, као што је већ речено, и на нашим тањирима.

Као један од елемената који говори у прилог тврдњи да су тањир настали у Кутахији у XVII веку, јесте и бордура на тањирима (бр. 1 и 2), коју можемо везати за једну керамичку посуду, означену код Ц. Е. Арсевена као кутахиска²² као и за аналогну бордуру на једном ибрику, који исти аутор тумачи такође као стару кутахиску керамику.²³ Бордура на овој посуди и ибрику састоји се од геометриских орнамената и наизменично стилизованих цветова, који по начину обраде имају много сличности са тањирима из Музеја примењене уметности.

Флорални орнамент на нашем трећем тањиру може се везати по облику и начину стилизације цветног мотива за бордуру на фајансној лампи из Изника (XVI век), која се налази у Музеју турске и муслиманске уметности у Истамбулу.²⁴

На основу поређења нашег првог тањира са тањиром из Изника (XVI век) у Музеју Викторије и Алберта сл. 4 може се запазити наставак извесних декоративних поступака, које је Кутахија преузела од Изника²⁵, чије је радионице заменила крајем XVI и почетком XVII века. Но и поред сличности у неким техничким и уметничким остварењима, ипак постоји огромна разлика у квалитету радова између ова два керамичка центра.²⁶

Према свему изложеном може се закључити: 1. да тањир бр. 1 и бр. 2 припадају истој радионици и да су настали у исто време, што је показала и раније изложена анализа стилских особина, технике израде, примена боја и орнамента на бордури; 2. да тањир бр. 3 има са претходна два извесних сродности, које су испољене углавном у техничким особинама и начину декорације, док су композиција и концепција мотива друкчије. Боје су интензивније а цртеж тврђи, тако да се на њему осећају особине друге радионице; међутим, техничке карактеристике и начин примене боја дају им обележја истог центра.

Сва три тањира претстављају интересантне примерке старије турске керамике, који су на нашем подручју, колико се досада зна, сачувани у врло малом броју. По стилским карактеристикама, техници израде и примени боја они спадају међу последње значајније производе турске анадолиске керамике XVII века, чији је центар била Кутахија.

19 Cahiers de la céramique, N. 4, 24.

20 Исто.

21 У Кутахији у XVIII веку доминирају жута и јасно ружичаста боја, G. Migeon, н.д., 310.

22 С. Е. Arseven, н.д., Fig. 432, 169.

23 Исто.

24 Исти, н.д., Fig. 422, 166.

25 Од XIV до XVI века Изник је најпознатији керамички центар у Турској. У њему су постојале и царске радионице које су под руководством најпознатијих мајстора радиле за потребе двора разне декоративне предмете и зидне панове, употребљаване као архитектонски украс. Евлија Челебија у свом Путопису помиње да је у Изнику постојало 9 радионица, а за време Ахмеда I (1589—1617) било их је око 300, што указује на значај овог центра, који је у XV—XVI веку доживео златно доба свог развоја. С. Е. Arseven, н.д., 158.

26 Сличности Кутахије и Изника испољене су у аналогној техници декорисања (ангоба служи као основ декору, а цртеж је испод глазури), затим у саставу теста и оловним примесам у глазури, као и у употреби сличног флоралног и геометриског орнамента, Cahiers de la céramique, N. 4, 24.

LES PLATS TURCS DE KUTAHYA

Le Musée des Arts Décoratifs de Belgrade possède trois plats en céramique qui représentent de rares exemplaires de céramique turque gardée dans les musées et collections yougoslaves. Leur origine est très peu connue. Ils sont enregistrés dans l'inventaire en tant que don fait au Musée des Arts Décoratifs de Belgrade et portent le n°1731 sans aucune autre indication.

A la suite d'études des éléments décoratifs, de la composition, de l'ornementation, ainsi que des couleurs et de la technique, on a pu constater que ces plats appartiennent à la céramique de Kutahya du XVII^e siècle. Ils sont, d'autre part, d'une qualité artistique et technique médiocre comme la céramique de Kutahya, leur pâte est à base siliceuse et leur décor est fait sur l'engobe. Les motifs ornementaux, les couleurs et la glaçure répondent également à cette sorte de céramique.

D'après les qualités du style, des couleurs et de la technique, les plats n°1 et 2 appartiennent au même atelier et sont de la même époque. Le plat n°3 possède avec eux certaines affinités se manifestant par les qualités techniques et la façon de décorer, alors que la conception des motifs est toute autre.

Les couleurs sont plus intenses, le dessin plus dur ce qui nous fait remarquer les qualités d'un autre atelier, mais les caractéristiques techniques et la manière d'appliquer les couleurs portent la marque d'un même centre.

Није нам познато на који је начин сликани антиминос зографа Рафајла Димитријевића доспео у Херцеговину.

Запис исписан око платна јасно нас упућује на то да је рађен за цркву св. Петке манастира Бјелашнице код Махина (недалеко од пута за Будву). В. Петковић помиње манастир углавном само у вези са постојањем овога антиминоса.¹ Међутим, има података да је Рафајло цркву живописао 1747 године, »трудоm и настојанијем игумана Исаије Јововића«² — значи, у доба истог игумана који је био и за време радова на антиминосу. После 1747 године Рафајло је опет у манастиру Савини, где 1750 године ради икону Успења Богородице, а 1752 поново је у Махинама, где је израдио поменути антиминос.

Пошто је манастир изгорео 1869 године (те од тога времена престао да има и калуђера),³ највероватније је да су извесне покретне ствари спасене и пренете, можда баш у манастир Савину. Разумљиво је да је одавде антиминос могао доспети у Херцеговину, јер су везе савинских калуђера са манастирима Дужи и Тврдош увек остале јаке.

Интересантан са ликовне стране, као и по техничкој обради, антиминос претставља једну нову کاریку у проучавању сликарског рада Рафајловог. Хронолошки он спада у време иконе Успења Богородице из 1750 и иконе св. Петра и Павла из 1756 године.

Рађен је на фином ланеном платну природне боје, и при самим ивицама са све четири стране обрубљен је у техници ажуре. Дужине је 84 см. а ширине 31,5 см. Око целог платна тече запис, што је карактеристично за антиминосе који су настали у Цариградској и Пећкој патријаршији, као и у Охридској архиепископији.⁴ Запис тече у оквиру од по две паралелне линије извучене црном бојом. Оквир је широк 3 см., а висина слова 1 см.

На полеђини антиминоса, са друге стране сцене распећа, налази се црном бојом исцртани крст са криптограмом, величине 4,6×3,6 см. Ово је свакако било место за ушивање светих моштију, али оне овде нису нађене. Могуће је да их никада и није било, уколико су у самом манастиру, за који је антиминос рађен, већ постојале мошти неког светитеља.⁵

Антиминос је у литератури помињан досад неколико пута,⁶ али, како га нико од извештача није видео, помени су се задржали само на констатовану његовог постојања.

Запис је до сада публикован два пута,⁷ али на оба места дат је дословно једнако, савременом ћирилицом и са извесним грешкама, јер га ни Љ. Стојановић није видео, већ се послужио преписом који је дао С. Пјешчић. Ради његовог тачног тумачења дајемо га овде у оригиналном препису.

Иако тече у једном оквиру, запис се састоји из два дела. У дужем се говори о освећењу антиминоса и он иде од левог доњег угла нагоре око све три стране, те се завршава у десном доњем углу. Запис у коме се помиње име аутора иде доњом страном оквира и одвојен је од горњег неком врстом заграде са обе стране.

Натпис у оригиналу гласи:

свѣтїи стїи ѿ в[о]жестїи анѣмїнскѣ во[в]ѣтїи се рѣкою прѣвѣ[в]шїи нїишнѣго г[о]спод[и]на, мїтрополїтѣ цетїнскѣго скїндери, црквиѣ горїи и прїморїа и с[в]ѣтїи крѣлевскѣго в[о] житїи г[о]спод[и]на, г[о]спод[и]на к[р]ѣ к[р]ѣ тогда правѣшѣ с[в]ѣтїи пр[е]стољѣ влаженнїишѣмѣ патри[ар]х[у] зр[у]дѣ, к[р]ѣ к[р]ѣ аданасїю. летѣ г[о]спод[и]на . а . а . п . в м[е]сѣц свѣтїи анѣмїнскѣ теромон[а]ха ѿг[о]мена к[р]ѣ исанѣ ѿвїкѣ мо[на]стїра зовом вѣлїица храма с[в]ѣтїи вѣл[и]ко м[с]чениц[е] петки. ѿже вѣ махїне. изобрази се рѣкою гр[е]шною смернѣго рафанла дїмїтрїевича зографа вт[у] места рисна. м[е]сѣца ф[е]врѣа[р]а . а . прѣко издѣде се.

1 В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 245.

2 П. Шеровић, Манастир Подострог у Подмаинама, Котор 1937, 33.

3 П. Шеровић, н.д., 33.

4 И. Гошев, Антиминсѣтъ, София 1925, 76.

5 С. Душанић, Антиминс као научни објекат, Календар Српске православне патријаршије, Београд 1947, 60—61.

6 С. Душанић, н.д., 62; В. Петковић, н.д.; D. Berić, Nekoliko ikona bokeljskih slikara Dimitrijevića—Rafajlovića, Prilozi povjesti umetnosti u Dalmaciji, knj. 9, Split 1955.

Из записа сазнајемо да је наручилац био игуман манастира св. Петке Исаије Јовић и да је антиминос рађен за време патријарха Атанасија (II Гавриловића). Име митрополита је изостављено, али се зна да је помоћник владике Саве Петровића, његов синовац Василије, хиротонисан за митрополита »епархије скендериске и приморске« у Београду 22.VIII.1751 године,⁸ те је свакако требало да он освети антиминос. Вероватно његово име није било дописано, зато што антиминос није био осветљен, а овој претпоставци би ишло у прилог и то што нису ни свете мошти ушивене на место одређено за то.

И поред исцрпности записа осветљење је датирано само годином, док су месец и дан били изостављени. Свакако се намеравало да се то учини касније, јер је остављен простор, предвиђен за ово. Међутим, то није учињено, као што није ни са именом митрополита.

С друге стране, поред свога потписа мајстор ставља само месец и дан када је платно довршио, док годину изоставља, свакако зато што она одговара години поменутој у горњем запису.

У односу на антиминос који су код нас рађени и сачувани, овај је по својој концепцији и подели веома оригиналан и занимљив. До тога закључка морамо доћи пратећи развој антиминосне иконографије, која је од свога постанка прошла кроз неколико фаза.

Првобитно је био претстављан крст као Христов монограм, а затим као претстава Голготе,⁹ док се од XVI века може пратити појава фигуралних композиција.¹⁰

Јерусалимска Ерминија од 1566 године разликује три сцене: скидање с крста, оплакивање и полагање у гроб. У Ерминији Дионизија из Фурне ове су сцене и описане. Од ових помених композиција као централне сцене на антиминосима срећу се само оплакивање и полагање у гроб, док се скидање с крста среће као споредна претстава на антиминосима од краја XVII века.¹¹

Од XVIII века сликари антиминоса су се углавном држали тога шаблона, дајући као централну композицију оплакивање — епитаф, док би у угловима били распоређени симболи јеванђелиста.

Рафајлов антиминос утолико је интересантнији, што се не користи овим уобичајеним и највише понављаним шаблоном. Место једне, централне сцене, он слика четири сцене из циклуса Христових страдања, којима посвећује подједнаку пажњу и простор, те дели платно антиминоса на четири квадрата размере 35×35 см.

И величина целог антиминоса прелази уобичајене размере, које су у употреби током XVIII и XIX века на антиминосима источне цркве,¹² тако да овај антиминос и својом величином делује репрезентативно.

И док је у распореду и избору сцена Рафајлов антиминос веома оригиналан, иконографско решавање појединих сцена рађено је према виђеним узорима.

Но ипак општа његова вредност, као целине, даје му посебан карактер који га издваја од осталих дела ове врсте; јер ни познате ни многобројне збирке антиминоса, као што су збирке у Црквено историском и археолошком музеју у Софији,¹³ а ни изложени примерци у Византиском музеју у Атини, немају међу својим експонатима нешто слично.

Приказане су сцене: распеће, скидање са крста, оплакивање (означено као полагање) и силазак у хад.

Сцена распећа, распјетје хрбо (сл. 1), веома је једноставна. У централном делу композиције налази се крст, дат у црвенкасто-мрком тону са црним таласастим линијама. Христ је извијен у телу и има крстасти нимб. Из ране на грудима избија крв коју у један путир прихвата персонификација цркве, мала клечећа фигура, сигнирана са новим заветом, док са десне стране недостаје претстава синагоге. — Лево од крста су Марија и жене. Богородица је у тамноцрвеном мафориону и светлозеленој доњој хаљини; она показује десном руком у правцу крста. Изнад нимба је сигнатура мр.д.у. Десно су Јован и Лонгин. Јован, ученик Христов, обучен је у црвени хитон са четвртастим изрезом око врата, а огрнут је зеленим химатионом који је јако оштећен. Гологлав је, са позлаћеном нимбом. Лево изнад главе је сигнатура iw. Лонгин (сигнатура изнад главе логгин-сѣтникъ) у пуној је војничкој опреми. Преко плаве тунике са узаним рукавима има оклоп од плоча смеђе боје са светлоплавим крстом на грудима. Одозго има хламиду црвене боје.

7 С. Пјешчић, Манастир Дужи, Шематизам српско-православне митрополије и архидијецезе херцеговачко-захумске, 1890, 41; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. II, 170, 3014.

8 Ј. Јовановић, Стварање Црногорске државе, Цетиње 1948, 119.

9 И. Гошев, н. д., 78

10 Исто, н. д., 78

11 Исто, н. д., 88

12 Исто, н. д., 70

13 Исто, н.д., 70.

13 Исто, н.д., 94—121.



Сл. 1. Антиминс, платно Махине, 1752, Завичајни музеј, Требиње, (снимио: Р. Сикимић),
 Fig. № 1. Antimins, canvas, Mahine, 1752, the Country Museum, Trebinje, (photo by R. Sikimić).

Изнад кракова налазе се помрачено сунце »слнце« и месец »а[’с]и[а’]«, претстављени у виду људског лика у профилу.

Све личности сем жена имају позлаћене нимбове без натписа. Осим Христа који има уобичајену скраћеницу о ѿ н.

Ова сцена је веома поједностављена. Сликара није имао намеру да догађај описује већ да га да више као симбол. Зато он редуцира многе елементе који су се јавили у иконографски развијеној схеми распећа, а задржава само главне личности и околности догађаја. Он своје фигуре поставља на неутралну позадину платна и не одређује их у простору ни архитектуром ни пејзажем.

Занимљива је претстава персонификације цркве. Претстава цркве и синагоге познате су код нас, мада у потпунијем облику, још од студеничког распећа. Налази се у живопису XIV века и касније. Обично анђео приводи цркву, а са друге стране крста други анђео тера синагогу. На овом антиминсу недостају анђели и синагога, слично као у истој сцени у цркви св. Вазнесења у селу Лесковец.¹⁴

14 Р. Љубинковић, Лесковец, Св. Вазнесење код Охрида, Старинар II, Београд 1951, 210.

Извесни детаљи карактеристични су за период XVII, XVIII и XIX века. Тако крст са шарама у виду ластиног репа, на исти начин обојен, видимо у црквици св. Климента у Мостаћима (сцена цар Константин и царица Јелена), као и на познијим претставама распећа код Кристифора Рафајловића.

Док са једне стране, видимо појаву архаичних иконографских елемената, исто тако очевидно упрошћавање иконографских образаца указује на опадање уметности овог времена.

И у сцени скидања са крста, сценетики $\chi[\text{ри}][\text{с}][\text{т}][\text{о}][\text{к}][\text{о}]$, у централном делу налази се крст. Уз њега су укосо постављене лествице, на којима се налази централна група: Христ и фигура Јосифа. Распети је приказан раширених руку које су у композицији постављене дијагонално. Око бедара он је омотан тканином, украшеном црним и жутим линијама и тачкама на белој основи. Лево од крста је Богородица са четири жене. Она је обучена исто као у претходној сцени. С друге стране крста погнуги Јован, који прихвата ноге Христове, стоји као пандан Богородици. Доста компликовани ставови и успело дати покрети дају овој композицији динамичности. Њу допуњава и допојасна фигура Никодима, који јако забачене главе и дигнутих руку вади кљештима клин из Христове руке. Лево и десно изнад кракова крста слећу анђели. На композицији имају нимбове и сигнирани су: Богородица БО, Јован ЈО, анђели АХ. Г. и Христ, у чијем нимбу стоје слова: о, ш, и док је сигнатура ис хс исписана изнад хоризанталних кракова крста. Остале личности — мирносице, Јосиф и Никодим — немају нимбова нити су сигнирани.

Иконографски ова композиција такође не доноси неких новости. Може се приметити извесна сличност са сценама распећа у Саборној цркви у Хиландару.¹⁵ Распоред централне групе, као и гестови учесника, скоро су исти као на антиминсу: само што је у Хиландару у другом плану дата архитектура, док је овде све то елиминисано.

Нешто компликованија од претходне две јесте сцена полагања Христа у гроб, положенијет $\chi[\text{ри}][\text{с}][\text{т}][\text{о}][\text{к}][\text{о}]$. На чаршаву сивкастобеле боје, изнад затвореног саркофага, лежи Христ, руку опружених њих тело, са позлаћеним крстастим нимбом. Више Христове главе држи чаршав старац, у чијем је позлаћеном нимбу исписано црвеним словима $\text{т}[\text{с}][\text{и}][\text{ф}][\text{а}]$. Он је огрнут тамноцрвеним огртачем, испод кога се види део доње, светлозелене хаљине веома оштећене. Код ногу чаршав издиже са саркофага Никодим $\text{н}[\text{и}][\text{к}][\text{о}][\text{д}][\text{и}][\text{м}][\text{а}]$, његова горња хаљина је беле боје са љубичастим нијансама. Обрубљена је по ивици мрком бордуром, док испод ње пада ужа доња хаљина плаве боје.

Позади саркофага у средњем делу стоји Богородица раширених руку у гесту очајања, обучена као и у претходним сценама. У златном нимбу исписана је црвеним словима сигнатура $\text{м}[\text{а}][\text{р}][\text{д}][\text{а}]$. Лево од ње су мирносице, са сигнатурама $\text{м}[\text{а}][\text{р}][\text{н}][\text{а}]$ $\text{м}[\text{а}][\text{г}][\text{д}][\text{а}][\text{л}][\text{н}][\text{а}]$, $\text{м}[\text{а}][\text{р}][\text{д}][\text{а}]$, исписаним у позлаћеним нимбовима. Позади Богородице постављен је крст са справама за мучење. На врху крста је развијени свитак, са кога су се отрла слова.

У десном делу композиције стоје два анђела, а између њих фигура Јована у чијем је златном нимбу исписана делимично читљива сигнатура.

Задњи део сцене затвара једноставна архитектура која претставља троапсидни храм¹⁶ у виду пресвођених полукружних аркада на стубовима, са распоређеним серафимима и кандилима.

Испред саркофага два мала анђела клечећи подижу покров и откривају запис висине 1,5 см., исписан у пет редова на средишњем делу саркофага. Велики број речи истрвен је и нечитак, као и цео последњи ред који се наслуђује, али се од записа са сигурношћу може прочитати:

$\text{в}[\text{а}][\text{г}][\text{о}][\text{в}][\text{р}][\text{з}][\text{н}][\text{и}]$ $\text{т}[\text{ш}][\text{с}][\text{и}][\text{ф}]$
 з дрѣва снемъ пречистое
 тело твое плащанице
 ч[и]стою шевивк и благоуханми

Овај тропар другог гласа не пева се на Велики петак него на јутрење следећег дана. Иначе се на композицијама полагања обично даје текст тропара који се пева на вечерње. Уствари, постоји веома мала минимална разлика међу њима.

Од извесног је интереса, због отступања од уобичајеног, чињеница да за разлику од претходне две композиције овде све личности имају нимбове и сигниране су.

Иконографско решење ове сцене за нас је од нарочитог интереса, јер нас упућује на евентуалне узорне које је Рафајло користио.

¹⁵ В. Петковић, н.д., сл. 1088.

¹⁶ И. Гошев, н.д., 90, Т. IX, сл. 16.

У својој иконографској и композиционој схеми Рафајлово оплакивање Христа дословно понавља решење које се јавља на јерусалимском антиминсу од 1733 године.¹⁷ Изостављене су претставе Голготе и Јерусалима, што је и разумљиво, а обзиром да је Рафајло поменути антиминс могао користити као узор узимајући само детаљ а не целину.

Антиминси са овако решеним, компликованијим приказом оплакивања штампају се у времену од 1731 до 1755 године и од стране Јерусалимске и Александријске патријаршије и Ватопедског манастира,¹⁸ те нас ово упућује најпре на узоре из Свете Горе, преузете или директно или преко Македоније.

Композиција васкрсења Христовог, васкрсење $\chi[\rho\iota]\epsilon[\tau\omicron]с$, смештена је у пејзаж који претставља унутрашњост хада испод три симетрично распоређена и веома стилизована брда, дата у плавој, окер и мркој боји. У централном делу је Христ у тамноокер химатиону и хитону боје цинобера. Десном руком извлачи из гроба Адама, док у левој држи замотан свитак и на лево раме ослоњен двокраки крст, изнад чијег горњег попречног крака стоји сигнатура $\Gamma\ \delta\varsigma$. Осим Адама, чија је хаљина светлозелене боје потпуно оштећена, у овој групи су још три фигуре, од којих Ева има плашт црвене боје.

У десном делу композиције стоје старозаветни цареви и пророци. Трећи слева, цар Давид, држи у десној, покривеној руци свитак, исписан црним словима у десет редова. Запис је веома истрвен и нечитак. Поред њега стоји Соломон. За њим су два праведника, од којих први има хаљину беле боје, исписану сада нечитким текстом са црвеним словима. Изнад ове групе је Јован Крститељ, окренут на три четврти удесно према Христу.

Испод Хадова попрсја постоји запис, исписан крупним али нечитким словима. Он се само назире.

У левом горњем углу исписан је белим словима текст у седам редова, који је услед истрвености слова тешко читљив. Чита се само: $\chi[\rho\iota]\epsilon[\tau\omicron] с\ \varsigma\ \delta\varsigma\ \text{и}\ \text{шак}\ \dots\ \dots\ \text{ада}\ \dots\ \text{плен}\ \dots\ \dots\ \chi\rho[\iota]\epsilon\tau\delta\ \text{васкрш}\ \text{плен}\ \text{и}\ \text{ше}\ \text{ада}\ \dots\ \text{ц[а]рств[и]}\ \dots$

Ова варијанта васкрсења Христовог ушла је у иконографију још од VIII века из апокрифног Никодимовог јеванђеља, а од XII века она је саставни део циклуса »празника«.¹⁹ Она се често јавља у нашем средњовековном живопису, сликана углавном по једном утврђеном шаблону, са неколико варијаната у распореду личности.

Овде је догађај приказан са најпотребнијим бројем личности, па је чак изостало и уобичајено претстављање Христа у мандорли, мада видимо да се то редовно слика и у другој половини XVII века, код Радула, на кога су се Рафајловићи, као што је познато, и угледали.

На уобичајено место, у угловима платна, стављени су симболи јеванђелиста. Од остале композиције они су издвојени лучном линијом која образује сегмент круга.

У левом углу је симбол јеванђелиста Матеја, који левом руком држи отворено јеванђеље. Изнад књиге је сигнатура $\mu\delta$ и реч $\tau\upsilon\omicron\mu\alpha$.

У десном горњем углу претстављен је симбол јеванђелисте Јована, са чијег је јеванђеља текст избрисан. Сигнатура је лево од нимба $\iota\omega$, а испод симбола текст који се наставља на претходни $\omega\tau\ \tau\upsilon\omicron\mu\alpha$.

Симбол јеванђелисте Луке у доњем левом углу сигнатура је са $\lambda\upsilon\kappa$, док су речи $\tau\upsilon\omicron\mu\alpha\ \text{и}\ \text{касе}$ исписане испод и изнад симбола.

У десном доњем углу стоји симбол јеванђелисте Марка са натписом на јеванђељу, чији се остаци само назире. Сигнатура је са десне стране поред крила, а изнад и испод речи које претстављају наставак ранијег текста »приносци изакасе«.

Пратећи овај текст од левог горњег до десног доњег угла, чита се у целини: $\tau\upsilon\omicron\mu\alpha\ \omega\tau\ \tau\upsilon\omicron\mu\alpha\ \text{и}\ \text{касе}\ \text{приносци}\ \text{и}\ \text{закасе}$.

По правилу овај текст би у транскрипцији гласио: »Твоја от твојих тебје приносјашче о свјех и за всја«. У овом тексту има извесних отстапања чисто језичке природе. Тако место »тебје« мајстор пише »тјебе«; место »о свјех« овде стоји »о все« и место »и за всја« стоји »и за васје«.

Ове измене свакако претстављају локални утицај говора, што такође може бити од интереса као филолошки податак.

Горепоменути текст, који је на овом антиминсу подељен на четири дела, изговара се приликом приношења еухаристичке жртве на литургији, а значи: »Приносећи ти (на жртву) твоје (дарове) од твојих (дарова) за све (људе) и сва (створења).

17 Исти, н.д., 90.

18 Исто.

19 Ђ. Мано-Зиси, Стара црква у Смедереву, Старица II, Београд 1951, 166.

ТЕХНИКА РАДА (И ОШТЕЋЕНОСТ)

При првом погледу на антиминос налазимо се у недоумци: да ли је он делимично штампан па досликаван, или је искључиво сликан? Међутим, иако су наши антиминоси тога времена већином штампани, можемо из више разлога рећи да Рафајлов чини изузетак.

По извесној уједначености слова и тона извесних бојених површина могло би се претпоставити да је овај антиминос штампан, али пажљивијим посматрањем долази се до супротног закључка.

Сликање је изведено технички вешто. Црном бојом или тушем изведен је цртеж, па је у његовим оквирним контурама дата локална боја појединих партија. Те су основне боје: тамноцрвена и светлоцрвена, тамноплава, мрка, светлоокер и светложелена. Основни тонови набачени су сасвим лазурно, тако да се боја, равномерно и без икаквих пастознијих трагова, упила у платно.

Преко ових основних тонова на појединим партијама вршена су досликавања знатно пастозније, и то бојом која би могла бити мешавина уља и темпере. На овај начин вршено је и моделовање.

На овај начин досликовани су: инкарнат, неке драперије (црвено, плаво, бело); драперија око Христових бедара; свод на архитектури у сцени полагања у гроб, као и нимбови који су преко црвеног основног тона досликавани златом.

Сенчења и осветљавања извођења су на класичан начин, како видимо код свих наших иконописаца средњег века. Осветљавање је вршено накнадним потезима белих линија. »Ово акцентовање најсветлијих површина белом бојом налази се већ у живопису XIV века«,²⁰ па то по традицији чини и Рафајло.

Инкарнат је рађен такође класичним поступком. Преко основног тона сивомаслинасте боје моделовање и сенчење изведено је ружичастим окером и потезима беле боје.

Осим ових, јасно видљивих знакова, који говоре у прилог томе да је платно сликано, постоје и друге индиције чак и за оно што би нам изгледало недовољно убедљиво:

— за разлику од небојених, бојени делови платна нешто су крући, што је свакако последица упијене боје (темпере?);

— код клиширања, нарочито ако се ради на платну, врло је тешко дати боју тачно у оквирима цртежа. Међутим, не запажа се да има неких грубљих, већих прелаза преко линије, што нас наводи на закључак да је то све рађено веома пажљиво, и то руком;

— оквирне линије, рађене црном бојом или тушем, извлачене су руком, што се може закључити по томе што често прелазе једна преко друге, као, на пример, на луку сегмента у коме је симбол јеванђелиста Марка.

* * *

Платно антиминоса на више места је веома оштећено. Занимљиво је да се ова оштећења јављају само на светложелено колорисаним површинама, што нас наводи на закључак да је сама боја била таквог хемиског састава, да је временом нагризала платно. Већина делова који су бојени зеленом бојом тако је оштећена, да изгледа као да су сечени неким оштрим предметом по ивичним контурама, докле је досезала ова боја.

На овај начин оштећени су: драперија на анђелу-симболу јеванђелиста Матеја; хитон Јованов у сцени распећа; доња хаљина Богородице и хитон Јованов у сцени скидања са крста; у полагању у гроб хаљина Јосифова и једног анђела као и хаљина Адамова у Силаску у Хад.

Од осталих оштећења приметна су она где је пастозније сликани слој отпао или отрвен, тако да је остао само основни тон са једва приметним остацима наслага боје.

Такође су отворени и ситнији натписи који су писани црном, белом или црвеном бојом, на свицима и књигама које држе симбол јеванђелиста.

Врло је тешко са сигурношћу говорити о бојама које је сликар употребљавао. Само испитивањем хемиског састава појединих боја дошло би се до тачних закључака, како о узроку оштећења на зеленим партијама, тако и о врстама боје које су употребљаване у сликању антиминоса.

20 М. Љубинковић, Пећко-дечанска иконописна школа од XIV—XIX века, Београд 1955.

АНАЛИЗА СТИЛА

»...Бококаторски сликари су свој ликовни израз преузели са Радуловог стварања и у свом богатом опису примењивали његова решења са минималним личним изменама«. ²¹ Оно што је већ речено о сликарима ове школе, може се и овде поновити, са малим изузетком, с обзиром на то да се ради о другој техници сликања.

И овде се јављају сличне, умањене фигуре, са већим главама, проширеним у горњем делу; сликање је сведено на манир који је очит у понављању облика глава, ногу, руку, схватању анатомије и гримаса, као и у самом ликовном третману.

Поредећи са овим антиминсом њему хронолошки најближи рад Рафајлов ²² — а то је икона Успење Богородице из 1750 у манастиру Савини, — запажамо знатне сличности између ова два рада. У појединим сценама на антиминсу позадини остаје необојена, потпуно неутрална; а слично имамо и на икони, само што је она ту обојена златом. На тој златом обојеној, неутралној позадини ређају се фигуре исто тако недиференциране у простору као да су прилепљене на позадини. Исте пропорције, исти облици глава и обрада лица претстављају сасвим упрошћено графичко решавање. Па ипак постоји једна разлика. Док међу тоновима и бојама на икони постоји неко колористичко повезивање и више колористичке звучности, на антиминсу тога нема.

Из овог поређења може се извући закључак да је Рафајло као иконописац био више сликар а у мањој мери илустратор, док га при оцени антиминса можемо третирати као илустратора.

Ни у једној од композиција не постоји дубинско решавање простора. Мајстор уопште не описује простор, па две сцене (сл. 1) даје на чистој основи платна. Уколико и употреби архитектуру и пејзаж, они му више служе као неизоставни реквизити који иду уз сцену. Функцију одређивања простора или личности у простору они немају.

Графички третман очигледан је у веома наглашеном цртежу, који је извучен jakim линијама црне боје. Као цртач Рафајло је веома вешт, па је понекад његов цртеж веома жив и неусиљен, дат као у једном замаху. Можда се његови квалитети као цртача овде могу најбоље уочити, јер све, углавном, почива на цртежу. Општи је утисак да мајстор даје колорисани цртеж, док фигуре делују као исечене и прилепљене на позадину.

Скала употребљених боја и тонова није широка. Доминантни су тонови тамноплави, тамноцрвени, мрки и цинобер. Као освежење у овом прилично убијеном и монотоним тоналитету јавља се светлозелена боја. Сликара често слаже комплементарне боје: црвено-зелено.

Драперија је дата доста стилизовано, а сенчење на њој изводи се рашчлањавањем основне боје на полутонове. Ово је нарочито приметно код тамноплаве и црвене боје, где се осветљена места дају помоћу белих линија (сл. 1, детаљи: брдо Голготе и драперија прве слева мироносице). Светлозелена боја (уколико је негде сачувана) дата је у широкој површини, без сенчења.

Основни тон инкарната је маслинастосив. Преко тога мајстор слика окером са руменим партијама по образима, очним кашцима и устима, док најистакнутије делове даје белом бојом. Често су и слободнији, шири потези четкице видљиви (детаљи: глава Јованова у сцени распећа и глава анђела у оплакивању).

Скала осећања и израза бола нема велики распон. Рафајло понавља једну одређену, стереотипну гримасу бола код свих учесника. Али у извесном натуралистичком третирању ликовна осећа се да је Рафајлову уметност на неки начин окрзнуо утицај Запада; јер он, мада употребљава старе иконографске шаблоне, својим ликовима даје више изразитости и нешто оштрију карактеристику бола.

Спретношћу композиције највише се истиче сцена скидања са крста; међутим, видели смо да у овоме Рафајло није био оригиналан, него да се послужио неким старијим узором.

* * *

Својим начином рада у овоме антиминсу Рафајло не отступа много од начина рада целе групе сликара, иако је он као уметник бољи. Овим нам он, међутим, даје један нов и оригиналан тип антиминса, који се може сматрати једним од ретко лепих и богато украшених; јер, иако је у ликовном третману овде све углавном сведено на цртеж, његова вредност је и у извесној наивности, деформисаности облика, живом цртежу и арабески, којима Рафајло постиже свежину и драж примитивних сликара.

²¹ М. Љубинковић, н.д., 15.

²² Овај ми је рад једино био доступан, а сем тога он је и хронолошки најближи антиминсу.

ANTIMINS PAINTED BY RAPHAEL DIMITRIYEVITCH

Raphael Dimitriyevitch belongs to the family of painters Dimitriyevitch-Raphaelovitch (Dimitrijević—Rafajlović) of Boka Kotorska who were active in that province in the late XVII and throughout the XVIII century, and worked in the spirit of the tradition of our medieval art.

This Raphael's work has thus far been known by the published records only, but now it is for the first time made public in its entirety.

The Antimins is painted on a linen canvas 84 cm long and 31.5 cm wide. The record framing the canvas says that the Antimins was made for Byelashnitsa (Bjelašnica) Monastery in Makhine (Mahine) in the vicinity of Budva in 1752, and that the author was Raphael Dimitriyevitch of Risan place. The metropolitan's name is not mentioned in the record, probably due to the fact that the Antimins concerned was not consecrated, which is witnessed by the lack of the holy relics that were usually sewn in the back of canvases.

The painter has introduced some novelties into his work, that are quite noticeable if we follow the development of the antimins iconography: he recedes from the habitual way of composing antiminses in the XVIII and XIX century, and instead of giving a central scene he makes four compositions from the cycle of Christ's torments, so dividing the canvas into four equal fields.

The following scenes are presented: The Crucifixion, the Descent from the Cross, the Lamentation (indicated as the Deposition), and the Descent to Hell. In the corners there are symbols of the evangelists.

Despite the unusual arrangement and the size of the canvas, the iconographic solutions were already beheld and repeated before, and they indicate to the eventual Oriental influences, especially those coming from the Holy Mountain (Mount Athos) and Jerusalem. The scene of the Lamentation represents almost in detail the solution which is evident in the Jerusalem Antimins of 1733, reproduced in the book by Ivan Gosheff (Gošev), (Remark No. 16).

The originality is also manifested in the technique: the majority of our antiminses is printed, but this one is painted, so that there are some easily noticeable places on it with rather thick coats of paint. It would be difficult without a chemical analysis to find out the kind of the used paint, but it is most probable that it represents a mixture of oil and tempera. The hues of dark blue, dark red, brown and cinnabar colour are prevalent, but there is also bright green and gold colour (Nimbuses).

Damages are visible in all parts painted with green colour, and it is certainly connected with the chemical compound of the paint which produced an unfavourable effect upon the base of the canvas.

Stilistically, the antimins painting belongs to the traditional solutions of the Boka Kotorska painting school. Everything is simplified here, too, projected into a level, without any deep penetration into space. The emphasized drawing and slight plasticity give this work the characteristics of the graphic art. Everything is treated and designed as an illustration.

By certain naivety and distorted forms, the painter succeeds in giving his work the charm of the primitive painting.

ДЕЧАНСКИ НАТПИСИ ДУБОРЕСЦА ТРАЈКА

Леонидије ПАВЛОВИЋ
професор

Дечани су наш најбоље очувани манастир. У њему, због множине предмета, човеку промакну многе појединости. Због тога су и превиђена три грчка натписа које је направио дуборезац »Трајко (син) хаџи Доча-Скопљанац Рекалија« на иконостасу у десном параклису св. Николе. Овај иконостас, као и онај у левом параклису св. Димитрија, нису толико запажени и због оскуднијег изгледа у односу на живопис и грађевину из XIV века. Сем тога, њихова дуборезачка, барокна уметност има локалан и, као што вели Н. П. Кондаков, »баналан карактер«.¹

У овом раду покушава се да се даду само нека објашњења у погледу расветљавања времена, личности и дела поменутог резбара Трајка. Будући испитивачи свакако ће моћи да допуне овај прилог за проучавање нашег копаничарства.

Пре свега, потребно је рећи реч-две о иконостасима код нас.

За централну цркву манастира Дечана и за параклис св. Димитрија подигнути су у XIV в. ниски иконостаси од мермера. Њихови добро очувани делови и данас постоје.² Отвори између колонета иконостаса у параклису св. Димитрија били су до 1814 године испуњени иконама. Тада је резбар Трајко испред мермерног иконостаса поставио дрвени иконостас. Међутим, одмах се може уочити да у XIV веку иконостас у параклису св. Николе није постојао, јер нема никаквог трага од мермерних делова таквог иконостаса: парпетних плоча, стубова, архитрава и др. Тек је копаничар Трајко 1815 године, изгледа, први пут на овом месту поставио дрвени иконостас. Чињеница да је у параклису св. Николе подигнут иконостас сведочи да је манастир материјално добро стајао и да није штетео издатке за један потпуно нов, дрвени, позлаћени иконостас, који и није био неопходан.

Како је дошло до подизања ова два иконостаса у Дечанима, могло би се објаснити на следећи начин.

Период турског ропства није тотално уништио уметничку делатност нашег човека. Она је, иако скрмнија, и у тим данима долазила до свога изражаја. У данима ропства и гешког искушења наши уметници одиграли су значајну улогу у буђењу патриотске свести и чувању православља. Почетком XIX в. услед опште политичке ситуације у Европи, долази до попуштања турске стеге према хришћанима. Тада се под бољим економским условима чешће обнављају цркве и подижу иконостаси. Тако се у наизглед бедним и малим црквама турског периода стварала лепота, која је требало да замени некадашњу спољашњу монументалност црквених грађевина. У турском периоду резбарски занат се развио на нашем југу, да би почетком XIX в. достигао свој пуни расцвет.

Од 1765 г. па све до 1820 г. дечански архимандрит је био хаџи Данило Кажанегра.³ Он је као »други ктитор«⁴ ради оправке манастира Дечана 1813 г. прво довео мијачког резбара Трајка са његовом дуборезачком групом, локално названом »тајфа«. После је Данило добавио иконописце Симеона и Алексија Лазовића. Ове две групе имале су да украсе дуборезом и иконама дечанске иконостасе у параклису св. Димитрија и св. Николе. Њихови радови су до данас у целости сачувани.

1 Н. П. Кондаковъ, Македония, археологическое путешествие, Спб. 1909, 172.

2 У српској православној цркви може се пратити развитак иконостаса само од XIV века. Први иконостаси код нас били су зидани (Бела Црква у селу Карану код Ужичке Пожеге и Ст. Нагоричино код Куманова). Фрагменти иконостаса налазе се у Нерезима, Пећи, Ст. Нагоричинима и Дечанима. Ти иконостаси су били ниски. Већ у XVI в. У Светој Гори у Русији постојали су високи иконостаси са једним редом икона у деисном ставу изнад престоних икона, односно изнад архитрава (космитиса). Отада нису више задовољавали ниски иконостаси ни у нашим црквама, и они су постепено замењивани. Расоноша Лонгин је у XVI веку у Дечанима прилагођавао тим новим иконостасима иконостасе из XIV в. Међутим, у Русији се иконостаси и даље развијају и дижу у висину, приказујући читаву историју Старог и Новог завета. У XVIII и XIX в. до нас су допрли утицаји из Грчке и Русије, који су се састојали у томе да се подижу иконостаси са два или три спрата икона. У манастиру Дечанима налазе се таква два иконостаса. Један је у параклису св. Димитрија а други у параклису св. Николе.

3 Сава Дечанац, Високи Дечани, Црквени Гласник (Лесковач) 1887, 117, 279—280; Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1903, 3764, 3821.

4 Вл. Петковић, Манастир Дечани, Београд 1940, 15 сл. 9; Записи, 3928.

На челу дебарске дуборезачке школе из племена Мијака кроз првих двадесет година XIX века стоје три мајстора: Петар, Макарије и Марко.⁵ Њихови су најважнији објекти иконостаси у бигорском манастиру (1800—1807), у манастиру Леснову (1811—1814) и у цркви св. Спаса у Скопљу (1824). Досада се у науци највише говорило о Петру Филиповићу као претставнику копаничара код нас. Данас је прилично богат инвентар различитих копаничарских објеката црквене и профане уметности у разним крајевима Балкана, који су нам остали од Мијака, а који могу послужити и за оцену њиховог уметничког доприноса. Т. Вукановић наводи које су све »тајфе« постојале у коме мијачком роду.⁶ Он и Јордан Иванов⁷ нигде не помињу »устабашу« Трајка, сина »хаџи Доча« који се помиње у дечанским натписима. Код најстарије мијачке копаничарско-зографске породице Фрчкоски из Галичника живи народна традиција о томе ко се све бавио у том роду копаничарском уметношћу.⁸ По тој традицији родоначелник копаничарског рода Фрчкоски је Негрије, који је имао три сина: Макарија, Ђурчина и Трајана (Трајка).⁹ О Трајку, сину Негријевом, Т. Вукановић није забележио у своме раду никакве друге податке сем имена. Он вели само да се »зна према народној традицији да су у »тајфи« Макаријевој били мајстори копаничари-зографи браћа Макаријева Ђурчин, Трајан и њихови синови.«¹⁰ Судећи према дечанским натписима, није исто лице Негријев син Трајко са Трајком, сином »хаџи Доча«. Пошто се, слично другим занатима, копаничарство наслеђивало, то се може претпоставити да су и са овим Трајком радили његови синови. Имена људи из Трајкове дружине такође су засада остала непозната. Сам Трајко записан је као »устабаша« — протомајстор дечанских иконостаса, који су, иначе, продукт колективне уметности. Ови иконостаси имају кудикамо већу вредност кад се зна да су их радили наши људи са села. Зато је овај дуборез у првом реду наша народна црквена уметност.

Почетком XIX в. копаничарска уметност се сматрала интернационалном. Нама је она дошла из Грчке. Грчки утицај особито се види у неукусном обичају гипсовања, а затим и позлађивања извесних дуборезних иконостаса барокног стила, у који спадају и ова два дечанска. Тиме је знатно умањен уметнички ефекат дубореза. Пошто су Макарије и Петар Филиповски изучили копаничарски занат у Грчкој на основама талијанско-венецијанске барокне уметности,¹¹ то је могао и овај »Трајко син хаџи Доча« тамо изучити и занат и грчки језик. Ову претпоставку потврђују три предметна натписа у Дечанима. Још је Кондаков с правом констатовао да су копаничари и зографи из племена Мијака у цркви св. Спаса у Скопљу оставили »иконе са врло slabим грчким писмом«.¹² Познато је још из Средњег века да су наши зографи и резбари често мењали места своје радиности. Мијаци су радили многе иконостасе за цркве у Грчкој, Бугарској и јужној Румунији. То је најбољи доказ да су они могли знати и језике дотичних народа. Као печалбари и дуборесци, Мијаци су могли знати, површно и нешколски, ове језике: српски, бугарски, грчки, шиптарски и румунски. Речи тих језика Мијаци су знали често у провинциској употреби или деформисаном облику. Зато је Трајко и могао дати један нејасан грчки натпис на иконостасу у Дечанима. У месту, у коме су радили, Мијаци су употребљавали за међусобно споразумевање језике туђе дотичном крају.¹³ Они су имали и своје специјалне жаргоне. Аналогије се могу наћи код наших мајстора из других крајева (Осањани у Босни или код мутавциског и мумциског еснафа и др.).

У сва три натписа дуборезац Трајко употребљава грчка слова и вулгарни грчки језик који добро не познаје. Вероватно да је Трајку неко ко је боље познавао грчки језик саставио ова три натписа. То се може закључити по томе што Трајко на неким местима правилно употребљава грчку граматику. Грешке, које постоје у натписима, учињене су његовом кривицом. Тако је, на пример, неправилно писање слова.

I НАТПИС (сл. 1)

I (јота) у грчком језику означава број 10. Како I (јота) личи на арапско 1, то је њу Трајко употребио и место 1000.

5 Р. Грујић, Дуборезачка уметност у Јужној Србији, Народна енциклопедија СХС 1, 1929, 636—637.

6 Т. Вукановић, Копаничарство код Мијака (из Годишњака Музеја Јужне Србије 1), Скопље 1941, 9—22. (Ту је наведена сва ранија литература).

7 Ивановъ, Български старини, София 1931, 663 (регистар).

8 Вукановић, 9.

9 Вукановић, 10.

10 Вукановић, 20.

11 Вукановић, 9, 20.

12 Кондаковъ, 172.

13 Вукановић, 65.



Сл. 1. Први натпис из 1815 године на иконостасу у десном параклису св. Николе, Дечани.
Fig. 1. Première inscription datant de 1815 sur l'icônostase dans le paraclét droit de Saint-Nicolas

8 је арапски број. Према њему се најбоље види да се почетак овога натписа односи на годину кад је иконостас израђен.

5 је четврто слово у овом натпису и изгледа да означава број. Трајко није арапски број 5 довољно прилагодио петици.

Према томе, изгледа да је дуборезац Трајко овде употребљавао арапске бројеве а јединице означавао грчком јотом, те прва четири слова значе цифру: 1815.

IS равно је грчком $\acute{\epsilon}\iota\varsigma$, што значи у преводу у. У прилог овој тврдњи иде факат да дуборезац нигде не употребљава грчке дифтонге. То се најбоље може установити из натписа Ш. Свуда је место дифтонга који означава »и« написано I (јота).

ниš означава грчку именицу наš — генитив од ναος (храма, храму); ниš = наš.

Tetsan — Дечани. Пошто Грци немају слово »д« они га нишу или као vt или као б. Зато је место »д« Трајко употребио слово »т«. Како Грци немају ни слова »ч«, то место њега пишу слова ts.

На основу свега реченог овај натпис може се прочитати овако: 1815 IS ($\acute{\epsilon}\iota\varsigma$) NIŠ (NAš) IS ($\acute{\epsilon}\iota\varsigma$) TETSAN што значи у преводу: 1815 у храму у Дечанима.

Може се поставити још и ова варијанта читања: 1815 IšNIš 15 TETSAN, што у преводу значи: 1815 ј у н а 15 Д е ч а н и.

Према томе, овај натпис односи се на датум и место довршавања иконостаса.

II НАТПИС (сл. 2)

ТРАЈКО — име дуборесца

X — кратице за именицу хаџи, хаџија

ДоtSO — Дочо, лична именица

СКОПИНOS — Скопљанац. Слова »п« и »н« су украшена.

РеКААIS — Рекалија

ΜεχταIS εSNΦ — мехџис (?) је евентуално турски назив за резбарски еснаф, док се сам еснаф помиње у следећој речи.

Овај натпис у преводу гласи:
Трајко (син?) хаџи Доча Скопљанац Рекалија¹⁴ са еснафо
Натпис се односи на дуборезца који је израдио иконостас.

III НАТПИС (сл. 3)

COYΘIA погрешно написано. Треба да буде β место C. Због тога ова реч треба да гласи Βοηθια — помоћ.

δια τ(ο)υτε — неправиан падеж. Треба да гласи δια τουτο — због тога, у ту свр



Сл. 2. Други натпис на иконостасу у десном параклису св. Николе, Дечани.
Fig. 2. Deuxième inscription sur l'iconostase dans le paraclét droit de Saint-Nicolas



Сл. 3. Трећи натпис на иконостасу у десном параклису св. Николе, Дечани.
Fig. 3. Troisième inscription sur l'iconostase dans le paraclét droit de Saint-Nicolas.

τς ἀγις ΝΙΚΟΛΑΟ — светоме Николи
Βελκς СЪΛΤΗΣ — име приложника.

500 — вероватно да означава суму приложеног новца. Када би ова цифра означавала 500 гроша, колико је евентуално приложио Вељко Сулги за израду иконостаса у параклису св. Николе, та би свота била, изгледа, мала. На ову сумњу наводи и факат да је Петар Филиповић¹⁵ наплатио само за рад на крсту за иконостас цркве св. Георгија у Призрену (5 априла 1829 г.) 500 гроша. Међутим, кнез Милош је дао 1836 г. 10.000 гроша да се у манастиру Дечанима

¹⁴ Мијачка копаничарска група позната је по локалном називу »Рекалије« или »Дебарлије«, јер су родом из Горње и Доње Реке код Дебра. Галичник и Гаре, одакле су они били, спадају у горња мијачка села, која су била копаничарски центри. Тим именом назива себе и дуборезац Трајко у натпису на иконостасу у параклису св. Николе у Дечанима.

¹⁵ П. Костић, Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX в., Београд 1928, 80.

подигне конак.¹⁶ Из једног записа на икони св. Николе, са иконостаса у параклису св. Николе, види се да је Вуча Миоковић приложио 100 гроша за израду те иконе. Када се све то сравни, требало би да резбарија на овом иконостасу кошта више од 500 гроша (можда 500 дуката?). Због тога је и тешко утврдити шта управо значи цифра 500. Пошто је манастир исплаћивао резбара Трајка и иконописца Лазовића Алексија, то се може претпоставити да је мајсторима Трајку и Лазовићу исплаћена далеко већа сума од 500 гроша. Превод овога натписа гласи: **П о м о ћ (з а х р а м — и к о н о с т а с) с в . Н и к о л е В е љ к а С у л т н а 500**

Из овога натписа сазнаје се име приложника и цркве за коју је дат прилог.

Поред оваквог дешифрирања ових натписа још увек је тамна историја резбара — «уста-баше» Трајка, сина «хаџи Доча», јер се он без ореола и рекламе, без помпе и сјаја, тихо повукао, оставивши своја дела са ова три, још несигурно дешифрирана натписа. Можда ће синуги још који зрачак светлости о Трајку, онда када се детаљно обраде тефтери разних цркава у којима су радили Мијаци, а првенствено тефтери манастира Дечана који датирају баш из времена када су рађени иконостаси.

Мора се констатовати да је Трајко изабрао кестеново дрво, (кестени већ вековима расту у Дечанима) за израду иконостаса у параклису св. Димитрија и св. Николе. То дрво ни данас, после готово 150 г. није упропастио црв. Ови дечански иконостаси, услед пространства олтарског отвора, огромних су површина. Оба иконостаса су на три спрата. На првом спрату су престоње иконе, на другом иконе великих празника, а на трећем иконе пророка. Једном речи, ови иконостаси имају врло сложену архитектонску конструкцију и остављају утисак монументалног. Сва три реда икона повезана су изнутра уздужним и попречним гредама, тако да архитектонски чине једну конструктивну целину. Трајко је везао овај дрвени иконостас у параклису св. Николе уз две првобитне потпорне греде.

Стил ова два дечанска иконостаса јесте левантски барок. Мотиви су махом биљни. Да би композиција постала још богатија, пунија и живописно ефектнија, Трајко је уплео врло сложене композиције: фигуре шестокрилних серафима и целих анђеоских и животињских фигура. Све су оне најчешће испреплетане разним декоративним елементима, као што су: цвеће, лишће, винова лоза, грожђе, руже и разни преплети. Особити дух, који веје из целе орнаментике, потчињен је фигурама извајаних птица. Понегде има и мотива геометријских елемената, украшених завијеним перима барокног стила. Све буја и кипти од богатства, раскоши, немира и кићености. Најбоље и најчипкастије су извајани они делови који су највише изложени погледу: двери и стубови који носе конструкцију иконостаса. Ту је дуборезачка техника достигла своју виртуозност. Стубови су у пуном рељефу или барелефу, живо испреплетани границима, лишћем и цвећем. Сиромашније је обиље мотива и композиција код оних делова иконостаса који испуњају разне површине.

У доњем делу иконостаса из параклиса св. Николе налази се свега пет дрвених стубова обрађених биљном резбаријом: виновом лозом и грожђем у које су уплетене птице. Стубови су рађени у целим стаблима са пуним рељефом. Они се наслањају на под, на који је постављена једна дрвена греда од четири дела, дугачка 3,84 м а широка 19 см. Иконостас је дугачак 3,77 м.

У првом пољу, са леве стране одоздо, налази се у резбарији израђен двоглави орао са раширеним крилима, више кога је круна којом је орао крунисан. Круна је барелефно извајана. Позадина орла, као и круна, премазани су црвеном бојом, док је позадина орнамента зелена. Јужносрбијански стари народни знак је двоглави орао — птица коју су често радили Мијаци. Потпуно исте резбарије са истим бојама у позадини и златом по дуборезу налазе се и на друга два поља десно (врата испод престоње иконе Христа и Богородице).

Над овим пољима подижу се аркаде, чији су интерколумни испуњени иконама Христа, Богородице и св. Николе. Унаоколо су израђени опет у дрвету биљни орнаменти: лишће, цвеће, а има и мотива винове лозе и ружа.

Двери су величине 212×80 см. На средини двери између икона извајана је у дрвету по једна птица у биљној орнаментици на једном и на другом крилу двери. У горњем делу двери извајане су две птице које кљују грожђе и једна аждаја на којој стоје птице. Из уста аждаје излази богата биљна орнаментика. У њу су уплетени са сваке стране двери по један јелен и по једна птица која кљује. У врху двери насликано је васкрсење Христово, а унаоколо у дрвету извајана је биљна орнаментика.

Гдегод је било места Трајко је искористио да га испуни дуборезом. Тако је и изнад престоних икона. Ту су у средини главе шестокрилих серафима са позлаћеним крилима, док су им очи, уста и коса обојени црно. Више капители налазе се у дуборезу птице са раширеним крилима. Затим је израђен корниз — један потпорни део између спратова, помоћу кога је

¹⁶ Дечанац, 230.

доњи део иконостаса испушчен за двадесетак сантиметара. Више тога у првом пољу налазе се три натписа дуборесца Трајка у биљној орнаментици и грожђу. Слова су оивичена црном бојом. Натписи су писани кармином и израђени на плавкастим свицима, насликаним на дрвеним плочама. Сва три натписа придржавају са стране по два анђела који клече. На средини овог иконостасног појаса налази се опет рељефно израђени двоглави орао са круном. Њега такође придржавају са стране по два анђела. Ликови извајаних анђела који придржавају свитке и двоглавог орла примитивни су и декоративно стилизовани.

Изнад Трајкових натписа, а испод празничних икона, пружа се један узак појас резбарије од лишћа и ружа.

На другом спрату иконостаса извајане су жене — каријатиде између икона великих празника којих има једанаест. Више сваке иконе налази се по један анђеол, фронтално извајан са крилима у попресеку. Затим следи још једно поље испуњено испреплетаном биљном орнаментиком.

Више тога је опет корниз, један јак руб, који омогућује испушчење трећег поља иконостаса у који је смештено једанаест икона пророка са свицима. Изнад сваке иконе у овом пољу налази се, извајана у дрвету, по једна птица у лету, са различито окренутим главама.

Велики крст са Христовим распећем, који се диже високо на врху, у средини целог иконостаса, као символ победе хришћанства, налази се и овде изнад побеђених змајева који се дижу са обе стране крста у центру космитиса. Ове аждаје су извајане у дрвету и обојене златом, док су уста обојена црвеном бојом. Крст је постављен, као што је уобичајено, изнад Адамове лобање. Иконе Богородице са десне а св. Јована Богослова са леве стране укомпоноване су изнад глава аждаја. Испод крста налази се са леве стране једна птица у пуном рељефу, а са десне две. Птице су придржавале канап о којем је висило кандило.

На овом иконостасу Алексије Лазовић насликао је престоње иконе Исуса Христа, Богородице и св. Николе са житијем; на дверима у горњем делу налази се икона св. Николе, који је претстављен како се јавља св. Стевану Дечанском, држећи његове очи на своме длану; у доњем делу иконостаса налазе се са десне стране иконе св. Василија Великог, св. Јована Златоуста а са леве св. Григорија Богослова и св. Василија Острошког, као и једанаест икона великих празника, једанаест икона пророка и распеће.

На икони, која се налази на иконостасу параклиса св. Николе, налази се овај запис:

Изволеніемъ Оца и послѣшеніемъ сина, и совершеніемъ стаго Дха, ѿбнови се сие тенплѳ, трудомъ и настоаніемъ г(оспо)дина ажи Даниломъ архимандритомъ дечанскимъ, и Гдиномъ ажи Захаріѳомъ игуменомъ дечанскимъ, и з братіями мнтира стаго сегѳ во гдина митрополіта Іѳанікиа Рашки и призренски, совершисе мца августá 30 годъ 1818 рукою Алексіе Лазовић.

Ниже се налази овај запис, писан брзописом:

И се иконѳ, бистъ ктиторъ Вуча Миоковичъ из Лоћани и при(ложи)-гр(о)ша 100 за здравље свое Филипа и Марка и Живка и проч оусопш Ивана и Ђорђиа Владе Клаић Анђу и Аницу и прочимъ Бъ да прости.

Иконостас у параклису св. Димитрија прво је дело Трајка у Дечанима. То се види и по запису Симеона Лазовића, иконописца, који је 1814 г. завршио иконе за овај иконостас; вероватно је рам за иконе био готов пре тога. Да су и оба иконостаса (тј. иконостас у параклису св. Димитрија и св. Николе) дела мајстора Трајка, види се по овоме:

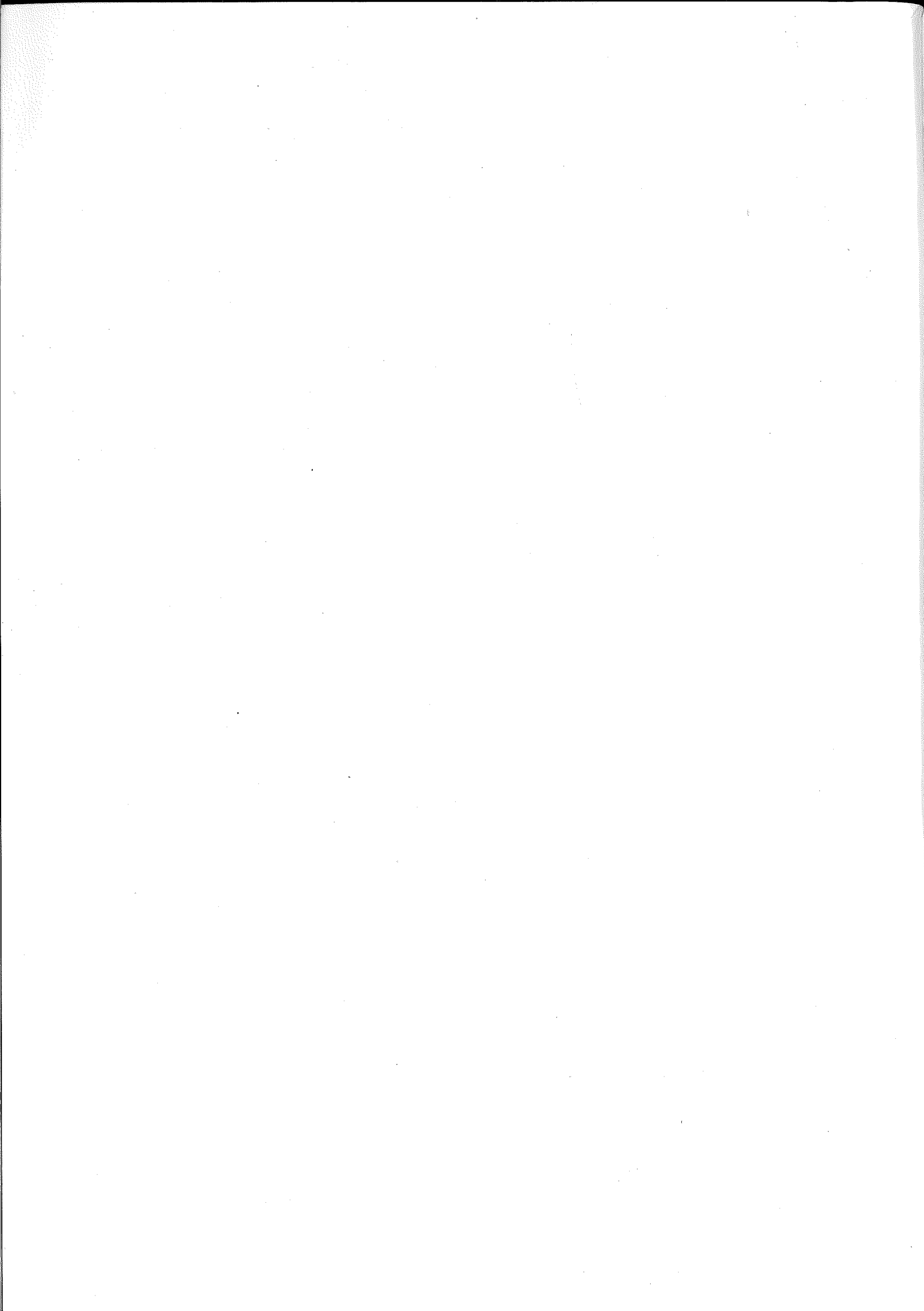
- 1) што је у првој доњој зони оба иконостаса до детаља иста орнаментика;
- 2) што је исти рез и распоред птица и животиња на дверима, као и боје у позадини;
- 3) што се главе серафима налазе на оба иконостаса више престоних икона;
- 4) што оба иконостаса имају на другом одн. трећем спрату корниз — испуст — прво за 20 см а затим за 10 см;
- 5) што су извајани анђели у пуном расту, са крилима, који држе свитке »Скѳтѳ, Скѳтѳ...« на иконостасу у параклису св. Димитрија исти као и они који држе Трајкове натписе у параклису св. Николе;
- 6) што је на оба иконостаса употребљена иста декорација, наиме каријатиде — жене на другом спрату при одвајању икона;
- 7) што су у врху оба иконостаса извајане исте птице у пуном рељефу.

Ова техничка и композициона истоветност несумњиво подржава тезу о Трајковом ауторству.

Вредност ова два дечанска иконостаса стоји испод вредности резбарије на иконостасу у бигорском и лесковском манастиру и у цркви св. Спаса. То не умањује њихов значај за стицање целокупне претставе о нашим копаничарима. Њихова лепота као уметничког дела и као старине јесте прилог више богатој ризници нашег уметничког заната минулих времена. Оно што нарочито потенцира њихову вредност јесте име резбара Трајка, које претставља новост за науку.

INSCRIPTIONS DU SCULPTEUR TRAJKO A DECANE

Dans le paraclét de Saint-Nicolas du monastère de Decane un sculpteur grec. inconnu, Trajko, a laissé trois inscriptions dans lesquelles il a employé une langue grecque vulgaire remplie de fautes. C'est la raison pour laquelle on n'est pas certain que ces inscriptions ont été justement déchiffrées. D'après lesdites inscriptions il paraîtrait que Trajko (fils) de hadzi Doča-Rekalija de Skopje en corporation aurait sculpté cet iconostase et que le travail aurait été payé par Veljko Sultn. Bien que le sculpteur Trajko n'ait pas signé l'iconostase du paraclét de Saint-Dimitri du même monastère, on est amené à conclure selon la technique et la composition que les deux iconostase sont son oeuvre.



УМЈЕТНО—ОБРТНА ПРОИЗВОДЊА ХРВАТСКЕ НА ИЗЛОЖБИ У ТРСТУ 1882 ГОДИНЕ

Др Мирослава ДЕСПОТ

Индустријски полет, започет крајем XVIII стољећа у Енглеској, прелази првих деценија XIX стољећа и на европски континент. Потреба међусобног упознавања и коришћења стечених искустава створила је потребу организовања првих господарско-привредних изложби.

Прва таква изложба била је одржана у Прагу године 1791, друга у Паризу године 1798. Њу је тадашњи француски министар унутарњих послова François de Neufchâtel назвао »спектаклом новог типа.«

Слиједи изложбе у Бечу¹, Пешти и осталим већим и мањим европским центрима, те је након тих појединачних успјеха одржана и прва велика међународна изложба у Лондону, која је била »...otvorena dne 1. svibnja 1851, a zaključena 11. listopada, pošto je trajala 144 dana. Bilo je 17.000 izložitelja, a podijeljeno u svemu 5187 nagrada. Posjetitelja nabralo se u svemu 6.039.195 ili prosječno na dan 41.952.«² Од тог времена па све до данас у размаку од три до четири године одржавају се у европским и америчким центрима веће и мање изложбе, локалног и међународног значаја.

На тим појединим међународним господарско-привредним скуповима излажу и понеки наши произвођачи, мада се наша производња развијала у прошлости под веома тешким условима. Неповољне политичке прилике ометале су развој, па тим више треба цијенити појединачне напоре оних који су нам у прошлости осветлили лице на тим господарско-привредним манифестацијама.

Лијеп успјех постигли су наши произвођачи и обртници на међународној изложби у Бечу године 1873. Та изложба започела је великим прославама у аустроугарској монархији, јер је требало што свечаније прославити »...25. godinu vladanja Franje Josipa. Uz dvorske svečanosti htjelo se je proslaviti ovu značajnu godinu u stilu vremena, s velikom svečanom izložbom. Ta je izložba imala prikazati svu snagu Dvojne Monarhije, biti svjedokom općega njezinoga, a osobito gospodarskoga i trgovinskoga napredka. I Hrvatska sudjeluje na toj izložbi osobito s robom svojega prvog veleobrta, od kojega su bili nagrađeni za rudarstvo: Faber Kajetan, posjednik rudah u Karlovcu—kolajnom za napredak. — Priznanicom diplomom: Zagrebački prvostolni kaptol kao posjednik ugljišta u Varšdinskih toplicah; društvo za ugljište u Brodu; taioničтво за rude i произваданје коситра u Ivancu; radobojske ugljene i sumporne rude; ugljenarsko društvo u Ivancu; željezne rude petrovogorske u Topuskom i rude viteza Jakšića. Kemička obrtnost: Morgenthaler Josip u Osijeku за vosak; Sieber Josip sapunar u Varaždinu; Mineralne vode; Tvornica kamenitih stvari Iv. i Mavre Sonnenberga u Krapini;³ Beočinski portland cement; Tvornica strojeva u Osijeku; Tvornica koža u Zagrebu; Hofmannsthal August pl. posjednik svilane u Novoj Gradišci⁴ — do-biva kolajnu за napredak, као i Wohlheim i Pscherhof, posjednik svilane u Cerniku.«⁵

Успјех, постигнут на бечкој изложби, био је велик, мада не онакав, какав је стварно могао бити. Тужа се на слабу организацију изложбе и неки Т., износећи уз остало и ова своја запажања: »...Možemo kazati, da smo ob uspјehu, što si ga svaki našinac od bečke svietske izložbe želio. umah s početka dvojili. Nismo se bojali toga, što su industrijalne grane gospodarstva prema drugim narodom u nas slabo razvite; jer da preko industrijalne produkcije u nas ima materijala, s kojim možemo na svietsku izložbu stupiti, to smo pokazali na našoj domaćoj⁶ i inostranih izložbah.⁷

1 Прва године 1835, друга 1839, трећа 1845 и остале. Уз сваку изложбу је био издан и каталог. На тим изложбама се јављају и излагачи-претставници наше малобројне привредне производње, напр. Иван Бубановић-власник свилане из Крижеваца, и Josip Lobmeyr, власник стаклане у Мирин-Долу и Звечеву.

2 Крешић Милан, Свјетска изложба Парис 1900, Загреб 1901, 8.

3 Лијепе предмете те творнице посједује Музеј за умјетност и обрт у Загребу, музеји града Загреба, града Крапине и Вараждина. Творница је започела са радом као мало мануфактурно подuzeће године 1800. продуживши пословање готово све до краја XIX стољећа.

4 Исти је с успјехом излагао и на I. Господарској изложби у Загребу године 1864. Свилана је била основана 1848 године.

5 Хорват Јосип, Култура Хрвата кроз 1000 година, Господарски и друштвени развитак у 18 и 19 стољећу, Загреб 1942, 459.

6 Односи се на изложбу године 1864 у Загребу.

7 На изложбама 1862 године у Лондону, 1867 године у Паризу, 1873 у Бечу, 1876 у Филаделфији и 1878 поново у Паризу.

8 Подразумјевамо угарско-хрватски антагонизам, који је јачао све више од времена Угарско-хрватске нагодбе, склопљене године 1868, и достигао крајем XIX стољећа кулминацију у вријеме бановања Куена Хедерварија.

Više nego toga bojasmо se tuđо-narodne таштине⁸, која ће raditi о том, како ће fizički slabijega u kut stisnuti, nebi li tim lašnje pozornost svijeta на себе svratila.«⁹ С том тактиком »економског подјармљивања« и нетрпељивости служи се Угарска систематски у односу спрема Хрватске кроз читаву другу половину XIX стољећа, појачавајући тај свој притисак послјеје склапања Угарско-хрватске нагодбе године 1868.

Заслужени успјех ипак није изостао на бечкој изложби 1873 године, па су готово сви наши излагачи добили признања.

Свега неколико дана након отворења изложбе долази до великог »краха« на бечкој бурзи. Тај новчани слом предвиђали су бечки финансијско-привредни кругови и раније, с правом се, међутим, поставља питање, како и да ли је тај новчани слом дјеловао и на прилике у Хрватској?

Већих директних последица није било, јер Хрватска »...još nema glavnica, она је učinila tek prvi korak u novčano gospodarstvo. Prva hrvatska štedionica,¹⁰ prvi novčani zavod kod Hrvata, uz koji tek od 1872. žive mladi zavodi Eskomptna i Komercijalna banka, namijenjeni promicanju trgovine i obrta, bila je uvijek više nego oprezna u svojem poslovanju, tako da nije pretrpjela, zajedno s ostalim novčanim zavodima u pokrajini, malim štedionicama, nikakve izravne štete. Međutim je značajno, da su на prvi glas о бечкому слому представници банака у Хрватској заједно с Трговачком комором¹¹ и Трговачким збором закључили послати посебно изасланство влади у Будимпешту тражећи заштиту. Трајне посредне последице бечкога слома биле су много теже. Бечки слом уз прометни развјат cijele Europe помоћу средстава технике, која donose на европско тржиште огромне количине robe из прекоморских крајева, prouzrokuju будућих година, stvarno кроз слjedećih 20 godina, stalan пад cijena svih agrarnih proizvoda, sve од žита па до stoke. Tu су последице за Hrvate osobito teške, јер је glavnica у Хрватској покрај свих првих prodora tehnike, još uvijek zemlja i njezin proizvod.«¹²

Успркос наведених тешкоћа судјелује наша »млада индустрија« поново на парижкој међународној изложби г. 1878; успјех је био слаб: »...Razlozi se tomu nenalaze u nazadku industrije hrvatske, koliko је tu odlučio politički momenat, koj је vodio угарско povjerenstvo и koj је bio kamen smutnje међу hrvatskim и угарским povjerenstvom.«¹³

Та ситуација на привредном пољу изазвала је и сукобе у хрватском сабору, у коме су понеки говорници оштро критизирали несрећене прилике. Тако је на саборској сједници, која се одржавала 16.IX.1880, један од говорника између осталог рекао и ово: »...Dopustite mi, gospodo, да prigodom ove proračunske rasprave i ја sa svoje strane, kao narodni zastupnik, sa nekoliko rieči nacrtam sliku tužnog stanja u našoj domovini... Poljodjelstvo nam је na najnižem stepenu... Isto tako је i obrt zapeo, јер nepostoje obrtne škole¹⁴ и od kako су takozvani cehovi¹⁵ prestali, imamo veoma malo obrtnika, koji bi svoj zanat dobro umjeli, te mjesto да svojoj domovini и држави на корист služe, potepaju се od nemila до nedraga, dočim се tuđinac kod нас obogaćuje... Kod нас се tako rekuć preko ноћи преустrojilo sudstvo, bogoštovje и nastava; ustrojila се moderna и skupociena uprava,¹⁶ bez да се је ispitivalo, да li će narod ту skupocienu и modernu upravu plaćati моћи.«¹⁷

На полагању развој домаће индустрије тужи се тих година и загребачка Трговачка комора, констатирајући да је једини велики успјех »нашег велеобрта« био постигнут на тришћанској изложби године 1882, те ће та година остати »...dugo vremena у живој uspomени hrvatskoga obrtničkoga stališa, те bo године ubralo је hrvatsko obrtničтво uz hrvatsko ratarstvo liepu kitu lovorika. Pregnućem svih nadležnika osvjetlasmo si lice prigodom том.«¹⁸

9 Т. Хрватска на бечкој свијетској изложби, Господарски лист 1873, бр. 20, 78. Поводом бечке изложбе написао је проф. Петар Матковић споменицу под насловом: „Споменица за свијетску изложбу у Бечу, 1873. На позив високе кр. хрватско-славонске Земаљске владе, Загреб 1873«. Исте године штампан је у Загребу и истовјестан њемачки текст споменице.

10 Основана године 1846 у Загребу.

11 Загребачка Трговачка комора, уз осјечку и ријечку, основана је 1852 године. Све три одиграле су значајну улогу у помагању обрта и производње.

12 Хорват Ј., н.д., 461.

13 Крешић Милан, Извјешје о парижкој свијетској изложби године 1878 поднешено трг. обрт. комори, Загреб 1879, 55.

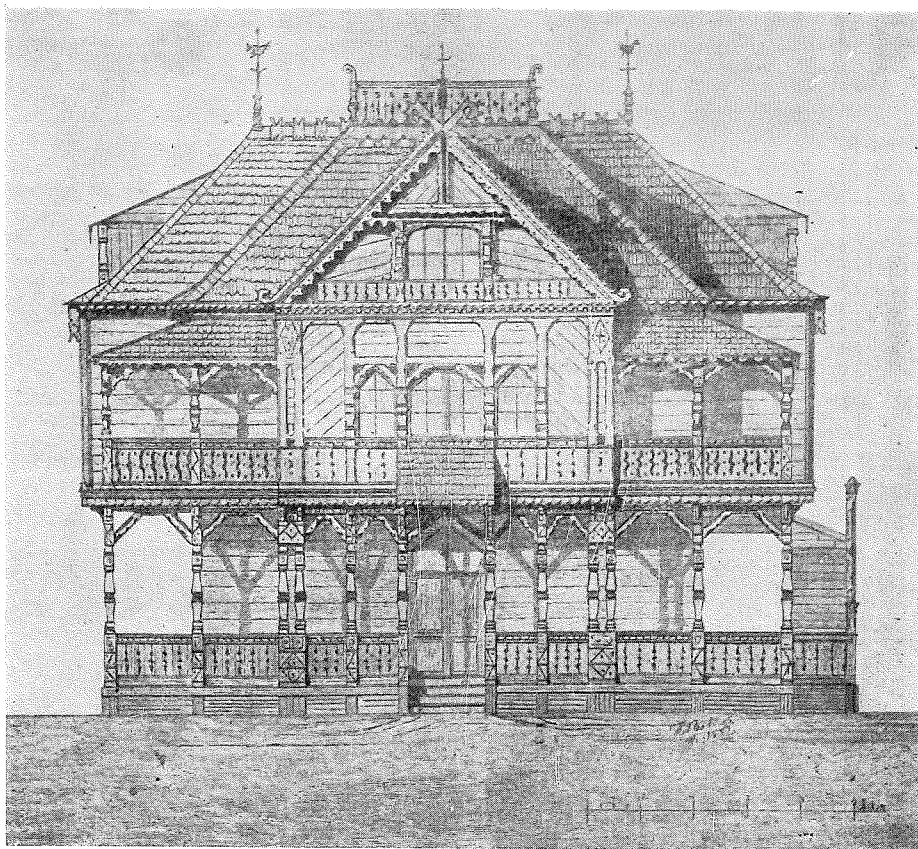
14 Загребачка обртна школа отворена је 1880 године на иницијативу загребачког „Друштва умјетности“; које је исте године основало и отворило Музеј за умјетност и обрт у Загребу.

15 Године 1872.

16 Односи се на све управне реформе за вријеме бановања Ивана Мажуранића.

17 Саборски Дневник Краљевина Хрватске, Славоније и Далмације, године 1878—1881, Загреб 1881, Седамдесет и седма саборска сједница држана дне 16. рујна 1880, 892—893.

18 Статистичко извјешје Трговачко обртничке коморе у Загребу, 1881—1885, Загреб 1887, 12.



Сл. 1. Предња страна Хрватског павиљона на изложби у Трсту, нацрт архитекта Bollé-а (Снимио Панчок, Загреб).
Abb. 1 Vorderseite des Kroatischen Pavillons auf der Triester Ausstellung, Projektant Architekt Bollé (Aufnahme Pančok, Zagreb).

Изложба у Трсту је приређена поводом 500-годишњице припајања Трста Аустрији; отворена је била 1.VIII.1882.

Уз економски моменат мислили су њени приређивачи и на унутарње политичко стање у монархији. Недавни »финанциски крах«¹⁹ требало је забашурити, и помоћу изложбе показати економски просперитет и политичку сагласност, која је тобоже постојала у читавој аустро-угарској монархији. И загребачка штампа¹⁹ ревносно је пратила све припремне радове, а много је чланака било објављено и у тршћанском листу »Наша Слога«. Тај лист донио је и ову обавијест: »...Prvim danom augusta ove godine otvara se gospodarsko-industrijska izložba svih kraljevinah i zemaljah austrougarske države. Priprave se već marljivo čine te je izgleda, da će dobro ispasti. Hrvatska će osobito bit zastupana svojim proizvodi, pokazati će svijetu, da nije ni na gospodarskom polju jedna od najzadnjih.«²⁰

Важан и значајан моменат на тршћанској изложби је тај што су излагачи из наших крајева излагали овај пута у засебном хрватском павиљону, који им је омогућио приказивање и излагање домаћих производа у потпуности, а не, као раније, у склопу угарских изложака.

Хрватски павиљон је био саграђен према нацртима тадашњег познатог загребачког архитекта Hermann-а Bollé-а²¹; зграда је била »...sva od drva, bogatim rezbarskim uresom nakićena i bojadisana raznim bojama te svakoga sieća nješto na slične sgrade u sriemskih selih te jedini je zahtjev, da se taj pavilon sagradjen hrvatskim novcem sačuva u Hrvatskoj a da se ne-proda«²² (сл. 1).

Опширан извјештај о изложби саставио је тајник загребачке Трговачке коморе Милан Крешић (сл. 2). Он се осврнуо детаљно и на изложке уметно-обртне производње, наглашујући

19 Народне Новине, Agramer Zeitung и остало сувремено новинарство.

20 Наша Слога, 1882, бр. 5.

21 Bollé Hermann (Köln 1845 — Загреб 1926), познати загребачки архитект. Радио најприје у Бечу код архитекта Friedrich-а Schmidt-а. Већи дио живота провео је у Загребу, у коме је развио многострану дјелатност, не само на грађевинском пољу, него и на подизању домаће уметно-обртне производње.

22 Наша Слога, 1882, бр. 15.

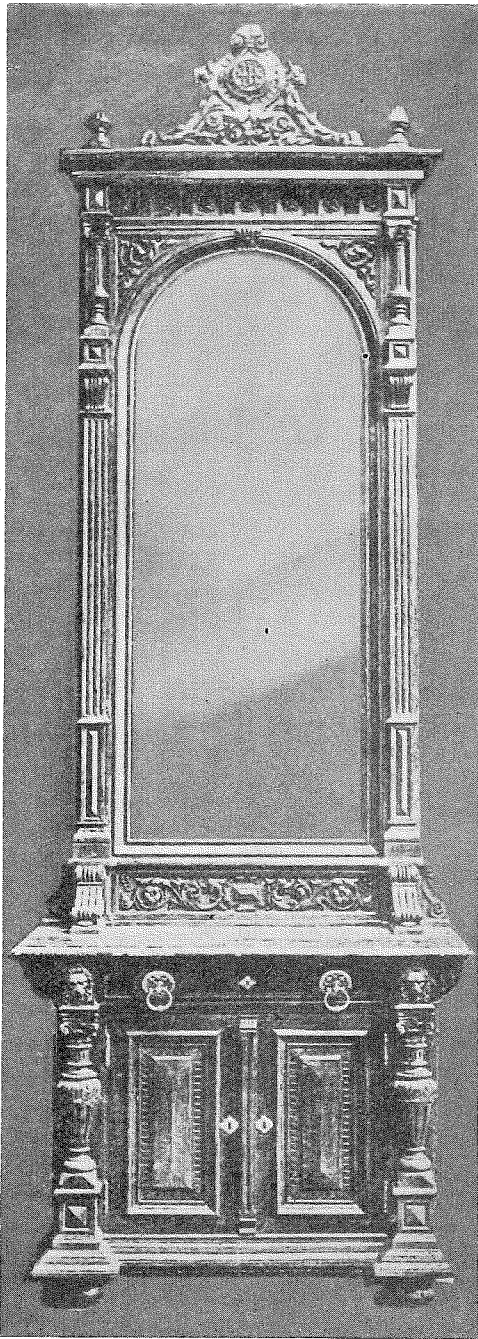


Сл. 2. Насловна страна »Извјешћа« М. Крешића о изложби у Трсту 1882 године (Снимио З. Микас, Загреб).
Abb. 2 Titelblatt des »Izvjješće« von M. Krešić über die Triester Ausstellung im Jahre 1882 (Aufnahme Z. Mikas, Zagreb).

да су излагачи на томе подручју, успркос јаке конкуренције, добили заслужено признање, изражено »zlatnim, srebrnim i mjedenim kolajnama«.

Према Крешићевим ријечима, а по програму егзекутивног одбора у Трсту »...imala je izložba obuhvaćati sve gospodarske i industrijske proizvode, izvan lijepih umjetnostih. Ciela izložba dielila se je u 5 glavnih skupina i to: A) Rudarstvo i taoničtvo; B) Gospodarstvo i šumarstvo; C) Obrt; D) Pomorstvo; E) Izložba raznoličnosti«.²³

²³ Крешић Милан, Извјешће о тршћанској изложби године 1882, Загреб 1883, 1—2. О тршћанској изложби је било много писано; на излагатеље у хрватском павиљону осврнули су се посебице ови аутори: Condamin James, Le pavillon Croate à l'exposition austro-hongroise de Trieste (Juillet-Novembre 1882) Lyon 1882; Mosse Rudolf, Offizieller Katalog mit historischer Einteilung und statistischen Notizen zusammengestellt vom Execution-Comité der Triester Ausstellung, Triest 1882; Panozzi Aldo, Kreuz und quer durch die Triester Industrie u. Agricultur—Ausstellung von 1882, Triest 1882, пријевод с талијанског. Занимљив опис изложбе објелоданио је и Кухач Фр. Ш., Тршћанска изложба, Виена, 1882, бр. 36—38.



Сл. 3. Ормарић у неоренесансном стилу, израђен у радионици М. Хецкер-а у Загребу (Снимио Панчок, Загреб).

Abb. 3 Kleiner Schrank im Neorenaissancestil, hergestellt in der Werkstätte M. Hecker in Zagreb (Aufnahme Pančok, Zagreb).

Хрватска је била заступана у свим одјелима осим у »Изложби разноличности«, те је напосе у скупини »Обрта« готово на свим подручјима била запажена и награђена. Наши производи стакла, каменине, метала, текстила и покућства побудили су опћу позорност, па је уз моралан био постигнут и лијеп материјалан успјех, јер је велики број предмета продан на самој изложби.

Нацрте за »столарске, златарске, браварске и керамичне радње«²⁴ израдио је Bollé, док су текстилни производи били мање-више продукат кућне радиности, с обзиром на то што у то вријеме није било у Хрватској ниједне творнице за текстилне производе.²⁵

²⁴ Крешић, н.д., 105.

²⁵ Творница предења и ткања у Дугој Реси основана је године 1884, и била је прва творница те врсте у Хрватској.

Prva hrvatska umjetno-obrtna dvorana

E. F. BOTHE

Ilica br. 33. U ZAGREBU Ilica br. 33.

preporuča u bogatom izboru:

Ditmarove očne i stolne svjetiljke.

Regulirane ure s jehalice sa i bez udarala.

Američanske budilice, švicarske žepne ure, srebrne lance za ure.

Jedala iz kineškog srebra u škatuljama za 1, 6 i 12 osoba, ilica za meso u elegantnim kutijama, ukrasne košarice za kruh i posudice, svjetiljke, sladernice, girandole, kutijama za duhan, posuda za čaj itd.

Pušaka za lov i sobu, revolversa, pištolja, lovačkih spravica i patrona.

Wertheimove blagajne, ručne kasete, priče za kopiranje, razne lokote itd.

Zreala zidna, tušletna i za oblačenje u svim veličinama.

„Artist“ najnovije naučiteljsko glasilo.

Željezni kreveti, mase, stolci za pranje, objesa za odjele, kreveti za djecu.

Pokućne iz vijesnog drva: stolice, fantele, kancepe itd.

Kola za djecu, najelegantnije izrađena, imade i takovih koje se mogu rabiti za slika.

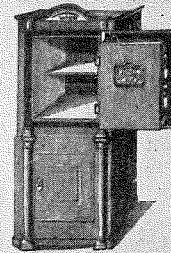
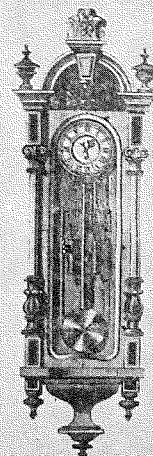
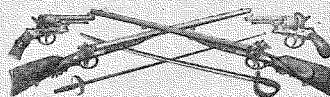
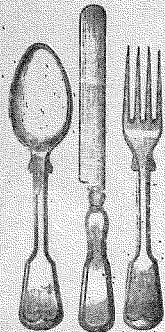
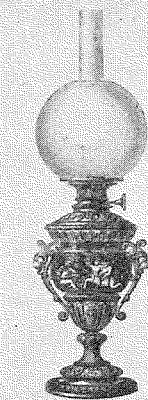
Glavna i najvrednija zaliba novo-poboljšanih širaćih strojeva. Jamstvo 5 godina. Umet bezplatan.

Slike tiskane aljuničar bojama svake vrste kao: predjelo, svete, grne, knske krasotice, historičke i narodne. Od posljednjih su iz mog aljuničar proimalo: Jugoslavija, ranjeni Crnogorac, prelat kod Broda; nadalje preporučana maslena slika (Oelgemalde) Zrinskoga i Frankopana (u taramici u Bečkom Novom Mjestu prije smaknuta) i razne ostale slike.

Objava. Za nekoliko mjeseci inači su u mojoj nakladi: Krunisanje Zvonimira, Matija Gubec i Čermakovi Bašičevići gdje vode horogovačke djevojke na pazar u Jedren.**Prodaja i na obročno odplaćivanje.**

Vlastita pozlaticonica i tvornica okvirah za ogledala i slike, kao i djelaonica za popravke oružja, ura i šivaljaka.

Cijenike šaljem na zahtjev bezplatno i franko.



E. F. Bothe'sche Anzeiger in Zagreb.

Сл. 4. Оглас Загребачке твртке Ботхе, која је на тријанској изложби излагала и сатове (Снимио Панчок, Загреб).
Abb. 4 Anzeige der Zagreber Firma Bothe, welche auf der Triester Ausstellung auch Uhren ausgestellt hatte (Aufnahme Pančok, Zagreb).

У тој скупини »...особито су се свидјале укусно изложена дражестна умјетна везива и чипке gospode Bollé-ove, krasne nacрте učinio je gosp. Bollé, isto tako zaslužuje udivljenje strpljivost, kojom je gospodja S. Senftleben-ova vezla veliki sag s aplikacijom i pošavom. U ovom razredu dobiše: počastnu diplomu hrv. društvo umjetnosti u Zagrebu; zlatnu kolajnu: Bollé Marija u Zagrebu, L. Baumgärtner-a nećaci u Zagrebu, milosrdne sestre u Zagrebu, skupna izložba rumskih sagova, Basariček M. u Zagrebu, Ettinger Marija u Zagrebu; mjedenu kolajnu: Senftleben Marija u Zagrebu. Pod ovu skupinu spadahu i odjela. U hrvatskom pavillon-u imadosmo izloženo jedino narodna odjela naših čohaša, surinara i klobučara. Bilo je vrlo originalnih, liepo izrađenih čoha, surina, torba, hlača i.t.d. Porota je podielila srebrnu kolajnu skupnoj izložbi svih hrvatskih obrtnika. Bilo jih je iz Karlovca, Koprivnice, Kostajnice i Zagreba. Izložena užarska roba nije našla priznanja od strane porote, jedino jesu Hagenauerove mreže za ribolov polučile srebrnu kolajnu.«²⁶

Покућство израђено за изложбу било је замјерно заступљено; уз излагаче из Угарске истакли су се и мајстори столари из Хрватске који »...učiniše rodu glas; svaki posjetitelj hrvat-skoga pavillon-a nije mogao zatajiti svoje zadovoljstvo i začuđenje, da se u nas toli čisto, solidno i ukusno radi. U njemačkoj renaissanci po nacrtih Bollé-ovih izradiše iz hrastovine vrlo ukusne Buffet-e i писаčke stolove stolari Budicki Ivan i Hecker Miroslav iz Zagreba (sl. 3); potonji izložio je također jednu podpunu blagovalištnu garnituru, jednostavno, nu ukusno iz hrastovine израдену. Porota је одликовала првога са сребрном а потонјега са златном колajном«.27

Hecker-ова благоваона је продана на изложби по цијени од 300 форинти. Тај загребачки столар годинама је стварао у Загребу ремек дјела свог столарског умјећа, радећи већином према Bollé-овим нацртима. Уз бројне друге предмете израдио је Hecker крајем XIX стољећа и пријестоље за загребачку катедралу у »чистом готском слогу«.28

Од осталих загребачких столара запажен је био на тршћанској изложби и Валентин Столф, који је добио за »...svoje praktične i jeftine stolce mjedenu kolajnu«.29

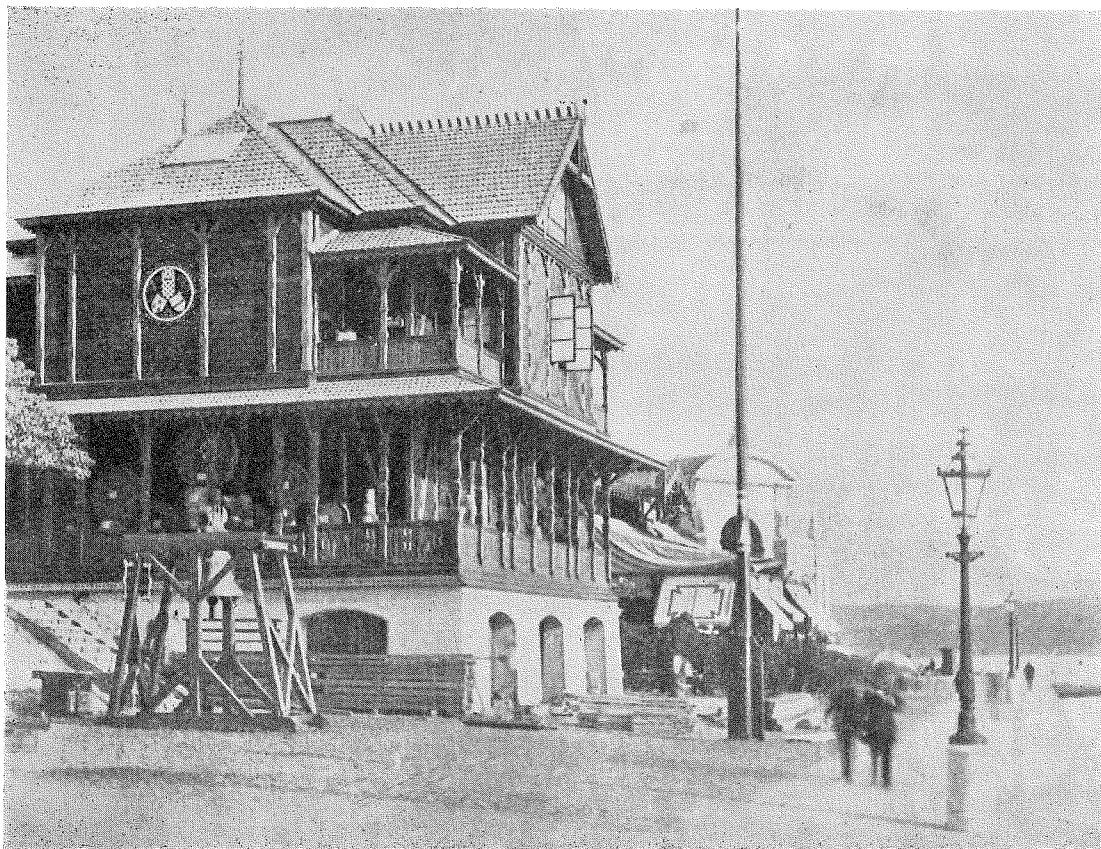
Осим загребачких столара излагали су на тршћанској изложби и столари из осталих мјеста Хрватске: »...Tako је stolar Josip Rogina iz Koprivnice izložio vrlo originalan stolac izveden po hrvatskih motivih а stolar Bogomir Rumer iz Petrinje crni, okorušeni stol за posjetnu sobu. Bothe E. F. izložio је два sata (sl. 4) i okvire pozlaćene iz svoje tvornice u Zagrebu. Iz šiba pleteni stolci за vrt Ivana Daroge iz Zagreba dopali су се veoma, tako poradi svoje praktičnosti kao i nizke cijene«.30

27 Крешић, н.д., 128.

28 Обртник, 1894, бр. 29, 230.

29 Крешић, н.д., 128.

30 Крешић, н.д., 128.



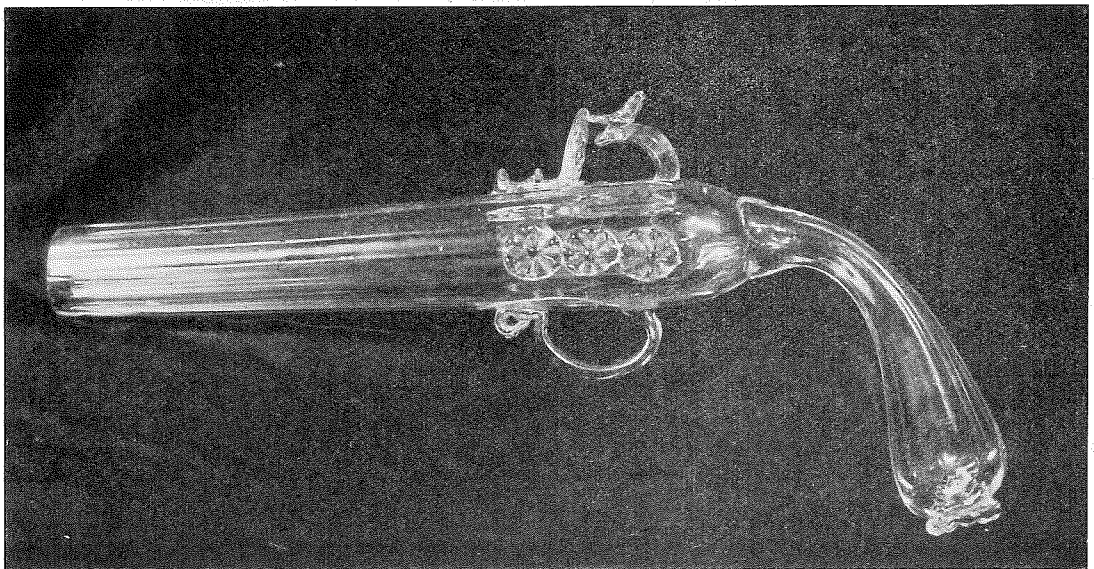
Сл. 5. Зграда Хрватског павиљона на изложби у Трсту. С десне стране звоно љевано у Загребу, рад М. Мајера (Снимко З. Микас, Загреб).

Abb. 5 Gebäude des Kroatischen Pavillon auf der Triester Ausstellung. Rechts eine in Zagreb gegossene Glocke, Werk von M. Majer (Aufnahme Z. Mikas, Zagreb).



Сл. 6. Триликум »Чех, Лех, и Мех« израђен 80-тих година XIX стољећа у творници Каменине у Крапини, Музеј за умјетност и обрт, Загреб (Снимио З. Микас, Загреб).

Abb. 6 »Trilikum Čeh, Leh u. Meh«, gefertigt in den 80-er Jahren des XIX Jahrhunderts in der Steingutfabrik von Krapina, Kunstgewerbemuseum Zagreb (Aufnahme Z. Mikas, Zagreb).



Сл. 7. Стаклени пиштољ — чаша добродошлица, израђена у стаклани Осредек за изложбу у Трсту 1882 године, Музеј за умјетност и обрт, Загреб (Снимио З. Микас, Загреб).

Abb. 7 Glaspistole — Willkommbecher, gefertigt in der Glashütte Osredék für die Triester Ausstellung im Jahre 1882, Kunstgewerbemuseum Zagreb (Aufnahme Z. Mikas, Zagreb).

Одлично је била заступљена кожарска индустрија, производима загребачке творнице кожа,³¹ у којој је у то вријеме било запослено око 200 радника, што је свакако значајан број упусленог особља, с обзиром на привредно-друштвене прилике у нашим крајевима.

У том истом одјелу били су изложени и разноврсни опанци, ремени, ципеле и чизме, све производи домаћега обрта.

31 Загребачка творница коже основана је 1869 године.

У одјелу такозване »кратке робе« примјеђени су били излошци израђени од дрвега, намијеђени кућним потребама. Заступљен је био: »...Творнићар Мијо Радошевић из Локова, затим до њега врло лепо израђеними и доста јефтиними жљичами из аришевог дрва Мартин Клобућар из Шнице; с истими производи Паво Плеше из Косина, сва тројица добише мједене колajне. Судаћ по ових изложцих, има пук у Горском котару и у горњој Крајини много дара за производњање овакових маленкости из дрва. Уредба радница токарских у тамошњих већих мјестих много би доприниела за популаризирање сличних радња наполе кућних предмета и играчака за дјecu. Подкитар Гјуро Шимец из Загреба, добио је за изложене две пучлице мједену колajну; исто Ф. Zacharias творнићар кеча у Осику. У овом разреду изложило је умјетничко друштво до двадесет тиквица, што јих толи лепо пастири у нас наредиле оригиналним својим нацртима. Ове тикvice изазвале су обћу позорност. Селјаци Алби Филипвићу из Соланја поделила је порота за тиквићки наред мједену колajну. Остали у овом разреду изложени предмети из дрва, кости, рога, камиши за луде, цигарлуди, луде, пипе, пладњи, чешљеви и разне кутијце бјажу све производи мало-обрта. Врло много се из Хрватске извађа сурових, посвема неизрађених батина,³² које бећи и други токари затим довршују. Таквих батина иде сваке године на 100.000 комада у Бећ и т.д. Обћина Брод на Купи, гдје се та трговина живаћно тјера, изложила јих је један свежан. Оригинале, металом окорушене перушићке дрвене луде, наше су прилично купача, немање у почетку наведени предмети Радошевићеви и Клобућареви.«³³

У скупини »индустрије сурових ковина« су се хрватски обртници ограничили на »...коваћки, браварски и лимарски обрт, доћим чавлара, карикара и сличних, на већу продукцију уређених подузећа, неимадосмо. Новје доба уређио је неки њемаћки подузетник крај Самобора творницу ланцева у свих могућих облицих, која добро успјева; до њега баве се неки коваћи творењем плугова а бравари, наполе новје доба, са умјетним браварством. Звонлиевна броји Хрватска циглу једну³⁴; котларство је доста добро заступано, наполе у Вараждину. У хрватском павиллиону изложио је у умјетном браварству крaсних предмета Антон Месић бравар у Загребу, по нацртима Боллеових израђену жртвенићку свјетилку, вратаца за свето шраниште итд, порота му поделила сребрну колajну.«³⁵

Сувремено загребаћко новинство скреће пажњу опћинству на те лијеке предмете овим ријечима: »Вратаска за табарнакел цркве св. Марка рађена су чисто и толи нежно, као да је сребрнар узео то жељезо ковати и савијати, сталживање и спајање чиста су, завоји гладки и сјегурно рађени, оно класје од жељеза су управо ремек дјело. Та жељезна врата више вриде него без лијеких облика сребрна. Светионик за мајку бођу бистрићку, свјетилка за петролеј и комад оградe за цркву св. Марка, све по Боллеових нацртима, достојно прате ота прекарна вратаска.«³⁶

И касније бравар Месић, мада у подмаклим годинама, израђује изванредно фине предмете из кованог жељеза; тако за загребаћку православну цркву: »прекарна иконоста и лустере, који крaсе овај храм«³⁷, а истовремено у палаћи баруна Лјудевита Вранјанића у Загребу³⁸, врата у дивној орнаментики, пред којим ће сваки кој, што о браварии разумије капу скинути.«³⁹

У истој скупини истакао се и загребаћки звонољевач Матија Мајер;⁴⁰ звоно израђено у његовој радиони од 5 метр. центи тежине добило је »сребрну колajну« (сл. 5).

Остали излагачи те скупине су били следећи: »...Јосип Поланец и Густав Петроци, котлари у Вараждину изложише врло лијеких предмета; први циљу збирку разнoga кућинскога посудја и пар дистил стројева, други огромни дистилациони stroj, ови изложци бјажу у тој струци, као производ обрта на мало, најлепши на циелој тршћанској изложби. Порота јим обим поделила сребрне колajне. Мједене колajне добише: Август ди Сента нођар у Загребу, Август Фоббе бравар у Загребу, С. Гиглер творнићар ланцева у Самобору и Константин Јанковић бравар у Вараждину. Исто доби лимар А. Марузи у Загребу за изложени готићки кровни прозор. Од мало доба обстоји у Загребу такође творница сита из металне жељезе од М. Арка. Изложио је лепо збирку разноврстних сита. Стол за цвиеће из кованог жељеза изложен по бравару Стевану Лићковићу из Сиска вридан је по врсноћи израђе, да се наполе напомене мједену колajну. Осек Мирко обртник у Загребу изложио је врло практићни, по његовој властитој комбинацији састављени штедњак; порота га обдари са сребрном колajном.«⁴¹

32 Прву творницу штапова основао је у Хрватској барун Аллох године 1884 у Брегани, недалеко од Самобора.

33 Крешић, н.д., 129.

34 Та звонољеваница је постојала само у Загребу.

35 Крешић, н.д., 129.

36 Народне Новине 1882, бр. 184.

37 Обртник 1885, бр. 12, 91.

38 Зграда Модерне галерије Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.

39 Обртник 1885, бр. 12, 92.

40 Матија Мајер радио је у звонољеваници Вјекослава Коха у Загребу. Види чланак: Улчник I., Загребаћка звонољеваница, Кох Вјекослав, Ревиија Загреб, 1936, бр. 10, 311—323.

41 Крешић, н.д., 129—130.



M. Heferer
 Zlatna graditelj orgulja kolajna
 i vlastnik prve trgovine glasovira.
 Vlastita pozlaciona.
 Tvornica i dvorana za glasovire
 nalazi se
 u Zagrebu
 u Gajevoj ulici 7, u Čačkovićevoj kući.
 Skladište: Duga ulica 17.

Novo prispijeli glasoviri od Ehrbara, c. k. dvorskog i komornog tvornicara glasovira i od više glasovitih mestara, također piano harmonia različitih veličina nalaze se na skladištu.

Сл. 8. Оглас загребачке творнице оргуља Хеферер (Снимио Панчок, Загреб).
 Abb. 8 Anzeige der Zagreber Orgelfabrik Heferer (Aufnahme Pančok, Zagreb).

У великим размерама је била заступљена производња стакла, каменине и порцулана из свих дијелова аустро-угарске монархије.

Познати бечки трговац стаклом Ludwig Lobmeyr, власник твртке »J. & L. Lobmeyr« изложио је безброј најразноврснијих предмета, исто тако и творница порцулана I. Fischer-a из Херенда и каменина твртке Zsolnay из Печуха. Тим више треба нагласити успјех наших домаћих излагача, који су изложили у хрватском павиљону производе из стаклане Осредек,⁴² недалеко од Самобора, и из творнице каменине у Крапини.⁴³

О њиховом успјеху, постигнутом на тријанској изложби, каже Крешић: »U kamenini imadosmo jednog izložitelja i to gg. M. & I. Sonnenberg-a iz Krapine. Njegovi servisi za pivo i vrčevi pod naslovom »Čeh, Leh i Meh«⁴⁴ nadjoše mnogo kupaca (сл. 6). Jedan service za pivo nabavilo je Nj. Vel. kraljica.⁴⁵ Staklo bijaše sjajno zastupano po Osredskoj tvornici Gamilšega i Dinghofera.⁴⁶ Radi sa 189 radnika i parostrojem od 50 konja jakosti. Za izvrstno brušeno a i liepo bielo staklo podieli joj porota zlatnu kolajnu. Mnogo se je prodalo od izloženih staklenih pištola kao hrvatski bilikumi⁴⁷ (сл. 7), koje nadjoše kupaca porad originalnosti namisli.⁴⁸ U gli-narskih proizvodih bilo je vrlo malo izloženoga. Petrinjski i koprivnički lončari izložiše raznih vrčeva tako zvanih srabljivaca,⁴⁹ zatim lonceva itd. U pećih imadosmo samo jednoga izložitelja, pećara I. Pospišila⁵⁰ u Zagrebu, nu taj je dobio za svoje upravo majstorski izvedene peći zlatnu kolajnu. Peći bjehu izvedene po nacrtih H. Bollé-a. Zagrebački trgovac porcelana i kamenine g. I. Hochstätter izložio je po hrvatskih motivih tikvice narešeni servis za kavu; servis izazvao

42 Деспот Мирослава, Стаклана Осредек, Република, 1956, бр. 4, 42, и дисертација: Деспот Мирослава, Осредек, његов постанак и развој; рукопис.

43 Види биљешку 3.

44 То су чаше добродошлице у облику три заједнички повезана мала врча. Неколико примјерака посједује Музеј за умјетност и обрт у Загребу.

45 Царица Елизабета, супруга Фрање Јосипа.

46 Гамилшег и Дингхофер су били загребачки трговци. Они су купили стаклану Осредек од њеног ранијег власника Хафенбредла између година 1868 и 1869.

47 Чаше добродошлице или »биликуми« биле су специјалност стаклане Осредек од првог њеног почетка тј. од 40-тих година XIX стољећа.

48 Не можемо се у тој тврдњи »оригиналности замисли« сагласити с Крешићем, због тога што је опће познато да и чешке и њемачке стаклане након 30-годишњег рата израђују такове стаклене кубуре. Стаклене кубуре израђене у Осредеку настале су, дакле, опонашањем хисториских стилова друге половине XIX стољећа.

49 Такођер чаше добродошлице.

50 Познати загребачки пећарски мајстор.

je obću dopadnost. Nacrtan je od H. Bollé-a. Iz sadre израђених модела, наређе за куће изложио је загребачки кипар А. Bestebner. Porota га обдари сребрном колajном.⁵¹ На изложби су били заступљени и загребачки књигоvesци, између њих добио је »мједену колajну« Петар Oсек за »...vrло ukusно и solidно изведене радње.«⁵²

Значајан успјех је постигао загребачки творничар оргуља Мијо Хеферер, добивши »златну колajну« за »...jedну оргулju, jedan piano i pianino. Ovo bijahu jedine orgulje на cjелој изложби«⁵³ (сл. 8).

Хрватски павиљон је кроз читаво вријеме трајања изложбе у Трсту био један од нај-посјећенијих. Према статистичким подацима обишло га је готово 200.000 посјетилаца. Изложба је била затворена 15.XI.1882 и њен свеукупни материјални успјех није задовољио, док су, међутим, излагачи из Хрватске могли бити посвема задовољни и у моралном и у материјалном погледу.

Крешић је правилно указао на крају свог »извјешћа« на пробитке тршћанске изложбе с обзиром на наше излагаче; он је рекао: »...Pronicavi motrilac наших одношјаја mogao је из успјеха, на тршћанској изложби полућенoga, увидити, да се с временом хоће и морaju отворити нова vрела привреде хрватској обртности, ако будемо знали даљњим усавршавањем кућнога текстилнога обрта, устрајним настојањем окол рационалнога пивничарства, интензивним изцрпивањем наших rudара и наших минералних vрела, разширењем и сврси шодним уређењем наших глинарских и стаклених tvорница, привући туђе трошилке⁵⁴ на производе нашега обрта. Главни uvjeti обстоје, valja сада настојати, да се те latentне силе dignу из svoga dosadašnjega мртвила. Хрватско брашно, хрватска кожа, хрватско дрво, хрватско стакло и хрватска жеста одговарају већ данас по svему захтјевом svјетских тржишта, doneкле и хрватско, napose sриемско vino. Ovo се је могло lahko опазити на тршћанској изложби, gdje су се у потонјих производих доста знатни послови закључили... У дрву бива константно велик посao... а стаклана осредска nemoже dovoljno произвести robe, да покрије мngобројне наручбине из Италије и Levante.⁵⁵ Parquetти наше parkетнице надоше такође купaca. Ogromна nova palača Loydova у Trstu поди се производом ове tvорнице. Zastupници неких великих franceзких удружба uзеше муштрице нашега жељезовца и угљена, да јих проуче, eventualно да своју djelatност и на Хрватску proteгну... Naš оргулјар Heferer израдио је povодом тршћанске изложбе оргулju за сежанску обћину крај Trста, која је била први put играна на проšli Uskrs, те је посвема zadovolјила обћинаре. Dolaze му uslied toga нови upити од других тамошњих обћина, које жеље nabавити сличне оргулје. То су главни хрватски пробитци тршћанске изложбе прama vanи. Prama нами самими djelovati ће uхарно изложба у правcu прије наведеному,⁵⁶ што ће осvjedočiti многе dotadaшње oboжаватеље sveга, што из туђине dolazi, да је хрватски обрт данас у stanju, што се stolarства, bravарства, peћарства, klesарства и других градјевних обрта тиће, врло успјешно takмити се са туђими производи, тако у изведби, како и у cieni.«⁵⁷

Признања и успјеси на тршћанској изложби године 1882 били су потстрек нашим домаћим обртницима и привредницима да успркос неповољних политичких прилика и слабих материјалних услова створе базу, на којој су каснија покољења градила даље, користећи њихова некадашња искуства и резултате.

51 Крешић, н.д., 130—131.

52 Крешић, н.д., 131.

53 Крешић, н.д., 132.

54 Симптоматично је за наше прилике да Крешић првенствено рачуна на стране купце.

55 Особито добар купац осредечког стакла био је Египат.

56 С обзиром на стране купце.

57 Крешић, н.д., 133—134.

DAS KROATISCHE KUNSTGEWERBE AUF DER TRIESTER AUSSTELLUNG IM JAHRE 1882

Anlässlich der 500-jährigen Zugehörigkeit Triests zu Österreich wurde im Jahre 1882 die Triester Ausstellung veranstaltet. Die kunstgewerblichen Erzeugnisse Kroatiens hatten auch grossen Erfolg. Meistens bewunderten die vielen Besucher die ausgestellten Erzeugnisse der kroatischen Glasfabrik Osredek, der Steingutfabrik in Krapina, die Metallwaren des Kunstschlossers Matija Mesić aus Zagreb, und die Möbel der zagreber Tischler Budicki und Hecker. Alle kroatischen Aussteller und deren Ausstellungsgegenstände wurden durch Erteilung preiswerter Medaillen belobt. Der erreichte Erfolg auf der Triester Ausstellung wirkte positiv auf den weiteren Fortschritt des Kunstgewerbes in Kroatien und deren Industrie.

Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1958 и 1959 години

Одржавање кружока са школском омладином као стална форма просветног рада овог Музеја настављено је и у 1958 и 1959 години. Поред Класичне гимназије у 1958 години обухваћена је и осмогодишња школа »Јанко Веселиновић«. Кружок је трајао три месеца, а посећивала су га деца од VI до VIII разреда. Тема је била: »Примењена уметност и материјална култура код Срба у време Турака«.

Поред историског кружока новембра 1958 године формиран је и керамички кружок од ученика Класичне гимназије. Због недостатка простора за рад овај кружок је посећивало само 10 ученика. Почетак рада кружока био је праћен уводним предавањем о историјату керамичке уметности и филмом који је био у вези са предавањем. Кроз практични рад деца су се упознала са основним појмовима о глини, њеној преради и декорисању. Моделовали су керамопластику по слободној вољи, вежбали су грнчарење на точку и израђивали разне декоративне предмете. Упознали су и процес печења и глазирања керамичких предмета, као и прављење боја.

Предавања и вежбе на овим кружоцима деца су пратила са интересовањем, а дисциплина је била на висини. На завршетку је приређена мала свечаност са филмом. Подељене су им потврде о похађању кружока, а као награду добили су музејске каталоге и разгледнице. Од најуспелијих керамичких радова приређена је у Музеју и мала изложба.

У току 1959 године кружоци су радили под повољнијим условима, јер је засебна историја била погодна и као учионица и као радионица. Мрежа кружока је проширена на четири школе. Историски кружоци оформљени су и у осмогодишњој школи »Браћа Рибар« и у Класичној гимназији, а керамички у осмогодишњим школама »Борис Кидрич« и »Јанко Веселиновић«.

Иако Музеј располаже скромним средствима, ово је био један од покушаја да се пружи помоћ школи у образовању омладине. Настојало се преко музејских предмета, филма и пројекција да се ђаци заинтересују, да им постану јасније извесне историске чињенице и појмови које стичу у школи, а исто тако да им се Музеј учини приступачнијим, те да се на тај начин васпитава стална музејска публика.

Р. Л.

ПРЕГЛЕД ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ — Период 1958 и 1959 година —

У настојањима да што више допринесе културном животу Београда, Музеј примењене уметности своју изложбену галерију, која је првенствено намењена тематским изложбама овог Музеја, уступа за излагање другим културним институцијама и установама или изнајмљује самосталним излагачима — појединцима.

Обзиром на карактер овог Музеја, Управа је настојала да галерију уступа првенствено организацијама и појединцима који излажу материјале из области примењене уметности. У организацији ових изложби Музеј је активно сарађивао.

Таквих је изложби у периоду 1958 и 1959 године било шест и то:

1. АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ — Дидактичка изложба

- Приређивач: Градска галерија савремене уметности, Загреб.
- Тема: Основне смернице путева ликовне уметности у последњих 50 година.
- Изложено: 83 репродукције, 10 сериграфија (оригинали).
- Време одржавања: од 25 јануара до 23 фебруара 1958 год.

2. САВРЕМЕНА СЕРИГРАФИЈА У САД

- Приређивач: Информативни центар амбасаде у Београду и Музеј примењене уметности.
- Изложено: 53 сериграфије од 24 аутора из САД.
- Време одржавања: од 27 фебруара до 23 марта 1958 год.

3. ИЗЛОЖБА ПОЉСКОГ ПЛАКАТА

- Приређивач: Комисија за културне везе са иностранством и Музеј примењене уметности.
- Изложено: 134 експоната, репродукција и ориганала од 38 аутора из Пољске.
- Време одржавања: од 15 новембра до 5 децембра 1958 год.

4. ЈОШКО ОНИЧ, уметник за пројектовање текстила.

- Самостална изложба.
- Изложено: 200 експоната. Таписерија и модна креација текстила за костим и унутрашњу декорацију.
- Време одржавања: од 10 до 20 децембра 1958 год.

5. ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА

- Приређивач: Удружење ликовних уметника примењених уметности Србије (УЛУПУС).
- Изложено: 23 фотографије у црно-белој техници и 14 у колору, од 30 аутора, чланова републичких удружења из Србије, Хрватске, Словеније, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Македоније.
- Време одржавања: од 14 до 30 марта 1959 год.

6. МИЛИЦА ЗОРИЋ

- Самостална изложба
- Изложено: 13 таписерија.
- Време излагања: од 2 до 13 децембра 1959 год.

У истом периоду у Музеју је одржано осамнаест изложби које су организовали у сопственој режији појединци или групе ликовних уметника.

1. САВА РАЈКОВИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 30 слика костима и сценографије у темпери.
- Време одржавања: од 18 априла до 8 маја 1958 год.

2. МИЛО МИЛУНОВИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 19 слика.
- Време одржавања: од 1 јуна до 20 јуна 1958 год.

3. СТОЈАН ЂЕЛИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 18 слика.
- Време одржавања: од 1 до 12 новембра 1958 год.

4. БЕОГРАДСКА ГРУПА

- Излагачи: Ксенија Дивјак, Оливера Кангрга, Мајда Курник, Мирослав-Марио Маскарели, Ђорђе Бошан и Марклен Мојсијенко, сликари, Ангелина Гаталица, Јанковић Никола, Вуковић Матија и Станковић Славољуб, вајари.
- Изложено: 18 слика, 2 мозаика и 11 скулптура.
- Време одржавања: од 21 децембра 1958 до 5 јануара 1959 год.

5. МИЛО МИЛУНОВИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 28 скица и темпера.
- Време одржавања: од 7 до 18 јануара 1959 год.

6. БОЖА ИЛИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 25 слика.
- Време одржавања: од 22 до 30 јануара 1959 год.

7. НОРБЕРТО БЕРДИЈА, акад. сликар, Уругвај.

- Самостална изложба.
- Изложено: 27 слика и цртежа.
- Време одржавања: од 1 до 10 фебруара 1959 год.

8. ИЗЛОЖБА КОНКУРСНИХ РАДОВА ЗА ЗНАЧКУ И ПЛАКАТ ПОВОДОМ ЧЕТРДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ ПАРТИЈЕ И СКОЈ-а

- Приређивач: Одбор за прославу.
- Изложено: 20 плакета, 8 значака, 5 скица за плакат и 24 модела значака.
- Време одржавања: од 15 до 18 фебруара 1959 год.

9. ГРУПА ДАНАС

- Изложба групе сликара из Београда: Марко Крсмановић, Мома Марковић, Момчило Мирчић, Радомир Дамјан, Слободан Пејовић, Саша Мишић, Светозар Ђорђевић, Зоран Мандић и Војислав Тодоровић.
- Изложено: 30 експоната, уља и цртежа.
- Време одржавања: од 1 до 11 априла 1959 год.

10. ИЗЛОЖБА СЛИКА ДЕСЕТ ВАРШАВСКИХ СЛИКАРА.

- Приређивач: Децембарска група, Београд.
- Изложено: 23 слике у уљу. Аутори: Kristyna Cekalska, Roman Artymowski, Tad usz Dominik, Stefan Gierowski, Jerzu Mierzejewski, Mieczyslaw Majewski, Roman Ovidzki, Boguslav Szwacz, Krzysztof Zeudler — Zborowski i Rajmond Ziemski.
- Време одржавања: од 15 до 29 априла 1959 год.

11. КОМЕМОРАТИВНА ИЗЛОЖБА СЛИКА ИВАНА ЛУЧЕВА.

- Приређивач: Удружење ликовних уметника Србије, Београд.
- Изложено: 32 експоната.
- Време одржавања: од 3 до 13 маја 1959 год.

12. РАДМИЛА ГРАОВАЦ, акад. вајар и МИЛИВОЈЕ НИКОЛАЈЕВИЋ, акад. сликар, Нови Сад.

- Заједничка изложба.
- Изложено: 26 радова, Р. Граовац: 8 скулптура и 2 рељефа. М. Николајевић: 16 каменореза.
- Време излагања: од 17 до 31 маја 1959 год.

13. МИЛЕНА ЧУБРАКОВИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба.
- Изложено: 14 уљаних слика, 14 гвашева и цртежа.
- Време одржавања: од 8 до 18 јуна 1959 год.

14. МИОДРАГ ПРОТИЋ, акад. сликар, Београд.

- Самостална изложба
- Изложено: 15 уљаних слика.
- Време одржавања: од 20 јуна до 1 јула 1959 год.

15. СЛАВОЉУБ БОГОЈЕВИЋ, акад. сликар, Београд.
— Самостална изложба.
— Изложено: 28 уљаних слика.
— Време одржавања: од 15 септембра до 1 октобра 1959 год.
16. ВЛАДИМИР ТРБОЈЕВИЋ, акад. сликар, Београд.
— Самостална изложба.
— Изложено: 12 уљаних слика.
— Време одржавања: од 15 до 30 октобра 1959 год.
17. ЈЕЛЕНА ЂИРКОВИЋ, акад. сликар, Београд.
— Самостална изложба.
— Изложено: 17 слика.
— Време одржавања: од 1 до 10 новембра 1959 год.
18. ЂОРЂЕ АНДРЕЈЕВИЋ-КУН, акад. сликар, Београд.
— Самостална изложба.
— Изложено: 17 слика у уљу и темпер, 2 цртежа у тушу и 1 пастел.
— Време одржавања: од 15 до 30 новембра 1959 год.

М. Сузовић

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У Зборнику 3—4 (1957—1958) објављен је списак периодичних публикација којима располаже библиотека Музеја. Овде се наводе нови часописи и друга периодика набављени у току 1958 и 1959 године.

І До ма њ а п е р и о д и к а

1. ГЛАСНИК НА ИНСТИТУТОТ ЗА НАЦИОНАЛНА ИСТОРИЈА. — Скопје, Институтот за национална историја, 1957— ; 8° (Излази двапут годишње.)
2. ГЛАСНИК ЕТНОГРАФСКОГ ИНСТИТУТА. — Београд, Српска академија наука, Етнографски институт, 1955— ; 8° (Излази као годишња публикација.)
3. ГОДИШЊАК ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА У НОВОМ САДУ. — Нови Сад, Филозофски факултет, 1956— ; 8°
4. ЗБОРНИК. — Скопје, Археолошки музеј, 1955— ; 4° (Излази као годишња публикација.)
5. ЗБОРНИК НА ШТИПСКИОТ НАРОДЕН МУЗЕЈ. — Штип, Народен музеј, 1959; 8° (Излази као годишња публикација.)
6. ЗБОРНИК РАДОВА НАРОДНОГ МУЗЕЈА, — Београд, Народни музеј, 1958; 8° (Излази као годишња публикација.)
7. КОВЧЕЖИЋ. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку. — Београд, Вуков и Доситејев музеј, 1958; 8° (Излази као годишња публикација.)
8. ЛИХНИД. Годишен зборник на Народниот музеј во Охрид. — Охрид, Народен музеј, 1957— ; 8°
9. САОПШТЕЊА ЗАВОДА ЗА ЗАШТИТУ И НАУЧНО ПРОУЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ НР СРБИЈЕ. — Београд, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, 1956— ; 4° (Излазе повремено.)
10. СПОМЕНИК. Нова серија. — Београд, Српска академија наука, Одељење друштвених наука, 1950— ; 4° (Излази као годишња публикација.)

*

11. ANALI JADRANSKOG INSTITUTA. — Zagreb, Jadranski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1958; 8° (Izlazi kao godišnja publikacija.)
12. ČLANCI I GRAĐA ZA KULTURNU ISTORIJU ISTOČNE BOSNE. — Tuzla, Zavičajni muzej, 1957— ; 8° (Izlazi kao godišnja publikacija.)
13. GODIŠNJAK. — Sarajevo, Naučno društvo NR Bosne i Hercegovine, Balkanološki institut, 1957— ; 8°
14. GODIŠNJAK POMORSKOG MUZEJA U KOTORU. — Kotor, Pomorski muzej, 1953— ; 8° (Članci štampani ćirilicom i latinicom).
15. JEVREJSKI ALMANAH. — Beograd, Savez jevrejskih opština Jugoslavije, 1954— ; 8°
16. NOVA KNJIGA. Informativni list o novim izdanjima. — Novi Sad, 1959— ; f° (Izlazi jedanput mesečno.)
17. OGLEDI. Povremeni bulletin za kulturna pitanja. — Vukovar, Gradski muzej, 1958— ; 8°
18. PERISTIL. Zbornik radova za historiju umjetnosti i arheologiju. — Zagreb, Povijesno društvo Hrvatske, 1954— ; 4° (Izlazi povremeno.)
19. PTT ARHIV. — Beograd, PTT muzej, 1958— ; 8° (Izlazi povremeno.)
20. UMETNOST—INDUSTRIJA. — Beograd, Mozaik, 1958— ; 4° (Izlazi jedanput mesečno.)
21. VJESNIK ARHEOLOŠKOG MUZEJA U ZAGREBU. Treća serija. — Zagreb, Arheološki muzej, 1958— ; 4°
22. ZBORNIK HISTORIJSKOG INSTITUTA JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE. — Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1954— ; 8°
23. ZBORNIK INSTITUTA ZA HISTORIJSKE NAUKE U ZADRU. — Zadar, Institut za historijske nauke Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1955— ; 8° (Izlazi kao godišnja publikacija.)

II страна периодика

1. ИСКУССТВО. Орган Министерства культуры СССР и Союза художников СССР. — Москва, 1958— ; 4° (Иzlazi једанпут месечно).
 2. РЕФЕРАТИВНЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ БОЛГАРСКОЙ НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. — София, БАН, Централна Библиотека, Отдел научной и технической информации и документации, 1958— ; 4° (Иzlazi повремено.)
 3. ТВОРЧЕСТВО. Ежемесячный журнал Союз художников СССР. — Москва, 1958— ; 4°
- * * *
4. ALTE UND MODERNE KUNST. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur. — Wien, 1958 — ; 4° (Izlazi једанпут месечно).
 5. ARS ORIENTALIS. The arts of Islam and the East. — Washington, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1954— ; 4° (Izlazi повремено.)
 6. ART INTERNATIONAL. — Zürich, 1957— ; (Počeo da izlazi pod naslovom »European Art this Month« u formatu 8°. Menja naslov 1958, a od 1959 i formatu 4°. Godišnje један volumen. Svaki vol. sadrži 10 svezaka.)
 7. BOLLETTINO D'ARTE. Serie IV. — Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 1959— ; 4° (Izlazi četiri puta godišnje.)
 8. BOLLETTINO DEI MUSEI CIVICI VENEZIANI. — Venezia, Musei Civici Veneziani, 1958— ; 8° (Izlazi četiri puta godišnje.)
 9. BULLETIN OF THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. — New York, The New York Public Library, 1958— ; 8° (Izlazi једанпут месечно.)
 10. BULLETIN. — Amsterdam, Rijksmuseum, 1953— ; 8° (Izlazi četiri puta godišnje.)
 11. BYZANTINOSLAVICA. Revue internationale des études byzantines. — Prague, Académie Tchecoslovaque des Sciences, 1957— ; 8° (Izlazi dvaput godišnje.)
 12. CAHIERS DE CIVILISATION MÉDIÉVALE. Revue trimestrielle publiée par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale avec le concours du Centre de la Recherche Scientifique. — Poitiers, 1958— ; 4°
 13. ERWERBUNGEN. — Hamburg, Stiftung zur Förderung der hamburgischen Kunstsammlungen, 1956— ; 8° (Izlazi kao godišnja publikacija.)
 14. FAENZA. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza. Rivista bimestrale di studi storici e di tecnica dell' arte ceramica. — Faenza, 1958— ; 8°
 15. FOLIA ARCHAEOLOGICA. — Budapest, A Magyar Nemzeti Múzeum — Történeti Múzeum, 1958— ; 8° (Izlazi kao godišnja publikacija.)
 16. RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE. — Paris, Comité International d'Histoire de l'Art et Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, 1954— ; 4° (Godišnje izlazi један том.)
 17. REVUE ANALITIQUE DE L'ÉDUCATION. — Paris, UNESCO, 1959— ; 4° (Izlazi 10 brojeva godišnje.)
 18. SBORNÍK NARODNÍHO MUSEA V PRAZE. Řada A (Historie). — Praha, 1957— ; 8°
 19. STUDII ŞI COMUNICĂRI. — Sibiu, Muzeul Brukenthal, 1956— ; 8° (Izlazi повремено.)
 20. STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI. — Bucureşti, Academia RP Romîne, Institutul de Istoria Artei, 1957— ; 4°
 21. TEXTILES SUISSES. La revue suisse du textile et de l'habillement à diffusion internationale. — Zürich, 1959— ; 4° (Izlazi četiri puta godišnje.)
 22. UMĚNÍ. Časopis Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé Akademie Věd. — Praha, 1958— ; 4°

M. J.

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

У току две последње године (1958—1959) библиотека Музеја је успоставила размену публикација са овим музејима и научним установама

у з е м љ и :

НР СРБИЈА

Вуков и Доситејев музеј, Београд
Галерија Матице српске, Нови Сад
Галерија фресака, Београд
Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Косова и Метохије, Приштина
Историски архив Београда, Београд
Музеј Николе Тесле, Београд
Музеј Савеза јеврејских општина Југославије, Београд
Музеј Српске православне цркве, Београд
Народни музеј, Вршац
ПТТ музеј, Београд
Српска академија наука. Етнографски институт, Београд
Централна библиотека Филозофског факултета, Нови Сад

НР ХРВАТСКА

Археолошки музеј, Загреб
Археолошки музеј, Сплит

НР БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Завичајни музеј, Тузла
Научно друштво НР БиХ, Сарајево

НР МАКЕДОНИЈА

Институт за национална историја, Скопје
Народен музеј, Охрид
Народен музеј, Штип

у и н о с т р а н с т в у :

BELGIJA

Musée Curtius, Liège

BUGARSKA

Државна Библиотека »Васил Коларов«, Софија
Државна Библиотека »Иван Вазов«, Пловдив

ČEHOSLOVAČKA

Československá Akademie Věd. Slovanský Ústav, Praha
Krajské Vlastivědné Museum, Hradec Králové
Národní Museum, Praha

FRANCUSKA

Bibliothèque Municipale, Limoges
Bibliothèque Nationale, Paris

HOLANDIJA

Museum Boymans, Rotterdam
Rijksmuseum, Amsterdam

ITALIJA

Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, Venezia

IZRAEL

The Bezalel National Museum, Jerusalem

MAĐARSKA

Magyar Nemzeti Múzeum. Történeti Múzeum. Központi Régészeti Könyvtar, Budapest

NEMAČKA

Germanisches National-Museum, Nürnberg
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

RUMUNIJA

Academia Republicii Populare Romine. Institutul de Istoria Artei, București
Colecția Slătineanu, București
Muzeul de Arta al R. P. R., București
Muzeul de Arta Populara al R.P.R., București
Muzeul Brukenthal, Sibiu
Muzeul Satului, București

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

The Cooper Union Museum for the Arts of Decoration, New York
The Library of Congress, Washington
Smithsonian Institution, Washington
Walters Art Gallery, Baltimore (Maryland)

SSSR

Фундаментальная Библиотека Общественных Наук Академии Наук СССР, Москва

M. J.