

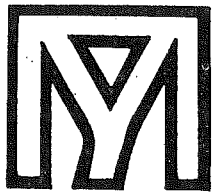
МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК

26-27

БЕОГРАД

1982/1983.



Музеј примењене уметности
Musée des Arts Décoratifs

Зборник
Recueil de travaux

Зборник

Година 1982/1983.
Année 1982/1983.

Број 26/27
Numéro 26/27

Уређивачки одбор

Јелица Ђурић
Др Бојана Радојковић
Добрила Стојановић
Мр Мирјана Теофановић

Одговорни уредник

Др Бојана Радојковић

Секретар Уређивачког одбора

Марија Меснер

Лектор

Селма Чоловић

Превод на немачки језик

Вера Стојић

Превод на енглески језик

Вера Глигоријевић

Превод на француски језик

Зорица Хаџи-Видојковић

Превод на италијански језик

Милена Николић

Коректор

Горица Марковић

Издаје

Музеј примењене уметности
Београд, Вука Караџића 18
Publié par le Musée des Arts Décoratifs
Beograd, Vuka Karadžića 18

Корице

Андреја Андрејевић

Графичка опрема

Радомир Вуковић

Технички уредник

Ненад Јовановић

Штампање завршено

децембра 1983.

Штампа

БИГЗ, Београд

Тираж/Tirage

1 000

26 | 27

Зборник

Симпозијум

01 Страна 7

Љупка ВАСИЉЕВ
ЈЕДНА КЊИГОВЕЗАЧКА РАДИОНИЦА
XVI ВЕКА У СРБИЈИ

02 Страна 19

Лазар ЧУРЧИЋ
ПОВЕЗ СРПСКИХ КЊИГА ШТАМПЕНИХ
У ВЕНЕЦИЈИ, У ШТАМПАРИЈИ
ДИМИТРИЈА ТЕОДОСИЈА, ОД 1761.
ГОДИНЕ

03 Страна 25

Јанко РАДОВАНОВИЋ
РУСКА И УКРАЈИНСКА ШТАМПАНА
ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА XVIII ВЕКА
СА ОКОВИМА У БИБЛИОТЕЦИ
МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА

04 Страна 47

Вера СЕЧАНСКИ
ШТАМПАРИЈА И КЊИГОВЕЗНИЦА
ЕМАЊУИЛА ЈАНКОВИЋА

05 Страна 59

Нада ЂОКИЋ
ЈЕДАН УЖИЧКИ КЊИГОВЕЗАЦ ИЗ
СРЕДИНЕ XIX ВЕКА

06 Страна 63

Загорка ЈАНЦ
ДВОРСКИ КЊИГОВЕЗАЦ ФРАНЦ
ЕНГЕЛХАРТ

Symposium

Page 14

Ljupka VASILJEV
UN ATELIER DE RELIURE DU XVI^e
SIÈCLE EN SERBIE

Page 24

Lazar ČURČIĆ
RILEGATURA DEI LIBRI SERBI STAMPATI
A VENEZIA DAL 1761 NELLA STAMPERIA
DI DIMITRIJE TEODOSIJE

Page 45

Janko RADOVANOVIĆ
LES TÉTRAÉVANGILES IMPRIMÉS DU
XVIII^e SIÈCLE, RUSSES ET UKRAINENS,
AUX REVÊTEMENTS D'ORFÈVREURIE,
CONSERVÉS À LA BIBLIOTHÈQUE DU
MONASTÈRE CHILANDAR

Page 58

Vera SEČANSKI
DRUCKEREI UND BUCHBINDEREI DES
EMMANUEL JANKOVIĆ

Page 61

Nada DJOKIĆ
A MID-19th CENTURY BOOKBINDER
FROM UŽICE

Page 69

Zagorka JANC
FRANZ ENGELHARDT, RELIEUR DE COUR

| | | | |
|---|------------|---|----------|
| 07 | Страна 71 | | Page 78 |
| <i>Мр Миланка ТОДИЋ</i> ПОВЕЗИ АЛБУМА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ | | <i>Milanka TODIĆ, M.A.</i> PHOTOGRAPH ALBUM BINDINGS | |
| 08 | Страна 79 | | Page 82 |
| <i>Бојана ОБРАДОВИЋ</i> КЊИГОВЕЗАЧКА РАДИОНИЦА ПАШТРМАЦ | | <i>Bojana OBRADOVIĆ</i> BINDERY OF THE PAŠTRMAC FAMILY | |
| 09 | Страна 83 | | Page 87 |
| <i>Мира ОБРАДОВИЋ</i> ОДНОС ЧИТАЛАЦА ПРЕМА КЊИЗИ И БИБЛИОТЕЧКА ЗАШТИТА | | <i>Mira OBRADOVIĆ</i> READERS' APPROACH TO THE BOOK AND LIBRARY CARE | |
| Студије и прилози | | Études et contributions | |
| 01 | Страна 91 | | Page 104 |
| <i>Др Павле ВАСИЋ</i> СЛИКАР СРБА ЂЕНАРО БАЗИЛЕ (1722—1782) | | <i>Pavle VASIĆ, Ph. D.</i> THE PAINTER OF THE SERBS — GENNARO BASILE (1722—1782) | |
| 02 | Страна 105 | | Page 118 |
| <i>Милан ИВАНОВИЋ</i> НЕКИ ПОДАЦИ О ИКОНОСТАСУ ЦРКВЕ СВ. АПОСТОЛА У ПЕЊКОЈ ПАТРИЈАРШИЈИ | | <i>Milan IVANOVIĆ</i> DES INFORMATIONS SUR L'ICONOSTASE DES SAINTS-APÔTRES, ÉGLISE DE LA PATRIARCHIE DE PEĆ | |
| 03 | Страна 119 | | Page 132 |
| <i>Љубомир ВУЈАКЛИЈА</i> РИЗНИЦА ЦРКВЕ СВ. ЈУРЈА У ПЕТРОВАРАДИНУ (II ДЕО) | | <i>Ljubomir VUJAKLIJA</i> SCHATZKAMMER DER PFARRKIRCHE DES HL. GEORG IN PETERWARDEIN (II. TEIL) | |
| 04 | Страна 133 | | Page 140 |
| <i>Маја РИСТИЋ-ШОЛАЈИЋ</i> ПОЛИХРОМИЈА САРКОФАГА СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ Физичко-хемијска испитивања | | <i>Maja RISTIĆ-ŠOLAJIĆ</i> POLYCHROMY OF THE SARCOPHAGUS OF STEPHAN OF DEČANI Physical and Chemical Investigations | |
| Прикази | | Aperçus critiques | |
| 01 | Страна 143 | | |
| <i>Др Радмила МИХАИЛОВИЋ</i> ОГЛЕДАЛА — ИСТОРИЈСКО-СТИЛСКИ РАЗВОЈ | | <i>Radmila MIHAILOVIĆ, Ph.D.</i> LE MIROIR — DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE ET DE STYLE | |
| 02 | Страна 145 | | |
| <i>Јелица ЂУРИЋ</i> ВЕРЕНА ХАН — КЊИГА О ДУБРОВАЧКОМ СТАКЛАРСТВУ | | <i>Jelica DJURIĆ</i> VERENA HAN — LIVRE SUR LA VERRERIE DE DUBROVNIK | |
| 03 | Страна 148 | | |
| <i>Мр Млађан ЦУЊАК</i> М. УЛИЋ — СРПСКА ПРАВОСЛАВНА ЦРКВА У СРЕМСКОЈ КАМЕНИЦИ | | <i>Mlađan CUNJAK, M.A.</i> M. ILIĆ — ÉGLISE ORTHODOXE SERBE DE SREMSKA KAMENICA | |
| | Страна 151 | | |
| <i>Вида ИЛИЋ</i> ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА одржане у периоду од 29. октобра 1981. до 31. децембра 1982. године | | <i>Vida ILIĆ</i> EXPOSITIONS ORGANISÉES A LA GALERIE DU MUSÉE dans la période comprise entre le 29 octobre 1981 et 31 décembre 1982 | |

05
Зборник

Симпозијум
Symposium

Љуйка Васиљев

Једна књиговезачка радионица XVI века у Србији

Једна радионица XVI

Да би се једна средњовековна рукописна књига што боље проучила и осветлила, неопходно је приликом њене обраде подједнаку пажњу посветити сваком детаљу: физичком стању, писму, језику, орнаменту и повезу, воденим знацима, садржају и записима. За историјат овакве књиге од посебног су значаја записи и повез. Они представљају такве елементе који најчешће пружају податке из дужег временског раздобља у животу једног рукописа. Записи су обично писани по коричним листовима, а остављале су их разне личности у различита времена. Како све могу бити искоришћени у обради рукописа повез и поменути записи и до каквих се резултата може доћи уз њихову стручну обраду — показаћемо то на више примера.

Приликом археографске обраде и описа рукописне збирке манастира Дечана и Пећи, као и збирке Народне библиотеке Србије, запазили смо одређен број сличних повеза, што нас је навело да овај материјал хронолошки и стилски систематизујемо и издвојимо једну целину са одређеном хронолошком датацијом; то је група од 17 рукописа из поменутих збирки. Ова стилски и хронолошки издвојена целина указује такође и на једну значајну књиговезачку радионицу из прве половине XVI века у Србији. Свакако да

ова група данас представља једну мању целину која ће се највероватније повећати када се буду обрадиле све рукописне збирке у земљи и иностранству.

Наше излагање бисмо започели рукописом који има запис са годином и местом настанка повеза и који је послужио као окосница око које је обједињена група идентичних и врло сличних повеза по орнаментици и мотивима, начину компоновања страница и времену настанка. Рукопис припада рукописној збирци Пећке патријаршије, под бројем 97 — ЛЕСТВИЦА, око 1363. год.¹ Папир, 248 л.; 290×200 mm; српске редакције, писмо ситни полуустав. Време настанка рукописа одређено је према воденим знацима: 1) воловска глава са путачом врло сл. Мошин — Траљић 1318 из 1365/70. год.; 2) исти знак врло сл. Мошин — Траљић 1319 око 1370. год.; 3) два круга са путачом између врло сл. Мошин — Траљић 2126 из 1363. год.; 4) исти знак врло сл. Мошин — Траљић 2129 око 1370. год.; 5) крушка врло сл. Мошин — Траљић 4362 из 1365/70. године. Димензије повеза су 290×200 mm; дебљина даске 10 mm; са жлебовима по рубовима који се прекидају на угловима. Даске су пресвучене светломрком орнаментираним кожом. На доњој маргини листа 248' налази се запис са годином и местом настанка повеза.²

Къ лѣ̃ з̃ н̃а̃ (7051 = 1543.) въ дни сѣлтанъ сѣлѣнмена
въ та мѣста нприскрѣвна времена повѣздахъ тѣраѣвль
нинни тром(ѣ)с(е)цнни и прологъ нинни нѣнѣ и
тѣ
ѣргію нсію лѣстицѣ въ храмѣ оуспѣнїа прѣс(в)етѣи
в(огороди)це въ мѣсте рекомем(ѣ) стѣденица въ полате
взсеав(в)ѣннаго архіеп(и)скопа квр(ѣ) іѡсїфа но
ѣсрдїем(ѣ) бл(а)женнаго ... дѣовника ...

Овде настаје прекид. (Даље се запис наставља са унутрашње стране задњих корица на дасци).³

аѣрдѣо нмъздѣм(ѣ) бл(а)женнѣх(ѣ) хр(н)стїанѣ ѡт(ѣ)
сѣла рѣдно вѣздо цѣвѣтка и дѣвнжива в(ѣ)сѣх(ѣ) кѣпно
в(ог)ѣ данх(ѣ) прѣстїи вѣси вѣкѣ И въ вѣд(ѣ)шїи
ам(и)нѣ
рѣкшнїи и мѣншїи пачевѣ сѣх(ѣ) дїакѣ Иѡванѣ

¹ В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, Старине Косова и Метохије, IV—V. Приштина, 1968—1971, 5—136.

Напомињемо да је В. Мошин омашком навео да је повез из XIV в., што се не слаже са записом на л. 248', у коме стоји да је рукопис повезан 1543. године.

² Д. Вуксан, *Рукописи манастира Пећке патријаршије*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, I. Скопље, 1936, 133—189. Напомињемо да Д. Вуксан, иако доноси цео запис, не датира повез.

³ Овај део записа доноси Љ. Стојановић у: *Стари српски записи и натписи*, IV. Сремски Карловци, 1923, 49, бр. 6260.

Из записа сазнајемо да је повез настао 1543. године у манастиру Студеници, у време архиепископа кир Јосифа, по чему закључујемо да време настанка повеза и рукописа није идентично. Такође из записа видимо да је овај исти мајстор у ово време повезао још неколико рукописа, и то: једно Четворојеванђеље, тромесечни Минеј, Пролог, Минеј за јуни, Служабник и ову Лествицу.

Нећемо се посебно задржавати на детаљном опису орнамената и композиције повеза овог рукописа јер се исти понављају и кроз све остале повезе свих 17 рукописа, већ ћемо их обухватити једним заједничким прегледом, а табелама, схемама, скицама и фотографијама омогућићемо визуелно сагледавање њихових заједничких особина. Следећа група рукописа и њихови повези везују се својим стилским особинама, начином компоновања страница, употребом орнамената, мотива и хералдичких знакова, а такође и по времену настанка за повез наведеног рукописа. Ови рукописи и њихови повези су у целини настали у првој половини XVI века, што је реткост за рукописе и повезе ранијих периода XIII и XIV века. Датација ових рукописа још једном нам потврђује да је овај стил повезивања карактеристичан за одређено временско раздобље XVI в.

Први из ове групе је дечански рукопис бр. 97 — ЗЛАТОУСТ посни и цветни, из 1503/4. године. Папир, 406 л.; 293×210 mm, српске редакције, писмо средњи полуустав. Према запису писао га је Никандар 1503/4. године, а водени знаци потврђују ову датацију. Димензије повеза су 280×200 mm. Даске су пресвучене тамномрком орнаментираном кожом. Повез је рестауриран тако да не знамо да ли су даске оригиналне или су новијег датума. Стара кожа је замењена новом, а делови сачуваног оригиналног кожног повеза залепљени су преко ње.

Следећи из наведене групе је такође дечански рукопис бр. 59 — ПРОЛОГ за септембар—децембар, из почетка XVI века. Папир, 317 л. 312×210 mm, српске редакције, писмо средњи полуустав. Датација рукописа извршена је на основу водених знакова. Димензије повеза су 300×215 mm, дебљина дасака је 8 mm, са жлебовима по рубовима који се не прекидају на угловима. Капитална врпца је у жутој, зеленој и црвеној боји. Даске су пресвучене тамномрком орнаментираном кожом. На хрпту и доњим корицама кожа је подерана.

Повези рукописа које ћемо даље навести чине целину са већ поменутих истоветних повезима и пружају такође сигурне оквире за датирање ове врсте повеза XVI

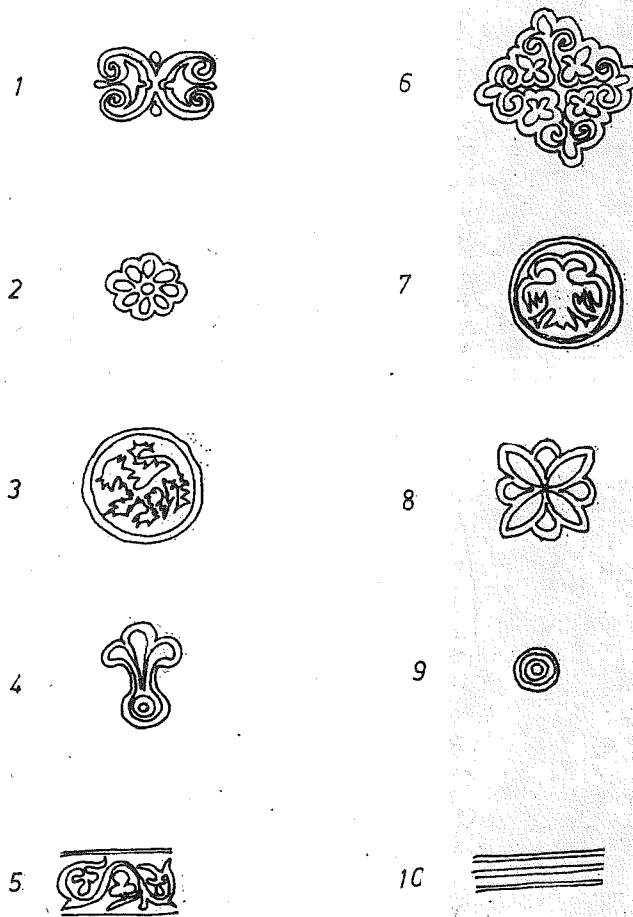
века. То су рукописи који имају, поред основног старијег дела из XIV или XV века, веће или мање рукописне целине додате у XVI веку или убачене листове приликом преповезивања рукописа уз повез, па се на основу тога још једном потврдила наша претпоставка да су из каснијег времена.

Из ове групе најпре наводимо рукопис Народне библиотеке Србије Рс 18 — МИНЕЈ И СРБЉАК из друге четвртине XV века и из 1525. године. Папир, 253 л., 282×210 mm, српске редакције, писмо средњи полуустав. Датирање I дела рукописа је извршено на основу водених знакова, а II дела на основу водених знакова и пасхалне таблице која почиње годином 1525, а која је највероватније и година настанка повеза. Димензије повеза су 277×205 mm, дебљина дасака 10 mm, са жлебовима по рубовима који се не прекидају на угловима. Даске су пресвучене светлосмеђом орнаментираном кожом. Следећи је дечански рукопис бр. 43 — МИНЕЈ за август са пролошким житијем из друге четвртине XV века. Папир, 267 л., 290×220 mm, српске редакције, писмо полуустав. Према воденим знацима, рукопис је из друге четвртине XV века, осим листа 49, који је из XVI века, са воденим знаком котва дуплих контура у кругу са кружићем и звездом, врло сл. В. Мошин 625 из 1520/30. године. Лист 49. морао је бити накнадно убачен, и то у XVI веку, свакако приликом преповезивања рукописа, јер и остали елементи повеза указују на то време, заправо овакав тип повеза могао је настати само у овом временском раздобљу. Овој групи припада и дечански рукопис бр. 103 — ЗБОРНИК, око 1360/70. године. Папир, 201 л., 200×135 mm, српске редакције, писмо ситни устав. Рукопис је датиран на основу водених знакова око 1360/70. године, а листови 3, 4 и 72, као и хартија којом је крпљен рукопис је из почетка XVI века са воденим знаком „рука“ сл. Брике 10730 из 1520/21. године. Димензије повеза су 190×150 mm, дебљина дасака 5 mm, са жлебовима по рубовима који се не прекидају на угловима.

Капитална врпца је у зеленој и црвеној боји. Даске су пресвучене тамномрком орнаментираном кожом. Наведеним групама повеза прикључујемо још једну већу групу рукописа који су настали у XIV или XV веку, а њихови повези припадају свакако XVI веку. Потврду, као што су запис или водени знак, уз повез немамо. Њих овде прикључујемо искључиво на основу стилских особина мотива и свих осталих елемената који су идентични или врло слични са већ поменутих датираних повезима једне исте књиговезачке радионице.

То су следећи рукописи из Дечанске збирке: бр. 29 — АПОСТОЛ, из прве трећине XV века; бр. 41 — МИНЕЈ служабни за мај са пролозима, из друге четвртине XV века; бр. 55 — ПРОЛОГ СТИХОВНИ за децембар—фебруар, око 1370. године; бр. 57 — ПРОЛОГ за децембар—фебруар, из друге четвртине XV века; бр. 99 — СЛУЖБА И ЖИТИЈА СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ од Григорија Цамблака, из друге четвртине XV века; бр. 101 — ЖИТИЈА И ПРОПОВЕДИ за јануар—фебруар око 1375/85. године; бр. 107 — ЧАСОСЛОВ ђакона Брајана, око 1360. године; бр. 143 — ОКТОИХ првогласник, око 1350/60. године и бр. 147 — ПАНАГИРИК из друге четвртине XV века. Из Пећи су два рукописа: бр. 41 — ПРАЗНИЧНИ МИНЕЈ, око 1380/90. године и бр. 61 — ОКТОИХ од V—VIII гласа из шездесетих година XV. века.

Како међу наведеним рукописима наилазимо на минеје и прологе, можемо са великом вероватноћом претпоставити да баш неки од њих припадају групи оних рукописа који се помињу у запису Пећког рукописа бр. 97.



Табла 1

Орнаменти и мотиви који се појављују на свим наведеним повезима, осим малих изузетака, идентични су. Ради веће прегледности, наводимо све орнаменте и

мотиве заступљене у побројаним рукописима на следећи начин:⁴

1. дупли срцолики орнаменат,
2. цвет са осам латица,
3. медаљон са представом лава.
4. стилизована палмета,
5. стилизована ложица,
6. ромбоидни геометријско-биљни орнаменат,
7. медаљон са двоглавим орлом,
8. велики угласти цвет са 8 латица,
9. двоструки концентрични кружићи,
10. трака од вишеструких линија.

Следећом табелом приказаћемо заступљеност орнаmenta и мотива на повезима наведених рукописа:

| | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| Пећ 97 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | 9 | 10 | |
| Деч. 97 | 1 | 2 | 3 | 4 | | 6 | 9 | 10 | |
| Деч. 59 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| НБС, Рс 18 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 43 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 103 | 1 | | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 29 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 41 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 55 | 1 | 2 | | 4 | | 7 | 9 | 10 | |
| Деч. 57 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | | 9 | 10 | |
| Деч. 99 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 101 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 107 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 143 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Деч. 147 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 8 | 9 | 10 |
| Пећ 41 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |
| Пећ 61 | 1 | 2 | 3 | 4 | | | 9 | 10 | |

Из овога се може закључити да, са малим изузетцима, тј., само у рукописима Дечани 103 и 55, на свим осталим повезима сусрећемо истоветне орнаменте, мотиве и хералдичке знакове, а то су орнаменти под редним бр. 1, 2, 3 и 4. Орнаменат под бр. 5 јавља се у два рукописа, и то: Пећ 97 и Дечани 57. Остали орнаменти наведени у табели јављају се само: бр. 6 у рукопису Дечани 97, бр. 7 у рукопису Дечани 55 и 8 у рукопису Дечани 147.

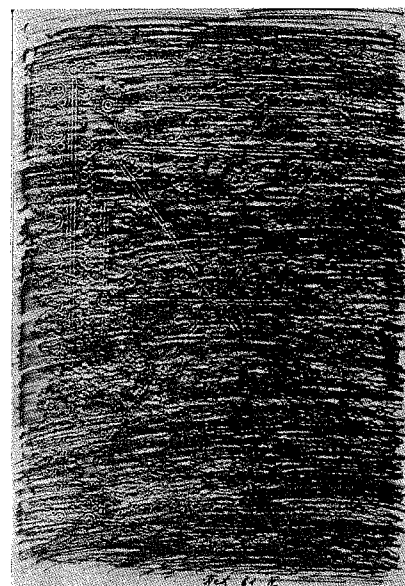
Осим орнамената и мотива који нам указују на међусобну повезаност, постоји и велика сличност у начину поделе површина помоћу линија и дијагонала, односно композициона решења целокупне геометријске површине изведена су скоро по једној истоветној схеми.

Такође постоји велики број међусобно идентичних страна повеза различитих рукописа, као нпр.:

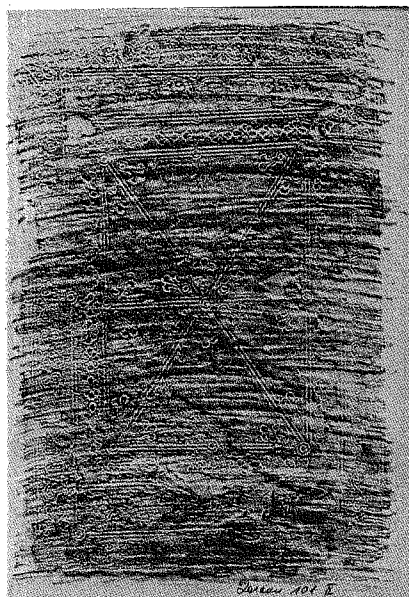
1. Дечани 101, задња стр. са НБС, Рс 18 (сл. 1 и сл. 2)

⁴ Табела мотива са повеза рукописа. Бројеви уписани у поља схема страница повеза означавају мотиве приказане на Табли 1.

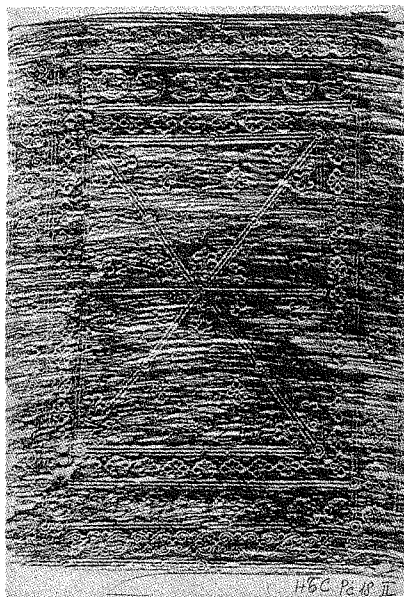
2. Пећ 41, задња стр. (јачо оштећено и није се могла репродуковати) са Пећ 61 обе стране (сл. 3)
3. Дечани 147, предња стр. са Дечани 97, предња стр. (сл. 4 и сл. 5)
4. Дечани 147, задња стр. са Дечани 97, задња стр. (сл. 6 и сл. 7)
5. Дечани 59, предња стр. са Дечани 101, предња стр. и Дечани 29 предња стр. (сл. 8, сл. 9 и сл. 10)
6. Пећ 41, предња стр. са Дечани 43, обе стране (сл. 11, и сл. 12)
7. Дечани 55, предња стр., Дечани 143, задња стр. са Дечани 107, обе стране (сл. 13, сл. 14 и сл. 15)



3 Пећ 61, задња страна
Peć 61, verso



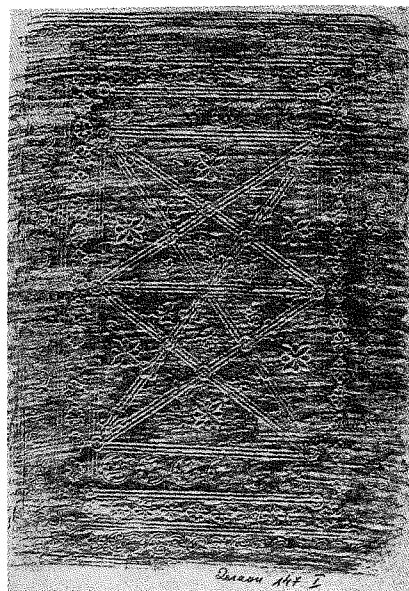
1



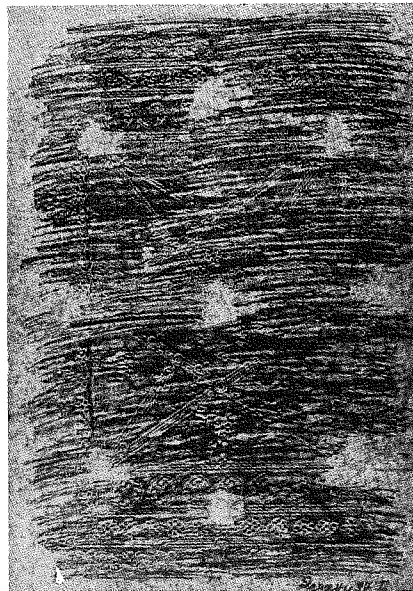
2

1 Дечани 101, задња страна
Dečani 101, verso

2 Народна библиотека Србије
(НБС) Рс 18, задња страна
*Bibliothèque Nationale de Serbie
(NBS) Pc 18, verso*



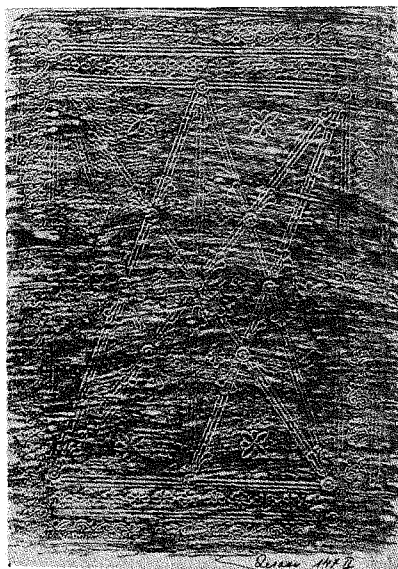
4



5

4 Дечани 147, предња страна
Dečani 147, recto

5 Дечани 97, предња страна
Dečani 97, recto



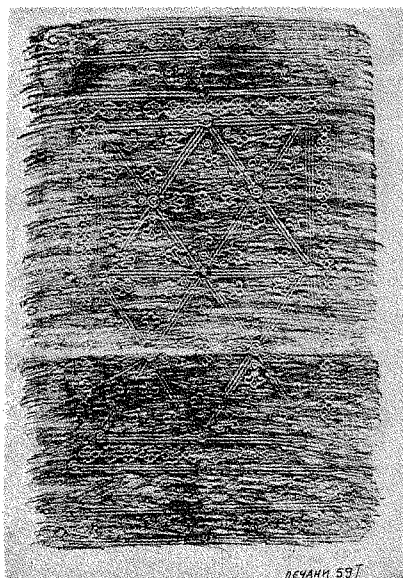
6



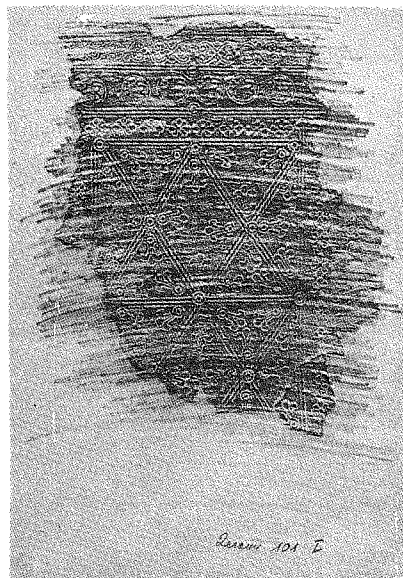
7

6 Дечани 147, задња страна
Dečani 147, verso

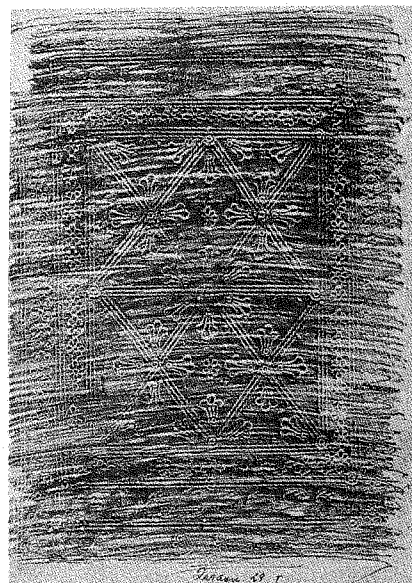
7 Дечани 97, задња страна
Dečani 97, verso



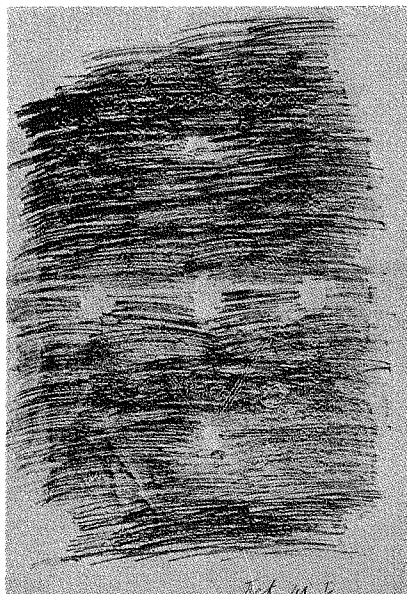
8 Дечани 59, предња страна
Dečani 59, recto



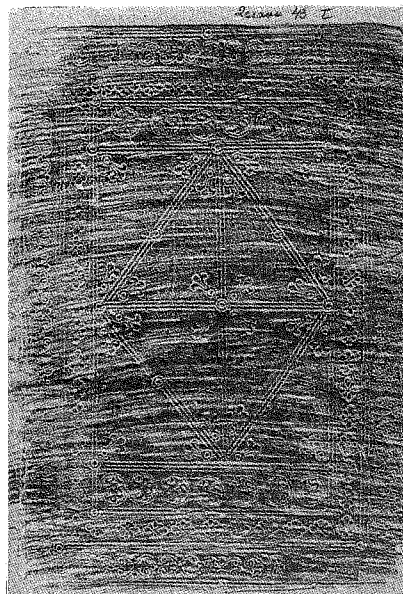
9 Дечани 101, предња страна
Dečani 101, recto



10 Дечани 29, предња страна
Dečani 29, recto



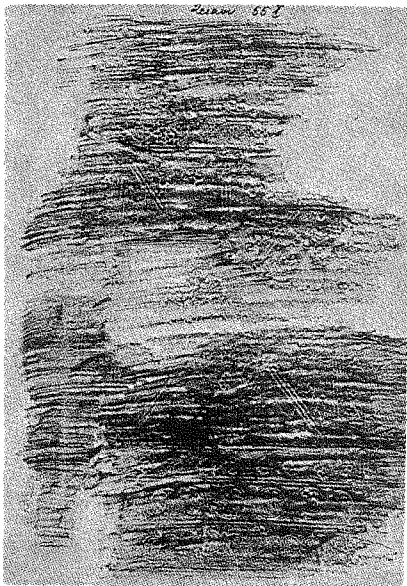
11



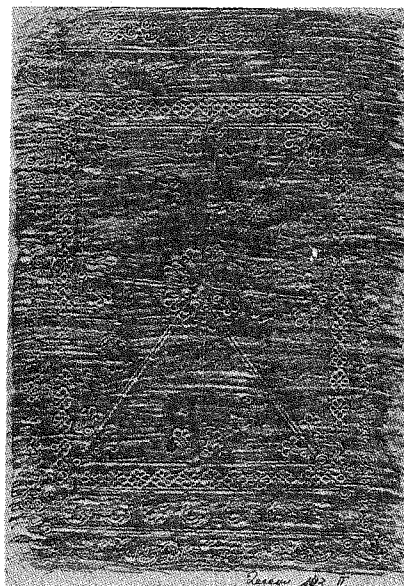
12

11 Пећ 41, предња страна
Peć 41, recto

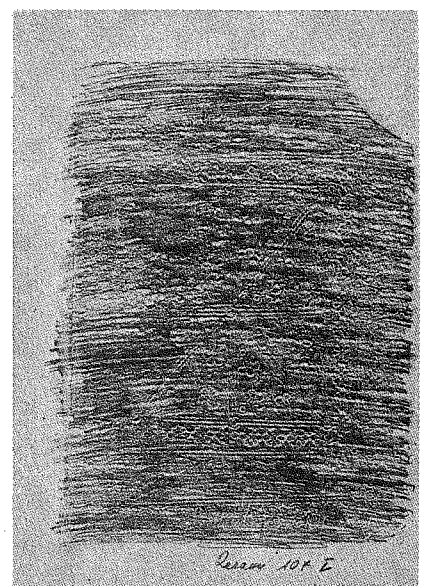
12 Дечани 43, предња страна
Dečani 43, recto



13 Дечани 55, предња страна
Dečani 55, recto



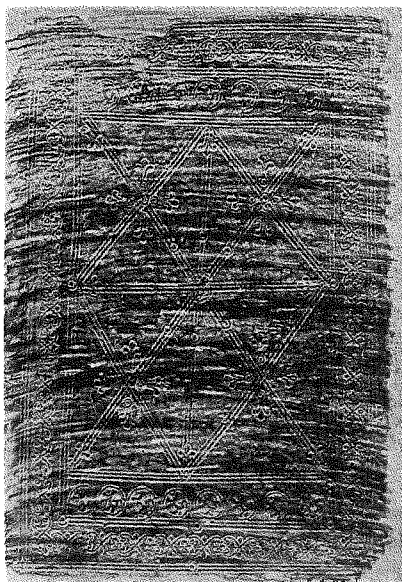
14 Дечани 143, задња страна
Dečani 143, verso



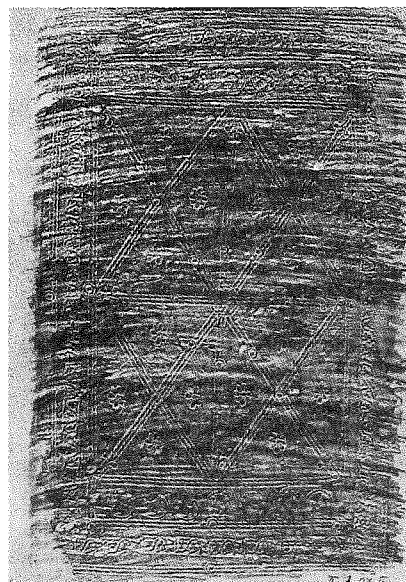
15 Дечани 107, предња страна
Dečani 107, recto

Интересантно је поменути да код ове групе рукописа наилазимо на једну ретку појаву, а то је да је предња страна повеза идентична са задњом страном истога рукописа, односно да су обе корице међусобно идентичне. Навешћемо све примере оваквог решења:

1. Пећ 97 (сл. 16 и сл. 16а)
2. НБС, Рс 18 (сл. 17 и сл. 17а)
3. Пећ 61 (сл. 18 и сл. 18а)
4. Дечани 43 (сл. 19 и сл. 19а)
5. Дечани 103 (сл. 20 и сл. 20а)
6. Дечани 41 (сл. 21 и сл. 21а)
7. Дечани 57 (сл. 22 и сл. 22а)
8. Дечани 107 (сл. 23 и сл. 23а)



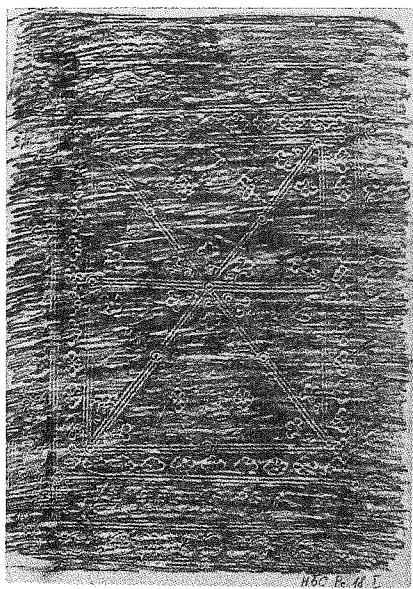
16



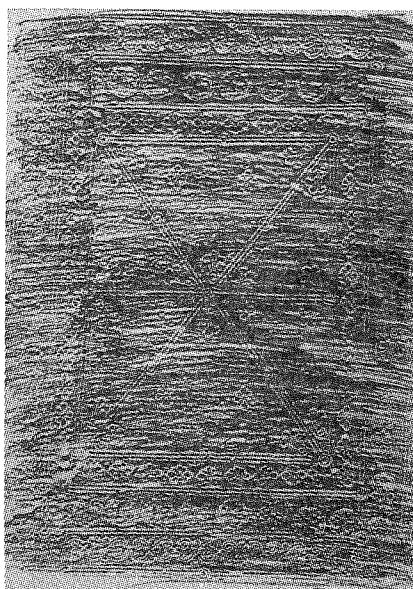
16а

16 Пећ 97, предња страна
Peć 97, recto

16а Пећ 97, задња страна
Peć 97, verso



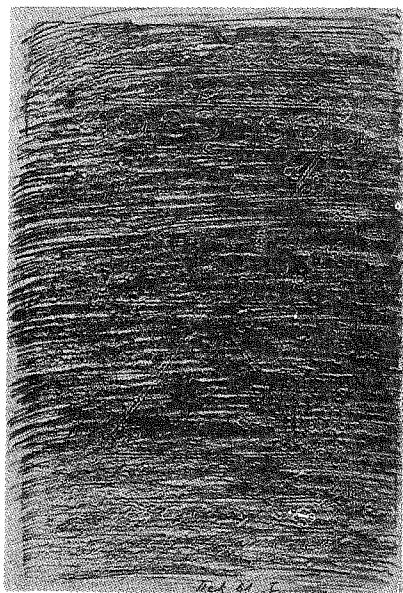
17



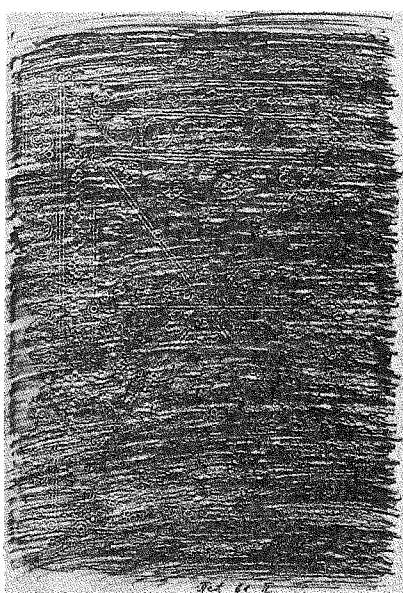
17a

17 Народна библиотека Србије
(НБС) Рс 18, предња страна
Bibliothèque Nationale de Serbie
(NBS) Рс 18, recto

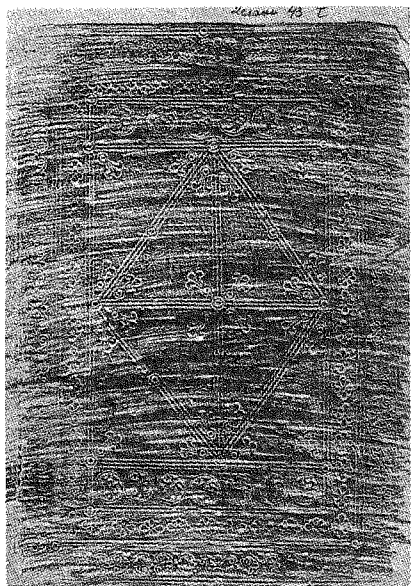
17a Народна библиотека Србије
(НБС) Рс 18, задња страна
Bibliothèque Nationale de Serbie
(NBS) Рс 18, verso



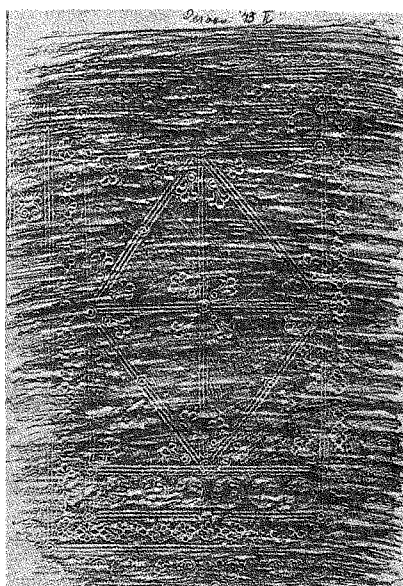
18 Пећ 61, предња страна
Peć 61, recto



18a Пећ 61, задња страна
Peć 61, verso



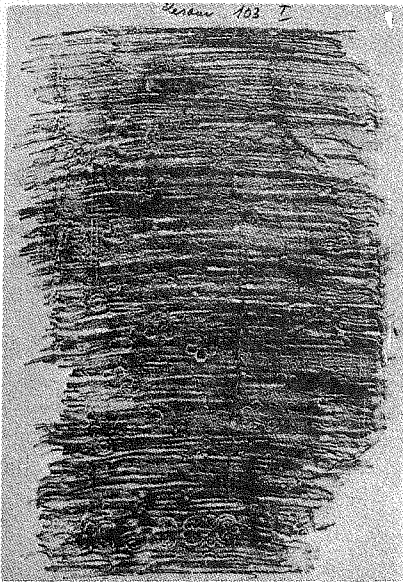
19



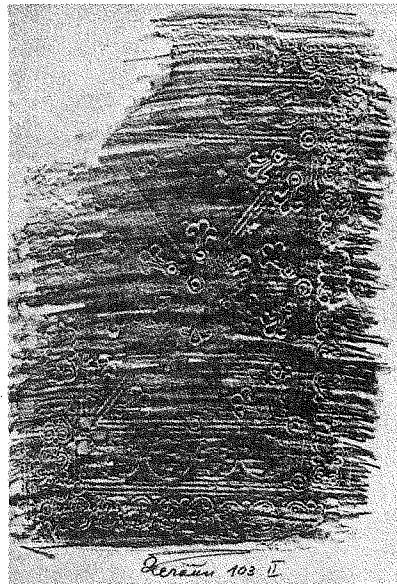
19a

19 Дечани 43, предња страна
Dečani 43, recto

19a Дечани 43, задња страна
Dečani 43, verso



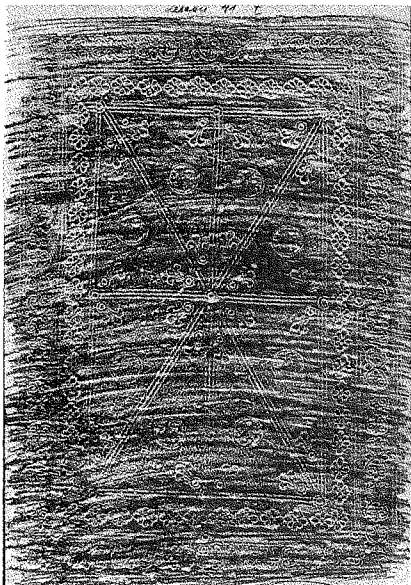
20



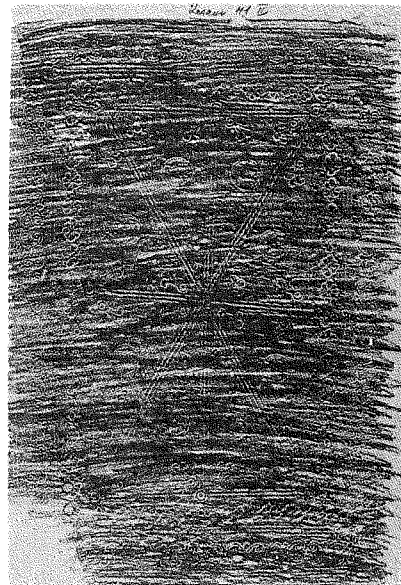
20a

20 Дечани 103, предња страна
Dečani 103, recto

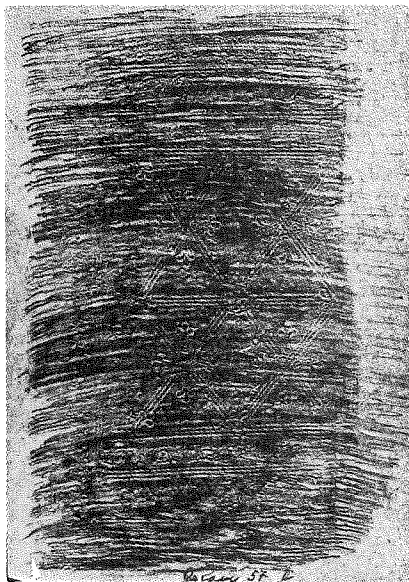
20a Дечани 103, задња страна
Dečani 103, verso



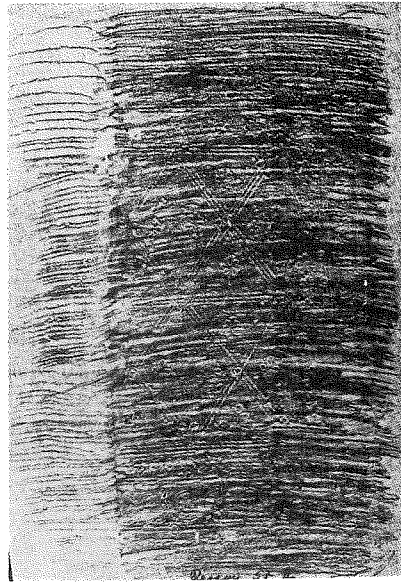
21 Дечани 41, предња страна
Dečani 41, recto



21a Дечани 41, задња страна
Dečani 41, verso



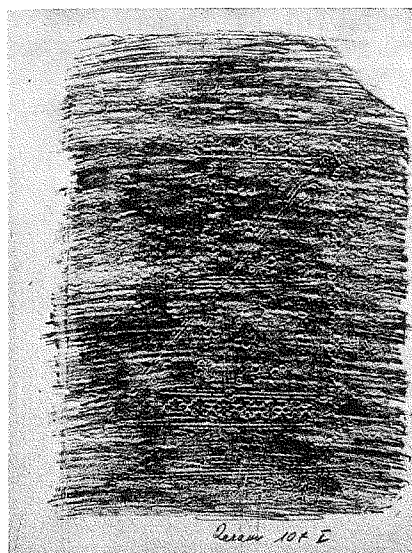
22



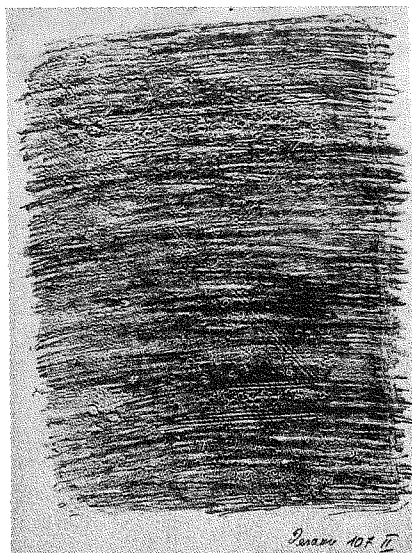
22a

22 Дечани 57, предња страна
Dečani 57, recto

22a Дечани 57, задња страна
Dečani 57, verso



23



23a

23 Дечани 107, предња страна
Dečani 107, recto

23a Дечани 107, задња страна
Dečani 107, verso

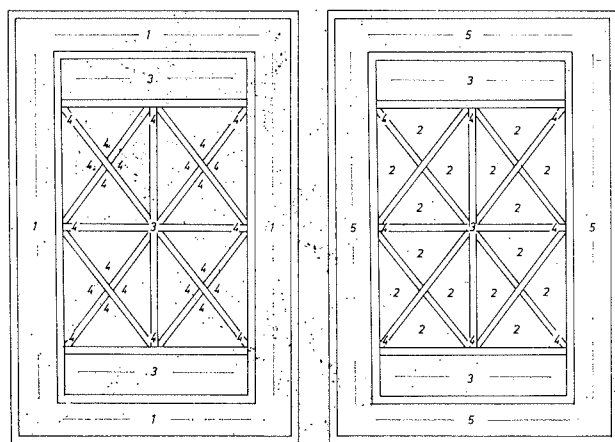
Треба нагласити да, поред међусобне идентичности страна повеза појединих рукописа и идентичности обе стране једног истог рукописа, постоје и међусобно идентичне средишње правоугаоне површине, а то су:

1. Пећ 97, са Дечани 57 (Табла 2 и 3)
2. Пећ 61, обе стр., Пећ 41, задња стр. Дечани

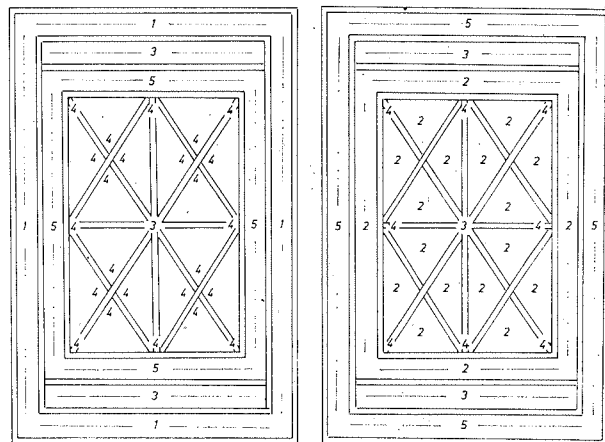
103, обе стр., Дечани 101, задња стр. са НБС, Рс 18 обе стр. (Табла 4, 5, 6, 7 и 8)

3. Дечани 59, задња страна са Дечани 97, предња страна и Дечани 147, предња страна (Табле 9, 10 и 11)

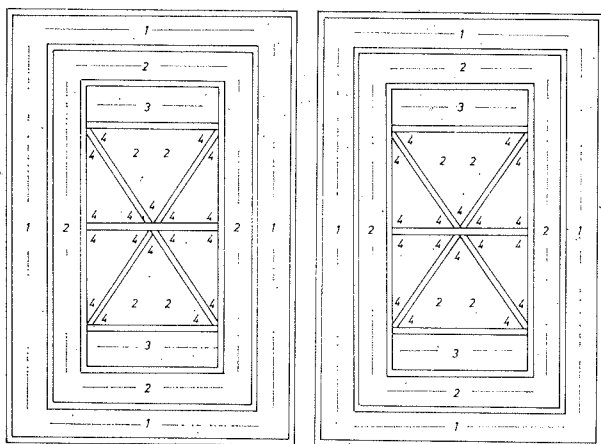
4. Дечани 43, обе стране са Пећ 41, предња страна (Табле 13 и 14)



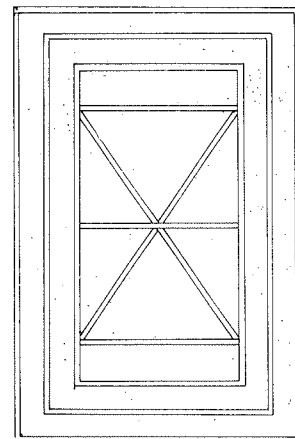
Табла 2
 Пећ 97 / Рећ 97



Табла 3
 Дечани 57 / Дејани 57



Табла 4
 Пећ 61 / Рећ 61

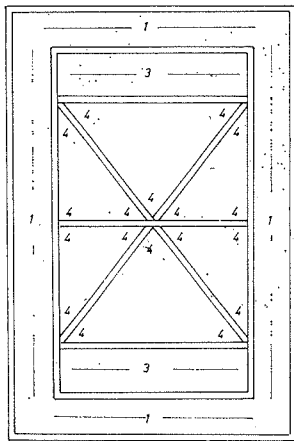


Табла 5
 Пећ 41, задња страна
 Рећ 41, verso

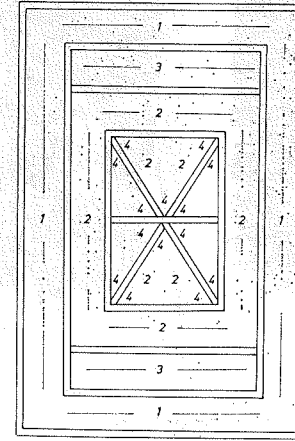
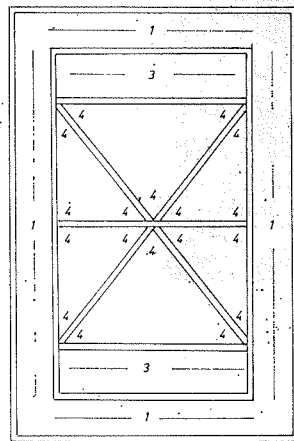
5. Дечани 59, предња страна са Дечани 101, предња страна и Дечани 29, предња страна (Табле 15, 16 и 17)
 6. Дечани 55, обе стране са Дечани 143, обе стране, Дечани 99, обе стране, Дечани 41,

обе стране и Дечани 107, обе стране (Табле 18, 19, 20, 21 и 22)

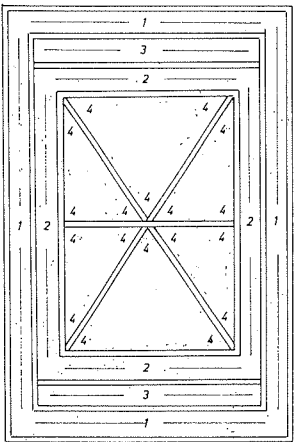
7. Дечани 97, задња страна са Дечани 147, задња страна (Табле 23 и 24)



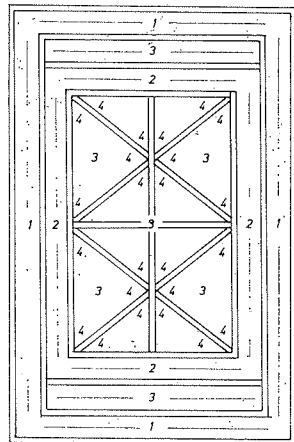
Табла 6
 Дечани 103 / *Dečani 103*



Табла 8
 НБС Рс 18 / *NBS Рс 18*

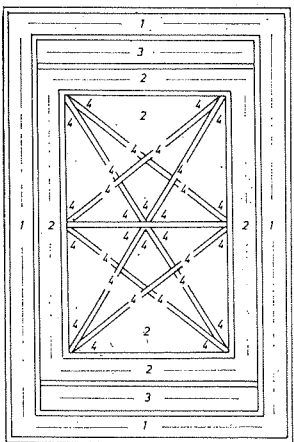


Табла 7
 Дечани 101, задња страна
Dečani 101, verso

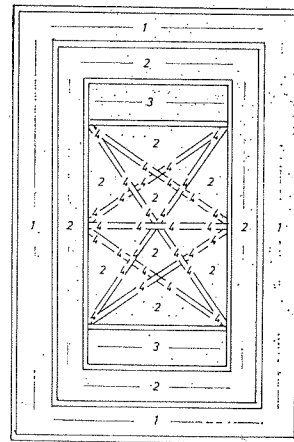


Табла 12
 Дечани 29, задња страна
Dečani 29, verso

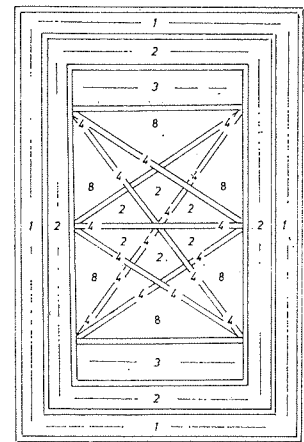
У вези са овим повезима треба нагласити још неке њихове заједничке особине. То су: даске повеза углавном дебљине 10 mm, имају жлебове по рубовима који се не прекидају на угловима. Како је овај тип дасака био карактеристичан за повезе XIII, XIV века (до сада је тако у науци третирано), можемо претпоставити да су употребљене приликом преповезивања рукописа у XVI веку постојеће старе даске. С обзиром да имамо у овој групи рукописе и њихове повезе који су управо настали у XVI веку, постоји вероватнија могућност да је мајстор — књиговезац обрађивао даске за повез по угледу на старе са жлебовима по рубовима, који су свакако, омогућавали боље затезање коже. Наиме, како је кожа на даске постављана влажна, то је њено



Табла 9
 Дечани 59, задња страна
Dečani 59, verso



Табла 10
 Дечани 97, предња страна
Dečani 97, recto



Табла 11
 Дечани 147, предња страна
Dečani 147, recto

утискивање у жлебове после сушења у потпуности спречавало њено померање по дрвеној подлози. Постоји и трећа, можда и највероватнија могућност, а то је да је управо овакав тип дасака карактеристичан за повезе XVI века, јер у досадашњој дугогодишњој пракси, радећи искључиво са рукописима, нисмо наишли ни на један

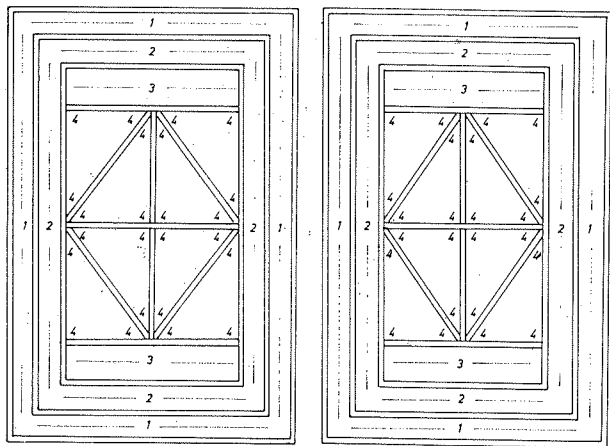
оригиналан повез XIII и XIV века, који је имао сигурну потврду, односно запис о настанку у то време.

На крају треба нагласити да захваљујући запису о настанку повеза рукописа бр. 97 Пећке патријаршије, сазнајемо да је у XVI в. постојала активна књигоvezачка радионица у манастиру Студеници,⁵ из које су највероватније потекли и описани повези ове групе од 17 рукописа.

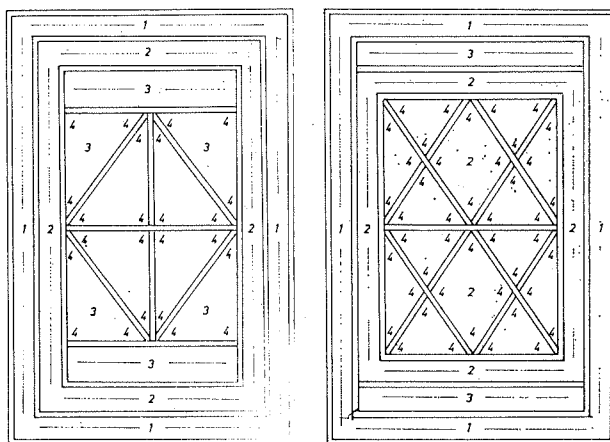
Појава истоветних орнамената и мотива на тако великом броју рукописа, односно повеза, и њихова датација у приближно истом временском раздобљу може да се протумачи само њиховим настанком у истој књигоvezачкој радионици, која је неговала један одређени стил украшавања повеза.

⁵ В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд, 1950, 312—320.

Фотографије израдио Душко Маровић.

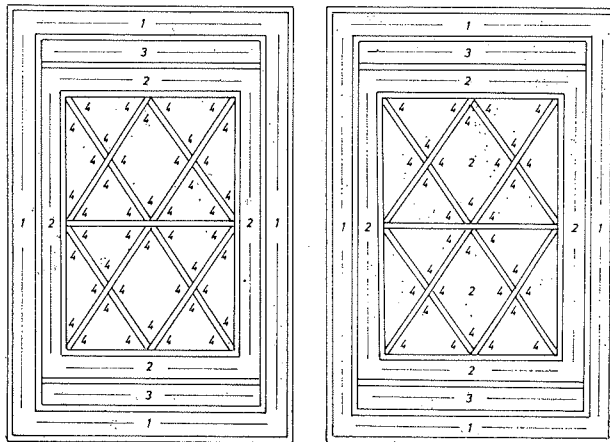


Табла 13
 Дечани 43 / Деџани 43



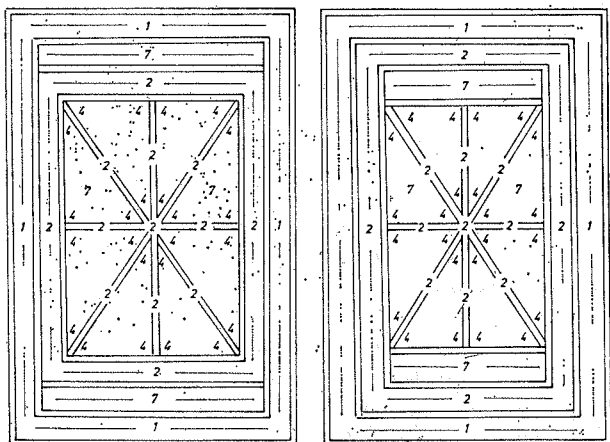
Табла 14
 Пећ 41, предња страна
 Реџ 41, recto

Табла 15
 Дечани 59, предња страна
 Деџани 59, recto

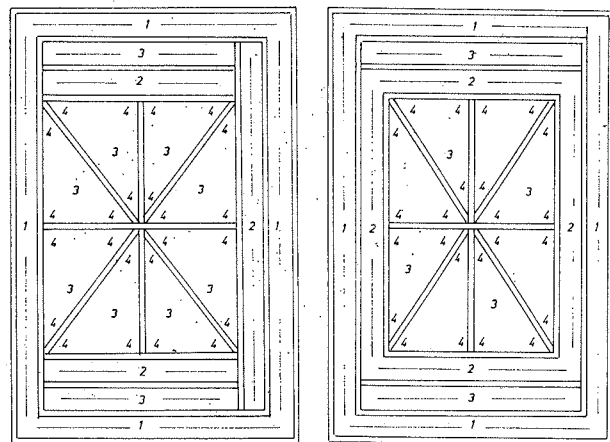


Табла 16
 Дечани 101, предња страна
 Деџани 101, recto

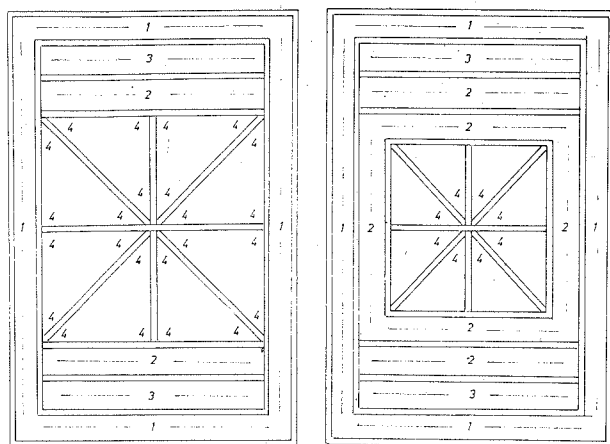
Табла 17
 Дечани 29, предња страна
 Деџани 29, recto



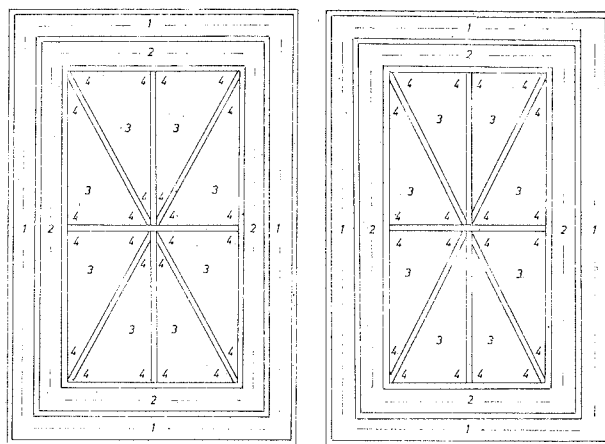
Табла 18
 Дечани 55 / Деџани 55



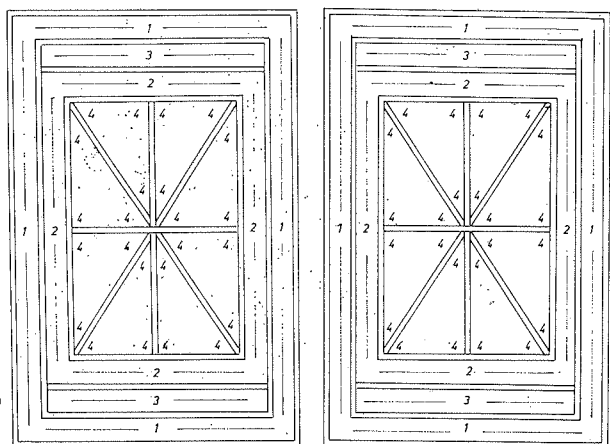
Табла 19
 Дечани 143 / Деџани 143



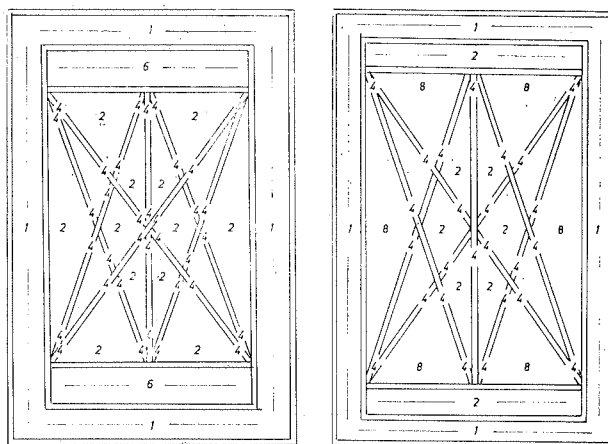
Табла 20
 Дечани 99 / Dečani 99



Табла 21
 Дечани 41 / Dečani 41



Табла 22
 Дечани 107 / Dečani 107



Табла 23
 Дечани 97, задња страна
 Dečani 97, verso

Табла 24
 Дечани 147, задња страна
 Dečani 147, verso

UN ATELIER DE RELIURE DU XVI^e SIÈCLE EN SERBIE

A l'occasion du traitement archéographique et de la description des collections manuscrites du monastère Dečani, de Peć et de la Bibliothèque Nationale de Serbie, nous avons découvert un groupe de livres qui étaient reliés de la même façon. Grâce au traitement chronologique et stylistique et à la systématisation, nous avons pu en dégager un ensemble de 17 manuscrits. Ce groupe de livres reliés nous a fait conclure qu'un atelier de reliure important a dû fonctionner en Serbie, dans la première moitié du XVI^e siècle.

Le manuscrit qui nous a servi de point de départ pour grouper ces reliures, identiques ou similaires par la manière de présenter la

couverture, par l'usage de motifs géométriques et végétaux, par l'emploi de signes héraldiques, ainsi que par la date où elles furent effectuées, est celui qui fait partie d'une collection de la Patriarchie de Peć et qui remonte probablement à 1363: il y est conservé actuellement sous la cote 97 et sous le titre de *Lestvica* (Echelle).

Une inscription qu'on lit dans ce manuscrit nous a appris la date et le lieu où la *Lestvica* a été reliée. C'est ce qui nous a conduit à découvrir un atelier qui est resté inconnu jusqu'à nos jours et qui avait fonctionné au monastère Studenica. En outre, le manuscrit en question nous a aidé à identifier tout un groupe de livres, reliés, à leur tour, au monastère Studenica, en 1543. Ces assertions ont été corroborées par d'autres arguments aussi, exposés de manière circonstanciée dans le présent ouvrage.

Лазар Чурчић

Повез српских књига штампаних у Венецији, у штампарији Димитрија Теодосија, од 1761. године

Повез књига

1.

Откупивши у Венецији штампарију Грка Николе Гликија, Димитрије Теодосије, Грк из Јањине,¹ „ко зна како... и на све чије подстицаје“ упутио је 26. августа 1754. захтев млетачким властима да му се дозволи да „организује, поред грчке, коју је већ имао“ и штампарију за књиге „на илирском језику... и међу њима нарочито оне за црквену употребу, према грчком обреду, које се набављају из Русије с великим трошком“. За ову штампарију „с обзиром на смелу и скупу обавезу да устроји нова слова и нову штампу“ тражио је и неопходне повластице: да буде уписан у штампарски еснаф као искључиви и привилеговани штампар 'илирских' књига и да за двадесет година, колико та привилегија треба да траје, буде још ослобођен свих терета којима су подвргнути сви остали чланови овог еснафа“.²

¹ Штампар старих српских књига Димитрије Теодосије / Мирослав Панџић. — Прилози за КЈИФ, књ. 26, св. 3—4. — Београд, 1960, 209—210.

² Исто, 210.

Теодосијеву понуду брзо је прихватио и подржао Сенат, али је еснаф штампара нашао приговоре овом захтеву, налазећи да су у Венецији и раније штампане књиге „у језику илирском и словенском“. На поновну молбу Д. Теодосија, а после препоруке Реформатора падованских студија надлежних за цензуру, и одлуке млетачког Сената, 9. априла 1755. „наш је штампар матрикулисан као пуноправни припадник“ венецијанског штампарског еснафа.³ Према сведочењу Павла Соларића из 1810, Д. Теодосије је око 1758. обављао послове око набавке ћириличких слова из Русије.⁴ Мирослав Панџић је нашао податке да се Д. Теодосије у јесен 1761. жалио на тешкоће око набавке ћириличких књига и, у међувремену, започео штампање грчких књига,⁵ што му је ваљда и била права пословна намера, а дозвола за штампање српских књига можда само средство да лакше постане члан штампарског еснафа. На томе, јасно, није могао остати. Морао је, ипак, набавити ћириличка слова, а набавио их је или у Москви или, још пре, у Кијеву, где је тих година и започета употреба истих слова, али не и нових заставица, иницијала, вињета и дрворезних или бакрорезних графичких илустрација. Мирослав Панџић је још приметио „да су управо 1761. године, и то новембра месеца“ у Венецији код Д. Теодосија штампане „три књиге, и *Месјаџослов*, и *Требник* и *Горестни плач*“, па је с разлогом морао закључити „да су те књиге у ствари прве ћирилицке књиге његове тек засноване штампарије“. А одмах потом, врло опрезно, додао је и ово: „Оне су, може се и то претпоставити, биле успешна проба која је дала добре резултате и која је наговестила потоњу плодну и врло живахну Теодосијеву издавачку делатност“.⁶ Мирјана Бошков је, међутим, нашла да је пре ових трију књига у штампарији Д. Теодосија штампан један *Псалтир*, који су бележили библиографи, али који новијим библиографима и историчарима књиге није био познат, а изишао је из штампарије априла 1761. године.⁷ Биће, стога, потребно утврдити да ли је овај датум штампања *Псалтира* тачан или је Д. Теодосије у јесен 1761. спекулисао у извештају млетачким властима када их је извештавао да има тешкоћа око набавке ћириличких слова како би, можда и на овакав начин, када је већ имао ћириличка слова и већ

³ Исто, 210—211.

⁴ Исто, 216.

⁵ Исто, 217—218.

⁶ Исто, 219.

⁷ О досад непотврђеном издању „Псалтира“ из 1761. године / Мирјана Бошков. — Прилози за КЈИФ, књ. 41, св. 1—2. — Београд, 1975, 2—23.

отштампао прву књигу за Србе, изнудио и дозволу за штампање грчких књига. Нерешеном питању о времену почетка штампања српских књига у Венецији у 18. веку, које се М. Панџићу учинило решеним, додао је овај врсни познавалац српског венецијанског штампарства и питање да ли је Д. Теодосије сам пожелео да штампа српске књиге. Њему се морало логично наметнути питање ко је 1754. стајао иза Д. Теодосија када је пожелео да штампа српске књиге, па је закључио: „Могуће је да су се већ тада уз њега, као саветодавци и иницијатори, нашли неки наши људи, који ће му касније бити од сталне и драгоцене помоћи“.⁸ Ко је оне 1754. могао бити уз Д. Теодосија да га интересује за српску књигу, тешко је рећи без поузданијих доказа. А ако, ипак, вреди потражити евентуални одговор као покушај да се започне трагање у решавању овог преважног проблема; ваља се можда задржати на 1758. години. Те године је Д. Теодосије започео набавку ћириличких слова у Русији, а у Ср. Карловцима је те године Захарија Орфелин почео са умножавањем књига са бакрорезних плоча и тада одштампао књижице *Краткое о богоподобајуштем телу и крви Христовој поколенију и... наставлене и Ортоксос омологију Петра Могиле*.⁹ У следећим двама годинама, 1759. и 1760, Д. Теодосије још није имао ћириличка слова, а З. Орфелин је са бакрорезних плоча умножио у Ср. Карловцима своју прву *Калмграфију*, 1759, и *Краткое да простое о седмим таинствах*, 1760, и у Бечу, такође 1760, *Оду на воспоминаније втораго Христова пришествија*.¹⁰ Следеће 1761, априла или новембра, завршио је Д. Теодосије штампање првих српских књига, а одмах, те године, и код овог венецијанског штампара објављивањем *Горестног плача* започео је З. Орфелин штампање и својих књига.

Код Д. Теодосија штампао је З. Орфелин 1762. *Плач Србији*, верзију *Горестног плача* из претходне године на језику блиском народном, и *Тренодију в мир човека*,¹¹ а 1764. *Сетованне наученаго младаго човека*.¹² 1764. или 1765. штампао је *Мелодију к пролећу*,¹³ а 1765. *Песн*

*историческују*¹⁴ и, јамачно, *Славено-сербскија восточнија церкви календар на лето от рождества Христова 1766*.¹⁵ Следећих година објавио је: 1766 — *Календар за 1767*,¹⁶ *Латински буквар* — 1766.¹⁷ затим *Первие начатки латинскога јазика*¹⁸ и *Буквар*, 1767,¹⁹ 1768. *Славено-сербски магазин*,²⁰ прву и једину свеску првог српског и југословенског часописа и, коначно, 1772, *Житије Петра Великог*.²¹ Није никако случајно што су у Венецији у штампарији Д. Теодосија 1763. прештампане књиге које је З. Орфелин умножавао са бакрорезних плоча у Ср. Карловцима и у Бечу, *Краткое да простое о седмим таинствах*, *Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија* и *Ортоксос омологија Петра Могиле*. Иза издавања ових књижица морао је стојати свакако З. Орфелин.²²

Коначно, ваља имати на уму да је З. Орфелин 1765. продавао књиге код једног новосадског трговца,²³ а из 1768. познат је један реверс на коме су забележене књиге које је З. Орфелин дао извесном Теодору да их продаје на вапшару у Руми.²⁴ Објављивање властитих књига, бављење издавачким пословима и продаја књига наводе на закључак да је З. Орфелин био на неки начин суиздавач српских књига са венецијанским штампаром Грком Димитријем Теодосијем.²⁵ Ако је међу њима постојао пословни однос између 1761. и 1772, могло би се претпоставити да је он постојао и раније и да је обухватао и издавачку делатност ширу од стваралаштва З. Орфелина и књига на којима је забележио да је издавач. По оваквој рачуници, могао је З. Орфелин бити и онај човек који је 1754. иницирао Д. Теодосија да набави ћириличка слова и да започне штампање српских књига. Зашто су се послови на штампању српских књига у штампарији Д. Теодосија онолико отегли — није познато. Да ли је било

¹⁴ Исто, бр. 72.

¹⁵ Исто, бр. 77.

¹⁶ Исто, бр. 83.

¹⁷ Исто, бр. 76.

¹⁸ Исто, бр. 81.

¹⁹ Исто, бр. 82.

²⁰ Исто, бр. 86.

²¹ Исто, бр. 105, 107.

²² Л. Чурчић, исто, 403.

²³ Исто, 397.

²⁴ Исто, 404—405.

²⁵ Исто, 405—406.

⁸ М. Панџић, исто, 210.

⁹ Захарија Орфелин и српска књига / Лазар Чурчић. — Библиотекар, год. 28, бр. 3—4. — Београд мај—август 1976, 399; *Српска графика XVIII века* / Динко Давидов, Нови Сад, 1978, 309—310.

¹⁰ Л. Чурчић, исто, 400; Д. Давидов, исто, 309—315.

¹¹ Л. Чурчић, исто, 403.

¹² *Српска библиографија XVIII века* / Георгије Михаиловић, Београд, 1964, бр. 62.

¹³ Исто, бр. 65.

финансијских, административних или неких других техничких тешкоћа око набавке ћириличких слова — ја не умам рећи. Морало би се, међутим, закључити да је бар З. Орфелин морао бити нестрпљив у очекивању почетка њеног рада. У том ишчекивању, он је могао, нестрпљив, потражити решење за штампање књига са бакрорезних плоча, што је код Срба већ чинио Христовор Жефаровић од 1741. године.

Чини се да је З. Орфелин 1760. у Бечу могао потражити штампара који би штампао српске књиге.²⁶ Таквог штампара могућно није нашао или му бечки штампари нису одговарали по начину штампања, па је оновремени боравак у Бечу окончао умножавајући само са бакрорезних плоча *Оду на воспоминаније другог Христовог пришествија*. Ваљало му је, стога, можда и поново у Венецију да онде нађе решење за штампање српских књига.

Уколико З. Орфелин није отпочетка сарађивао око набавке ћириличких слова и штампању српских књига, онда је сусрет нашег писца и венецијанског штампара дошао као резултат штампарево жеље да штампа и Орфелинове намере да објављује своје и друге српске књиге. До тог сусрета могло је доћи и 1760. или, најкасније, 1761, а био је, нема сумње, и користан и плодоносан за обојицу, али и за српску књигу.

2.

Пре него што је Д. Теодосије почео са штампањем српских књига, Венеција је већ била одиграла одлучујућу улогу у развоју српске штампане књиге. Град св. Марка био је за српску штампану књигу значајан већ онда када је, последње деценије 15. века, она чинила своје прве кораке. Цетињски јеромонах Макарије јамачно је са још неким калуђером учио у Венецији штампарску и књиговезачку вештину²⁷ и онде дошао до слова, заставица, иницијала и, можда, до дрворезних графика поред пресе, књиговезачког алата и хартије, па је могао започети штампање књига на Цетињу 1493. године. У Венецији су, потом, 1519. основане две српске штампарије. Једна од њих, она Ђурђа и Теодора Љубавића, пренета је убрзо у Горажде и онде од 1521. радила као прва српска штампарија у Турској, а оданде 1544. пренета у Трговиште, у Румунију, да онде буде друга по реду румунска штампарија уопште и друга штампарија коју су водили Срби.²⁸ Друга српска венецијанска

штампарија из 1519, она Божидара Вуковића, истрајала је до 1638, мењајући власнике.

Између старих српских венецијанских штампарија 16. и 17. века и штампарије Д. Теодосија, српске књиге биле су штампане још само у Римнику, 1726—1761, и са бакрорезних плоча у Бечу, 1741—1748. и Ср. Карловцима 1758—1760. и поново у Бечу 1760. године. Нема сумње, Д. Теодосије и З. Орфелин су учинили да се штампање српских књига врати у Венецију, у њен први завичај. Била је то права срећа и за српску књигу. Онако како је несумњиво утицала на српско штампарство, Венеција је утицала и на повез српских штампаних књига. О овоме ће, међутим, бити потребна још многа и поуздана испитивања. Нема сумње, свакако постоје, ако и нису познати, или нису доспели до руку поузданих стручњака, повези цетињских књига из 15. века. Још више ће бити повезаних српских књига штампаних у 16. и 17. веку у Венецији. Увез *Часослова (Зборника)* Јакова из Камене Реке, штампаног у Венецији 1566, из Библиотеке Матице српске, иде јамачно међу најлепше повезане српске књиге 16. века. Он, међутим, као и многи други повези српских књига штампаних у Венецији, још увек чека да буде ваљано проучен. Надати се ваља да ће бити све више стручњака за ове послове и да ће и повез ових књига бити проучен. Крајем 17. и почетком 18. века била је српска књига под знатним утицајем руске рукописне и штампане књиге. И повез српских књига тих времена је под тим утицајем. Српске римничке књиге и по штампи и по повезу под утицајем су руских штампаних књига, иако посредством румунских књига. Књиге које је Христовор Жефаровић умножавао са бакрорезних плоча као да су донеле нешто ново у српску књигу. Словима, која су стилизација из најлепшег репертоара рукописне баштине, и повез, који никако није био под утицајем руске књиге али ни под утицајем књиге из Венеције, најпре упућује на источне, можда и грчке, утицаје, али то ће тек ваљати поуздано и одговорно утврдити. Поновним штампањем српских књига у Венецији од 1761. српска књига поново се нашла под директним утицајем венецијанског искуства и тамошње моде, а индиректно и оновременог искуства и моде западне Европе. Венецијански утицај је, дакако, пресуднији, садржајнији и одлучнији. Онде је српска штампана књига одувек примала сувремене модне утицаје и истовремено остајала и сасвим своја. У 16. и 17. веку она је у Венецији примала и примила ренесансну моду и обликом слова, иницијала, заставица, вињета и дрворезне графика у свим елементима који се нису косили са венецијанском и

²⁶ Исто, 402.²⁷ *Графика српских штампаних књига XV—XVII века* / Дејан Медаковић. — Београд, 1958, 66.²⁸ Исто, 70—72.

српском традицијом обликовања књиге. Истовремено, оновремена ренесансна, српска штампана књига није прихватила ни насловну страницу, нити нумерисање лостова или пагинирање страница, па је и на тај начин остала особена и верна византијској и српској рукописној књизи.

3.

На искуству венецијанске књиге 18. века, Д. Теодосије и З. Орфелин обновили су 1761. штампање српских књига. Та књига морала се, по схватању штампарске вештине, а и по опредељењу Д. Теодосија и З. Орфелина за такву вештину и моду, разликовати, и разликовала се, од оновремених румунских и руских књига. Сасвим је извесно да је Д. Теодосије ћириличка слова за своју штампарију набавио у Русији, али мајстори штампари његове штампарије штампали су, иако истим словима као и руски штампари, толико другачије да се њихове књиге већ на први поглед разликују. Када се оване дода да су Д. Теодосије и З. Орфелин за своје књиге употребљавали заставице, иницијале, вињете, бакрорезне и дрворезне графичке прилоге из Венеције, схватиће се каква је разлика између српских венецијанских и руских, московских и кијевских, књига. Венецијански *Молитвослов* из 1761,²⁹ ваљда најлепше одштапана српска књига у 18. веку, поред грчких дрворезних и бакрорезних графичких прилога има и бакрорезе начињене за српску књигу,³⁰ међу којима и неких који имају узор у руској књизи од којих се толико разликују квалитетом да се о неком упоређивању и не може говорити. А, ипак, ова лепа и по оновременој моди реализована књига сачувала је компликовани и графички једва схватљив наслов из репертоара оновремене руске књиге, који је још увек одговарао укусу и схватању српске православне цркве. Све оно што је било дилема у обликовању српске књиге штампане у Венецији у 18. веку односило се само на насловну страницу и употребу писма. За црквене потребе никоме није ни падало на ум да штампа грађанском ћирилицом, коју је, по угледу на руску из времена Петра Великог, почео да уводи 1766. код Срба З. Орфелин. Код увеза српских венецијанских књига 18. века, међутим, није било никаквих дилема. Све српске књиге које су изишле из руку венецијанских мајстора увезиване су као и све венецијанске књиге 18. века, па их је, када су сачуване у савременом облику, лако и по томе препознати. До данас нико није утврђивао да ли је Д. Теодосије имао своје књиговесце, или је књиге давао на повез другим књиговезачким

мајсторима. Ако је овај проблем отворен, може се рећи да све књиге из штампарије Д. Теодосија нису одмах повезиване. У манастиру Хилендару још увек постоји знатан број табака књиге *Канон светих Симеона и Саве* у издању манастира Хилендара, штампаног у Венецији код Д. Теодосија 1776,³¹ а у манастирској Библиотеци има близу двадесет примерака ових књига увезаних на разне начине, па се сасвим поуздано може рећи да је један део тиража ове књиге из Венеције испоручен издавачу, Хилендару, неповезан. Ван Хилендара ова књига је најчешће повезана у мрку кожу. Различито повезани примерци књиге у Хилендарској Библиотеци били би доказ о неговању књиговезачке вештине у Хилендару у 18. и 19. веку, а примерци у библиотекама ван Хилендара били би доказ да је онај део тиража који је ишао у продају из Венеције увезан одмах после штампања у том граду. И случај *Житија Петра Великог* из 1772.³² доказ је о различитом времену повезивања књига из штампарије Д. Теодосија. Познати примерци *Житија* са предговором и преведеним текстом са латинског на 161—169. страници увезани су у картон обложен пергаментом. Њима насупрот, примерци без предговора и непреведеним текстом са латинског увезани су у картон обложен полукожом и ручно марморираном хартијом. Коначно, примерци књиге са илустрацијама, који су били завршени најраније крајем 1779, увезани су у картон обложен мрком кожом. Три различита увеза ове Орфелинове књиге намећу закључак да су увезивани у различитим временима и, могућно је, на различитим местима. Примерци са предговором увезани у пергамент повезани су, највероватније, непосредно пошто је књига одштампана. Примерци без предговора, повезани у полукожу, могли су бити повезани касније, и пошто су одстрањени листови са предговором, можда у Новом Саду после 1772. године. У Ср. Карловцима или у Новом Саду могли су, после 1779, бити повезани примерци са илустрацијама. У Библиотеци Матице српске постоје примерци уџбеника *Нова српска аритметика*, Василија Дамјановића, штампана у Венецији 1767, и *Первие начатки латинскога јазика* из 1767, повезани у картон обложен пергаментом. Тешко је закључити по овим примерцима да ли је цео тираж ових књига увезан у овако скупочени повез. Познати примерак *Плача Србије* из Библиотеке Матице српске добро је очуван

³¹ Српски библиографи и историчари књига бележе само штампара а не и издавача ове књиге, в. Г. Михаиловић, исто, бр. 133. и Д. Давидов, исто 405—406.

³² *Шест бележака о Орфелиновом Житију Петра Великог / Лазар Чурчић. — Орфелиново Житије Петра Великог 1772—1792. — Нови Сад, 1972, 26—33.*

²⁹ Г. Михаиловић, исто, бр. 41.

³⁰ Д. Давидов, исто, 394—397.

и пример је књига из штампарије Д. Теодосија без икаквих корица. Орфелинове књижице песама *Тренодија*, из 1761, *Сетованије*, из 1764, *Мелодија к пролећу*, из 1764. или 1765, и *Песна историческа*, из 1765, повезане су у танку хартију ручно бојено.

У Хилендару је пре петнаестак година постојао још увек један нераспаковани пакет књижице *Хранилиште душ*,³³ коју је превео а 1800. и штампао, у Венецији код Панае Теодосија, Викентије Ракић, ваљда уз финансијску помоћ Хилендара, када се онде нашло онолико примерака чак и у наше дане, а сви примерци ове књижице увезани су у две танке налепљене хартије, од којих је спољна бојена ручно у две боје.

Један примерак *Благопотребнија јектенија* из 1764,³⁴ повезан у Венецији у картон обложен полукожом и хартијом ручно прсканом црном бојом на белој подлози тако да се добија утисак сиве хартије, украшен је утиснутим оквиром комбинованим од вињета и непрекидне линије у средини, а испрекидане са спољне ивице. Картон овог увеза начињен је од 7 танких листова, налепљених једне уз друге, и са бојеним листом на спољној страници и небојеним на унутарњој.

Јулинчев *Кратки увод у историју порекла славено-сербскога народа* повезан је тако што је на један танки лист налепљена ручно бојена хартија са спољне стране и небојена хартија са унутарње стране. Оваквим лепљењем добијен је троструки броширани повез, којим је танка хартија

учињена знатно јачом и трајнијом за намену која јој је одређена.

Познати повези српских књига штампаних у Венецији код Д. Теодосија показују како су српске књиге штампане онде повезиване у све врсте познатих увеза. Сви су ти увези веома квалитетни и трајни. Разуме се, то се не односи на књиге које нису повезане и на Орфелинове песме које су увезане у танку бојену хартију. Пергаментни повез српских књига штампаних код Д. Теодосија је исти и има савијене слободне ивице према доле код горње корице и према горе код доње ивице. Оваквим увезом, поред трајног повеза, чуване су и слободне ивице страница. Венецијански увез српских књига као да не познаје копче. Ни украшавање корица није карактеристично за српске књиге штампане код Д. Теодосија. На леђима корица најчешће је налепљена трака са насловом књиге, а само понекад на пергаментним увезима има неколико линија на слепо или златотиском. Сличне линије могу се наћи и на књигама увезаним у кожу или полукожу.

Венецијански повез српских штампаних књига од 1761. ликовно је веома скроман, а по квалитету књиговезачког рада веома квалитетан и трајан. То је увек прецизан књиговезачки рад, усмерен ка трајном чувању књиге и рад који је, по тим особинама, веома лако препознатљив. Нема сумње, овај рационални увез својим спољним обележјем и својим квалитетом представља лепу етапу у историји повеза српске књиге. Без њега, српски повез био би сиромашнији за једно искуство.

³³ Г. Михаиловић, исто, бр. 409.

³⁴ Исто, бр. 55.

RILEGATURA DEI LIBRI SERBI
STAMPATI A VENEZIA DAL 1761 NELLA
STAMPERIA DI DIMITRIJE TEODOSIJE

Dimitrije Teodosije, greco di Janjina, shiese il 26 agosto 1754 dalle autorità veneziane il permesso di costituire, oltre la propria stamperia greca, anche una serba, cirilica.

Il senato veneziano acconsentì, e così D. Teodosije acquistò nel 1758 dalla Russia le lettere ciriliche e nel 1761 ebbe inizio la stampa dei libri serbi. In quel periodo anche Zaharija Orfelin stampò la sua poesia «Gorestnyj plač'» e successivamente anche gli altri suoi libri.

C'è ragione di credere che Z. Orfelin e D. Teodosije fossero soci ed editori dei libri serbi per un intero decennio, dal 1761 al 1772. Tali libri sono al più alto livello della stampa veneziana dell'ottocento e nello stesso tempo le più belle edizioni dei libri serbi stampati

in quel secolo. Non si sa precisamente se nella stamperia di D. Teodosije i libri venivano anche rilegati, oppure la rilegatura veniva fatta da qualche altro rilegatore veneziano, suo contemporaneo. Fece come fece, comunque le rilegature dei libri che stampava erano ottime ed eseguite ad arte della più bella tradizione della rilegatura veneziana.

Alcuni libri editi da questa stamperia sono rilegati in morbido cartone colorato (brossure), come innanzi tutto le poesie di Z. Orfelin, stampate in poche pagine. I libri più grossi venivano rilegati in cartoni sottili a incollaggio triplice, sicché ne risultava una cartonatura di ottima qualità e durata. Oltre la rilegatura menzionata, a Venezia, i libri serbi venivano rilegati in cartone rivestito di carta bianca o colorata (marmorizzata), in pelle e carta marmorizzata e in pergamena. Queste rilegature, fatte in tutto secondo la moda di allora, sono facilmente riconoscibili.

Јанко Раговановић

Руска и украјинска штампана четворојевађеља XVIII века са оковима у библиотеци манастира Хиландара

Руске штам

У манастиру Хиландару се чувају, поред осталих старина, и старе штампане књиге из српских, руских, украјинских, влашких, грчких и других штампарија, као и нешто мање богослужбених књига, украшених оковом од племенитих метала, из XVIII и XIX века. Оне су издвојене у посебну целину и досада нису инвентарисане нити описане. У овом раду биће речи само о руским и украјинским штампаним четворојевађељима XVIII века која на корицама имају оков. Она су намењена да буду на часној трпези¹ и представљају симболично Христа.² Изради окова код јевађеља (као и свим предметима назначеним у олтару) посвећена је посебна пажња. Тежило се да буду што лепша и раскошнија, и да уједно чувају књигу од оштећења. Окови на четворојевађељима су најчешће од позлаћеног сребра које је ручно искуцавано и цизелирано. Они, такође, сведоче о

интересовањима златара за иконографске теме које су често повезане са минијатурама и гравирама. Понекад је уметник у средину окова стављао плочице са иконицама које су рађене у техници емаља. Међу четворојевађељима је и неколико окова изванредних примерака руских златарских радионица, док су други просечне вредности, или је њихова израда рустична, а то су махом примерци који нису рађени од сребра. Плочице окова од штанцованог месинга немају уметничке вредности. На жалост, о десет престоних четворојевађеља, о којима је овде реч, мало има података којим путем су dospела у Хиландар, јер немају увек записе о поклону. Сигурно је, ипак, да сва нису била намењена католикону Хиландара него и његовим ћелијама по Светој Гори. Највише их је, свакако, добијено из Русије и Украјине, нека су поклонили православни Срби, а једно је оковано у Влашкој. Девет четворојевађеља су повезана и окована, највероватније, ускоро после завршетка штампања. Зато се на њима најчешће налазе украси од метала и иконице у емаљу, који су рађени у стилу барока. Два окова имају иконографске теме типичне за XVI и XVII век. Једно четворојевађеље је штампано 1759, а раскошно је оковано тек касније, 1870. године.

Повез јевађеља је најчешће од дрвене плоче пресвучене сомотом са оковом одозго. Мање примерака је са окованим целим корицама и хрбатом. У средини корица је, по правилу, увек једна иконографска тема, а сам садржај књиге је утицао на њен избор. На предњој корици најчешће је приказано Распеће или Васкрсење Христово, као два најважнија догађаја из његовог искупитељског дела. Распеће се представља због тога што је Христос на крсту принео самог себе као откупну жртву за грехе људи³ да би их измирио с Богом, а смрт његова била је потребна ради испуњења људи,⁴ које је извршио крвљу својом,⁵ јер „крв Исуса Христа сина Божијег чисти нас од сваког греха“.⁶ Христос је смрт примио као откуп за грехе,⁷ а људи су кроз ту жртву добили не само опраштање грехова него и све благодатне дарове Божије.⁸

После Христове смрти збило се његово васкрсење,⁹ па се и ова тема често приказује

³ Јевр. 9, 12.

⁴ Мт. 20,28; Лк. 24,16; Дел. ап. 17,3; 26,28; 1 Тим. 2,6; Титу, 2,14.

⁵ Мт. 20,28; Лк. 10,45; Дел. ап. 20,28; Еф. 1,7; Кол. 1,14; Јевр. 9,12,15; 1 Петр. 1,18—19; Откр. 5,8.

⁶ 1 Јов. 1,7.

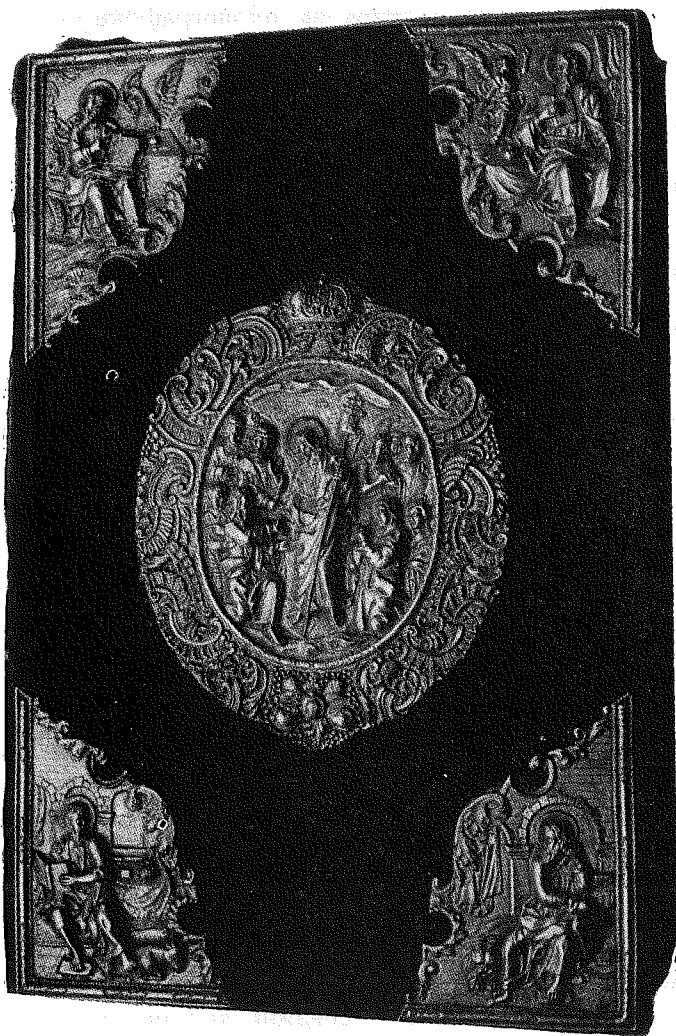
⁷ Ис. 53,10; Гал. 1,4; Еф. 5,2; 1 Сол. 5,9.

⁸ Рим. 8,32.

⁹ Лк. 24,7.

¹ Часна трпеза је слика гроба Христовог, крста и распећа његовог, престола на коме седи божанско јагње (Откр. 5, 6) и др. (Л. Мирковић, Православна литургија или Наука о богослужењу православне источне цркве. Први, опћи део, Сремски Карловци 1918, 101).

² Л. Мирковић, нав. дело, 103.



1 Манастир Хиландар бр. 0—5, предња корица, Васкрсење са јеванђелистима (оцилци Рајка Сикимића)
Monastère Chilandar, Tétraévangile, № 0—5, recto, Résurrection et les évangélistes (Photo Rajko Sikimić)

на задњој или предњој корици окова четворојеванђеља. Тесну повезаност Распећа и Васкрсења објашњава црквени песник: „Када Господ Христос би распет, ђаво би свезан, и смрт би умртвљена, а душе које су у аду биле држане, ослободише се уза (окова)“.¹⁰ После смрти на крсту Христос је својом човечанском душом сишао у ад и проповедао душама праведника своје јеванђеље,¹¹ победио смрт својим васкрсењем и извршио дело спасења људи. Христово васкрсење било је потребно да се очисте греси¹² и ради оправдања.¹³ Хришћани верују да ће васкрснути слично Христу,¹⁴ односно да је његово васкрсење почетак будућег васкрсења људи.¹⁵ Зато се на оковима приказују Васкрсење или Силазак

¹⁰ Октоих, глас 7, среда на јутрењу, сједални.

¹¹ 1 Петр. 3,19; 4,6.

¹² 1 Кор. 15,17.

¹³ Рим. 4,25; 8,33—34.

¹⁴ Рим. 6,5; 1 Кор. 15,49; Филиб. 3,21.



2 Хиландар бр. 5, Васкрсење Христово (Силазак у ад)
Chilandar, Tétraévangile № 5, Résurrection du Christ (Descente aux Limbes)

у ад, који у источној иконографији представља Васкрсење Христово. Ретко се на окову приказује Христос као цар на престољу, који је своју царску моћ показао победом над адом и смрћу. Исус је цар народа и „цар над царевима“,¹⁶ коме је дата свака власт на небу и на земљи.¹⁷ У угловима предње корице најчешће се налазе плочице са ликовима јеванђелиста који су написали четворојеванђеље и описали Христов живот на земљи. Ретко се на предњој корици приказују пророци који су предсказали Спаситељев долазак, страдање и васкрсење. На задњој страни корица четворојеванђеља, поред Васкрсења, најчешће се приказује Крст на Голготи са оруђима страдања.¹⁸ На избор иконографских тема на задњој корици окова утицала је понекад и слава манастира за који је рађен. Ако је храм

¹⁵ Дел. ап. 26,23; 1 Кор. 15,20,23; Кол. 1,18.

¹⁶ Откр. 17,14. Арханђео Гаврил, јављајући Богородици вест о рођењу Месије, рекао је: „И даће му Господ Бог престо Давида оца његова. И цароваће у дому Давидову до века, и царству његову неће бити краја“ (Лк. 1,32—33).

¹⁷ Мт. 28,18.

¹⁸ Сећајући се, дакле, Владику, и ми његових спасоносних страдања, животворног крста, тродневног погребља, васкрсења из мртвих, узласка

био посвећен Богородици, приказују се Благовести, којим догађајем је отпочео Нови завет, и Лоза Јесејева, из чијег се потомства родила Богородица. Лоза је симбол Богородице, а њен плод је симбол Христа.¹⁹ На једном окову су представљени апостоли Петар и Павле, пошто је четворојеванђеље, највероватније, било намењено храму или параклису посвећеном двојници најпоштованијих апостола или параклису св. апостола. Није искључена могућност да су апостоли Петар и Павле били патрони дародавцу четворојеванђеља. Овде ће бити дат прво оригинални наслов четворојеванђеља, место и година штампања, као и димензије. Затим су наведени листови на којима се налазе илустрације (гравуре). На крају сваке јединице доноси се извори и број библиотека у којима се књига налази. После каталожских података, долази опис повеза и окова четворојеванђеља, као и њихове димензије. Пошто има само десет четворојеванђеља која имају окове, а њихова уметничка израда је хетерогена, изостављене су стилске анализе и паралеле са руским оковима из XVIII века. Опис окова десет руских и украјинских четворојеванђеља штампаних у XVIII веку биће скроман допринос проучавању културних и уметничких веза манастира Хиландара са Русијом и Кијево—Печерском лавром.



3 Хиландар бр. 0—5, јеванђелист Јован
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, Evangéliste Jean

1.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—5

[...] С(В)ШЕНОЕ С(В)Г(Т)ДІЕ. Бз ц(а)р-
вѣвѣщихъ великихъ градѣ Москвѣ: въ лѣто [...] ≠
≠ лѣтѣ [1735]. Индикта дї: (14) Ш(к)т(а)ца носѣ-
вѣа; л. [2] + 267 + [4]; 2°, 464 × 333 mm.

Илустрација Васкрсење Христово са дванаест сцена из његових страдања у бакрорезу је испред л.1. Илустрације јеванђелиста испред л.9, 77, 122 и 194 преузете су са плоча из јеванђеља штапаног у Москви 1717. године. Распеће Христово је у тексту на л.228^a.

Са заставицама. Оквир око текста је у бакрорезу.

Потпис на л.266^b.

Петров, 547, први је нотирао у библиографији. Имао је један примерак; Зернова, 233 имају га три библиотеке.

Повез: дрво пресвучено сомотом²⁰ са оковом

на небо, седење с десне стране Бога Оца... (анамнеза Литургије Василија Великог). Трнов венац (Мт. 27,29), трска са сунђером који је натопљен оцтом и жучи (Мт. 27,34,48; Јн. 19,29), копље којим је прободено ребро (Јн. 19,34—35) су оруђа Христових страдања.

¹⁹ Жезлъ изъ корене Іессеєва, и цвѣтъ ѿ негѣ Хрѣсте ѿ дѣвѣи прозавъ вѣвѣ...
(Рождество Христово, 25. децембар, јутрење, 4 песма канона).

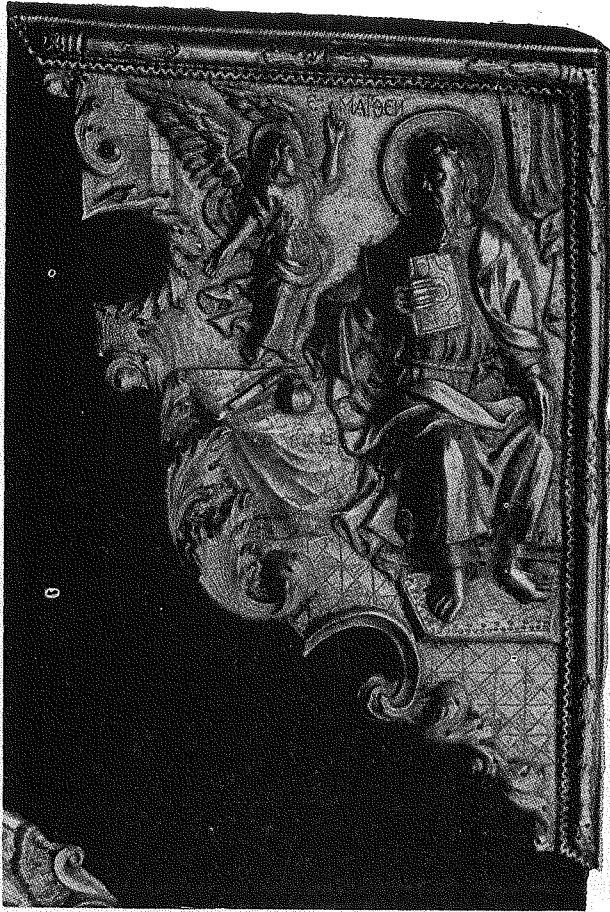
²⁰ Вел. 47 × 34,3 × 7 cm.

одозго од позлаћеног сребра, које је ручно искуцавано и цизелирано. Нема пунце. На предњој корици у средини је Васкрсење²¹ (Воскр(ε)сење Хр(і)стова) приказано Христовим силаском у ад. У угловима плочице четири јеванђелиста (сл. 1). Исус Христос (Іс Хрс) стоји на разрушеним вратима ада (сл. 2). У левој руци држи крст, а десном изводи Адама из ада. Иза њега су праведни Авел, цареви Давид и Соломон и првосвештеник Арон. С леве Христове стране су Ева и једна жена, а изнад њих су Јован Претеча, пророк Мојсеј, један млади пророк и други. То су старозаветни праведници које је Христос избавио из ада. Композиција Силазак у ад уоквирена је лишћем, цветовима и круном на врху.

У четири угла у окову су приказани јеванђелисти који држе по једну књигу у рукама. Поред њих је сто са прибором за писање. Око рељефа су испреплетене лозице са лишћем. У горњем левом углу је јеванђелист Јован²² (Є. Іоаннѣ Н(о)гословз) (сл. 3) окренут удесно; из облака му се јавља

²¹ Вел. 23,2 × 18,4 cm.

²² Вел. 15,7 × 10,7 cm.



4 Хиландар бр. 0—5, јеванђелист Матеј
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, Evangéliste Mathieu

Бог (Б<о>гъ). Десно од Јована је његов симбол — орао. У десном горњем пољу је јеванђелист Матеј²³ (Є. Матѣи), а испред је његов симбол — човек са крилима (сл. 4). У доњем левом углу је јеванђелист Лука²⁴ (Є. Лука), а испред је његов симбол — во који лежи (сл. 5). Позади је зид собе. У десном доњем пољу је јеванђелист Марко²⁵ (Є. Марка) (сл. 6), а поред њега је његов симбол — лав. Позади је зид собе. На задњој корици такође се налази оков од позлаћеног сребра. У средини су приказани апостоли Петар и Павле,²⁶ а у четири угла су главе херувима (сл. 7). Апостоли стоје на брежуљкастом земљишту и држе цркву са три куполе (сл. 8). Лево је апостол Петар (стѣ Петѣс) са свитком у десној руци, који је симбол апостолске и учитељске делатности. Десно је апостол Павле (стѣ Павла) са затвореном књигом у левој руци.²⁷

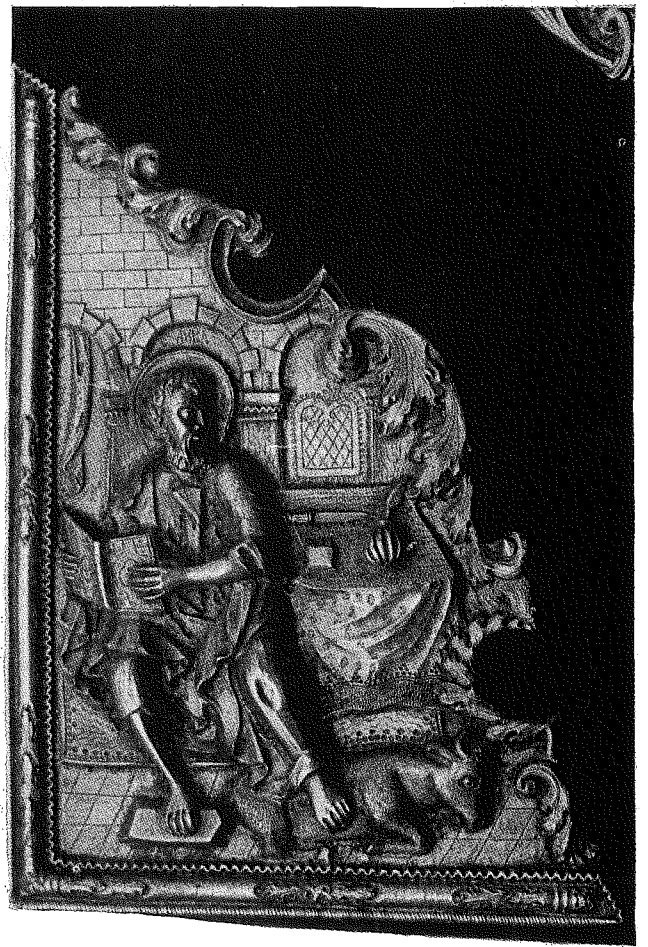
²³ Вел. 15,2 × 11,2 cm.

²⁴ Вел. 15,2 × 11,2 cm.

²⁵ Вел. 15,5 × 11,2 cm.

²⁶ Вел. 21 × 16,3 cm.

²⁷ У манастиру Хиландару постоји пирт Св. Апостола. Највероватније је после његове обнове 1788. године изведен живопис (Д. Медаковић, Манастир Хиландар у XVIII веку, Хиландарски зборник 3, Београд, 1978, 60, сл. 57—63). Ово јеванђеље сигурно није рађено да стоји (буде) на часној трпези овог параклиса.



5 Хиландар бр. 0—5, јеванђелист Лука
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, Evangéliste Luc

Изнад апостола је Христос у облацима који их благосиља обема рукама. У доњем делу плочице приказан је аустријски двоглави орао, са царском круном на глави, који у десној канци држи мач, а у левој жезло. На грудима двоглавог орла смештен је влашки грб — гавран са крстом у кљуноу, изнад кога су Сунце и Месец. Идентична комбинација среће се на илустрацијама у румунским штампаним књигама од последње четврти XVII века до почетка XIX века, као у Библији, Букурешт 1688. године,²⁸ Синопису, Јаши 1714 године²⁹ и Евхологиону, Букурешт 1808. године,³⁰ док се у Служабнику, Букурешт 1680. године³¹ и Јеванђељу, Букурешт 1682. године,³² испод аустријског двоглавог орла налази влашки грб.

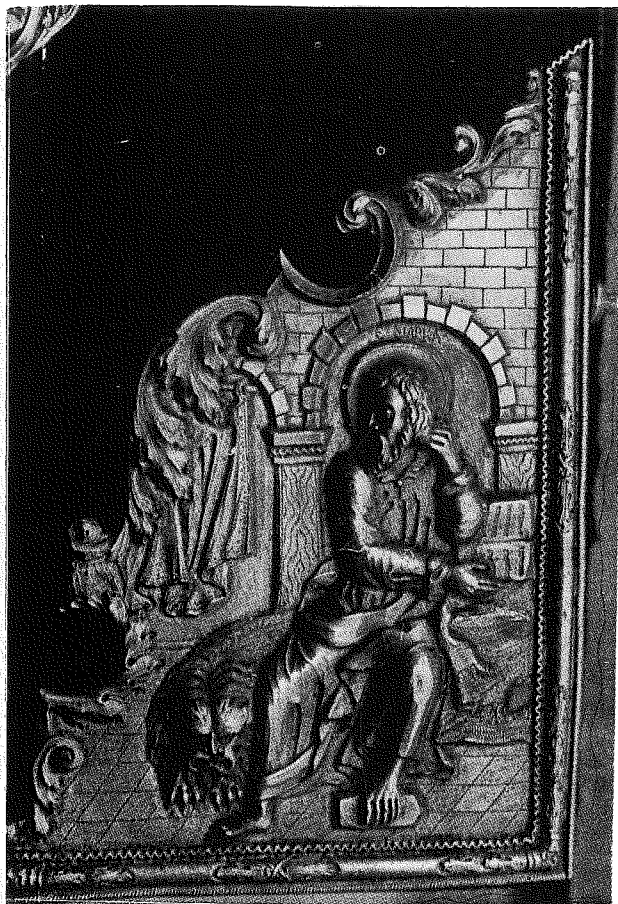
²⁸ I. Bianu-N. Hodoș, *Bibliografia românească veche 1508—1803, tomul I 1508—1716*, Bucuresti 1903, 282, сл. 211.

²⁹ Исти, 494, сл. 267.

³⁰ Исти, tomul II 1716—1808, Bucuresti 1910, 530, сл. 326.

³¹ Исти, tomul I, 231, сл. 193.

³² Влашки грб — гавран са крстом у кљуноу и Сунцем и Месецом често се налази у штампаним књигама, као у Службенику штампара Макарија,



6 Хиландар бр. 0—5, јеванђелист Марко
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, Evangéliste Marc

Аустријски двоглави орао са влашким грбом на грудима на окову јеванђеља сведочи да је рађен у Влашкој³³ и да се она у то време налазила под аустријском окупацијом. Присуство царског орла у штампаним књигама и на окову може се тумачити и као одјек дубљег и садржајнијег друштвеног и политичког процеса, који је већ од друге половине XVII века

Трговиште 1508. године (I. Biani—N. Hodoş, I, 110, сл. 3), у Молитвенику, Трговиште 1545. године (Исти, 24, сл. 42), у Маргариту Јована Златоуста, Букурешт 1691. (Исти, 316, сл. 213), у Православном исповедању, Бузеу 1691. (Исти, 322, сл. 214), Василија Македонца, Главе упућене сину Лаву, цару византијском, на грчком и румунском језику, Букурешт 1691. (Исти, 325, сл. 215), Јеванђељу на грчком и румунском језику, Букурешт 1693. (Исти, 330, сл. 218), Учењу хришћанском, Снагов 1700. (Исти, 391, сл. 226), Октоиху, Бусеу 1700. (Исти 396—397, сл. 227—228), Новом завету, Букурешт 1703. (Исти, 449, сл. 249), Псалтиру на арапском језику, Апел 1706. (Исти, 470, сл. 253), Православном исповедању, Букурешт 1745. (Исти, том II 1716—1808, Bucureşti 1910,88 сл. 289), Службенику, Букурешт 1747. (Исти, 98, сл. 90), Ангологиону, Јаша 1755. Исти, 127, сл. 295), Лавсаику, Букурешт 1760. (Исти, 150, сл. 299), Малом приручнику закона Александра Ипсилантија, Букурешт 1780. (Исти, 248, сл. 303) и Триоду, Римник 1782. (Исти, 278, сл. 304).

³³ Манастир Хиландар је одржавао везе са епархијама темишварском и арадском. Темишварски епископ Михаило даровао је манастиру Хиландару



7 Хиландар бр. 0—5, задња корица, херувими и апостоли Петар и Павле
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, verso, Chérubins et les apôtres Pierre et Paul

преображавао Аустријску империју у правцу постепеног освајања централних, царских прерогатива у односу на стара, регионална права појединих земаља у њеном саставу.³⁴ Карактеристични су баш такви прописи који се односе на употребу грба. Тако је у члану 98. из 1722/23. речено да новоустројени намеснички савет за Угарску треба да употребљава један печат, истоветан са царским. Само „*in medio*“ на царском орлу — као и у другим наследним земљама — ставиће се земаљски грб. Сасвим јасно, иза оваквих мера никако нису стајали сталези, већ централна влада са својим жељама за признавање јединствене државне идеје.³⁵ Аустријски двоглави орао са српским и хрватским грбом у средини, на грудима

1682/87. године иконостас од седефа. Герасим, архимандрит хиландарски, купио је 1754. године милостињу за манастир у Епархији арадској (В. Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 336—337).

³⁴ Н. I. Bidermann, *Geschichte der Osterreichischen Gesamt—Staats Idee II*, Innsbruck 1867, 15.

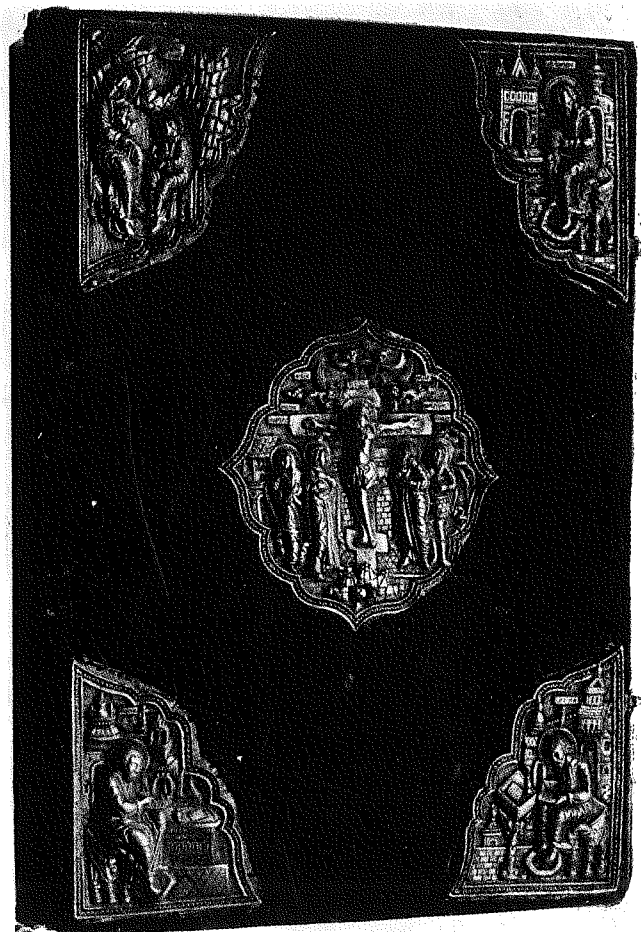
³⁵ Исти, 54—55.



8 Хиландар бр. 0—5, Христос, св. апостоли Петар и Павле са аустријским двоглавим орлом и влашким грбом
Chilandar, Tétraévangile № 0—5, le Christ et les saints apôtres Pierre et Paul, comportant les l'aigle bicéphale autrichien et des armoiries de la Valachie

сликан је на десној и левој плочи сокла иконостаса цркве Св. Томе у Дишнику, који је радио Јоаким Марковић 1750. године.³⁶ Изнад аустријског двоглавог орла на окуву су слова ЦКВ, која вероватно означавају име и презиме златара. Цела плоча окова је уоквирена испреплетеном лозицом и лишћем. Оков овог јеванђеља је одличног квалитета. Ликови су рађени у високом, пластичном рељефу са складним пропорцијама и добрим цртежима.

³⁶ Д. Медаковић, Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 147—148, сл. 2—3. По Р. М. Грујићу нема сумње да грб хрватски има да значи територију Хрватске, а царски орао, да је на њему аустријска Војничка Крајина (генералат Вараждински), док нам грб српски јасно казује да ту живљаху и живе свесни Срби граничари (Р. М. Грујић, Апологија српског народа у Хрватској и Славонији, Нови Сад 1909, 285).



9 Хиландар бр. 0—6, предња корица, Распеће са јеванђелистима
Chilandar, Tétraévangile № 0—6, recto, Crucifixion et les évangélistes

2.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—6

[...] С(В)ЩЕННОЕ ЄV(А)Г(Р)ЄЛІЄ. Вх ц(а)р-
ствѣицѣмх великомх градѣ Москвѣ: Вх лѣто [...] ≠
≠ аψіѣ [1735] индикта дї: [14] м(ѣ)с(а)ца ноємрїа;
л. [2]+266+[4]; 2°, 460 × 307 mm.

Илустрације у бакрорезу и каталожки подаци као код 0—5, односно бр. 1 овог рада. Запис: Сїє с(в)ѣщенное єv(а)г(р)єліє Приложилх Євѣромх ѿдѣланое и позлащеное вх с(в)а)тѣю великѣю чедотворнѣю словеносербскѣю лаврѣс монастирѣх Хиландарѣ Г(о)с(по)д(н)нх Г(о)с(по)д(н)нх. Іѡаннх Шевичѣ Єта римс(кагѡ): ц(а)р(кагѡ): кр(а)л(ев-
скагѡ): велич(ества): поморншкѣ краинѣ достоинно поч-
тени шверстѣ Дантантѣ и: на вѣчноє Каспоминанїє Сєбє и своихѣ Єродникѣх лѣта аψмз: [1747] м(ѣ)-
с(а)ца маїа: гї. Оу Чанади³⁷ (на полејини илу-
страције јеванђелиста Матеја, испред л. 9).

³⁷ Чанада, место у Банату (румунски део) код Арада, црква је посвећена Св. Николи.



10 Хиландар бр. 0—6, Распеће Христово
Chilandar, Tétraévangile № 0—6, Crucifixion



11 Хиландар бр. 0—6, јеванђелист Јован и Прохор
*Chilandar, Tétraévangile № 0—6, Evangéliste
 Jean et Prochore*

Повез: дрво пресвучено сомотом³⁸ са оковом од позлаћеног сребра које је ручно искуцавано и визелирано. Рељеф је висок и пластичан. Нема пунце. На предњој корици на плочицама окова приказано је Распеће са четири јеванђелиста у угловима (сл. 9). У средини је плочица са Распећем Христовим³⁹ (распатиџе г(оспо)дне) (сл. 10).

Христос (ІС ХС) виси на осмобраком крсту на Голготи. С његове леве стране стоје Богородица (Мр дѹ) и друга Марија⁴⁰ (Мариа), а с леве Исусове стране стоје Јован Богослов (Јоаннз) и Лонгин сотник (Лонгинз). Иза крста су зидови и куле града Јерусалима. Изнад Христа су два анђела у лету (агг(ѣ)ли г(оспо)дне), који плачу. На врху су симболи Сунца и Месеца. Композиција Распећа је уоквирена испреплетаном траком.

У угловима корице су плочице са четири јеванђелиста који седе. Испред њих су столови и пултови са прибором за писање.

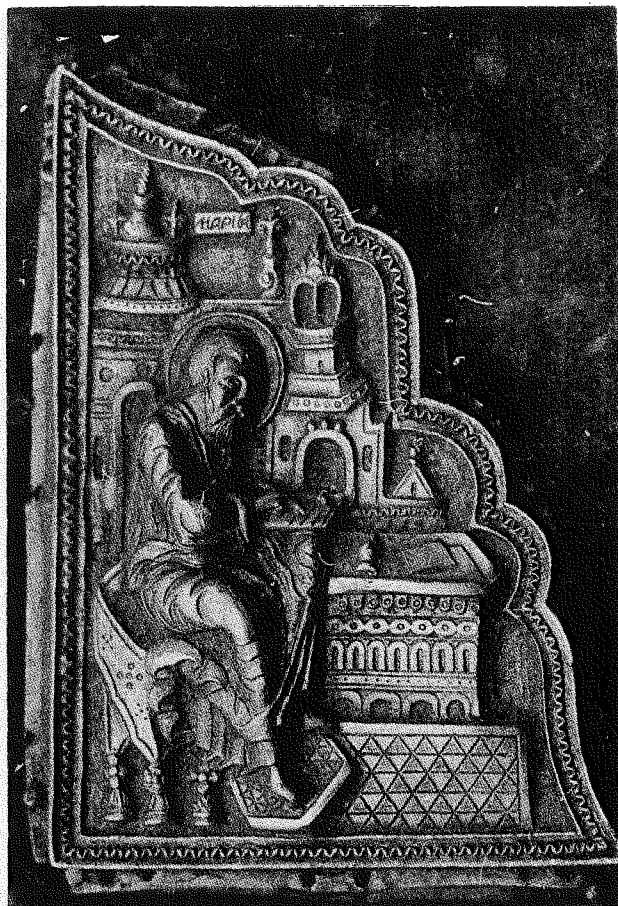


12 Хиландар бр. 0—6, јеванђелист Матеј
*Chilandar, Tétraévangile № 0—6, Evangéliste
 Mathieu*

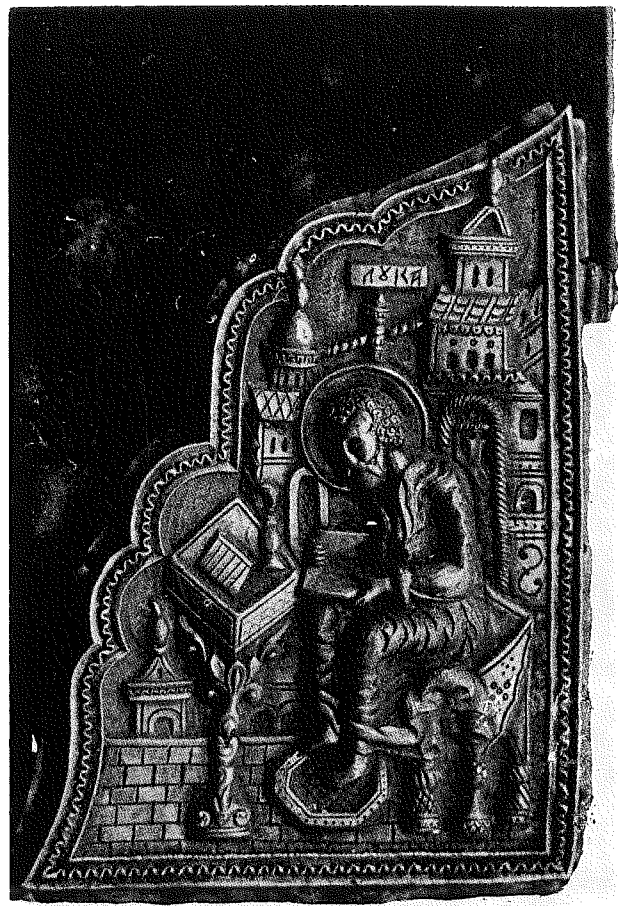
³⁸ Вел. 47,5 × 31,8 × 7,3 cm.

³⁹ Вел. 16,2 × 15,2 cm.

⁴⁰ Јн. 19, 25; Мт. 27,55; Мк. 15,40; Лк. 24,18.



13 Хиландар бр. 0—6, јеванђелист Марко
Chilandar, Tétraévangile № 0—6, Evangéliste Marc



14 Хиландар бр. 0—6, јеванђелист Лука
Chilandar, Tétraévangile № 0—6, Evangéliste Luc

У горњем левом углу је приказан Јован како диктира јеванђеље Прохору⁴¹ (Јоан<н>х Прохоръ). Главу је окренуо ка сегменту неба. У позадини су два брега (сл. 11). У десном горњем пољу је јеванђелист Матеј⁴² (Матѣи) са књигом у рукама. Иза су капије града (сл. 12). У доњем левом углу је Марко⁴³ (Марко) који пише јеванђеље. Позади су капије града (сл. 13). У доњем десном пољу приказан је Лука⁴⁴ (Лука) са отвореном књигом. Испред њега је пулт за писање, а позади су капије града (сл. 14). Све плочице са јеванђелистима уоквирене су вијугавом испреплетаном траком. И на задњој страни корица налази се оков од позлаћеног сребра,⁴⁵ на коме је приказан Христов силазак у ад (сл. 15). Исус у мандорли стоји на разрушеним вратима ада,

и десном руком Адама а левом Еву изводи из пакла. Изнад Адама су цареви Давид, Соломон, Јосија и други. Изнад Еве су Јован Претеча, праведни Авељ и други праведници који су испружили руке у ставу молитве према Христу. Изнад праведника су планински масиви, а између њих је шестокрили херувим. Композиција је уоквирена испреплетаном траком (лозицом) и лишћем.

На два копчама јеванђеља представљени су апостоли Петар и Павле. Ово јеванђеље је једна од најлепше окованих књига из XVIII века у Библиотеци манастира Хиландара.

⁴¹ Вел. 13,4 × 10 cm.

⁴² Вел. 13,5 × 9,4 cm.

⁴³ Вел. 13,1 × 9,6 cm.

⁴⁴ Вел. 13,2 × 9,7 cm.

⁴⁵ Вел. 20,2 × 17,7 cm.

3.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—9

[. . .] С(ЕД)ЩЕШНОЕ С(У)Г(Т)Е)ЛІЕ. Бз ц(а)р-
етвѣщюемз великомз Градѣ Москвит: вз лѣто [. . .] ≠
≠аѣѣи. [1748] Индікта ѓи. [11] м(ѣ)с(а)ца Марта;
л. [1]+457; 4°, 309 × 191 mm.



15 Хиландар бр. 0—6, задња корица, Васкрсење
 Христово (Силазак у ад)
Chilandar, Tétrévangile № 0—6, verso,
Résurrection du Christ (Descente aux Limbes)

Илустрације јеванђелиста у бакрорезу су
 на л.13^б, 130^б, 208^б и 334^б. Распеће Христово
 је на маргини л.394^б.

Са заставицама.

Запис: Изз Книгз Архиманд(рита) Онѳрѳја Помяни
 г(о)с(по)ди Онѳрѳја іером(она)ха⁴⁶, л. 1^а. Потписи
 су на л. 457^б.

Ундољски 2080; Срезњевски-Бем, 171;
 Петров, 655, имао је три примерка; Зернова
 409, имају га две библиотеке.

Повез: дрво пресвучено зеленим сомотом,⁴⁷
 преко кога су плочице од штанцованог
 месинга. На предњој корици налази се пет
 плочица (сл. 16). У средини је плоча на
 којој је приказан Исус Христос као цар

⁴⁶ Архимандрит Онуфрије Поповић успоставио је
 у XIX веку значајне везе са Кнежевином
 Србијом, а 1826. привремено се преселио у Србију.
 У манастиру Хиландару чува се његов портрет
 који је сликао Урош Кнежевић 1854. године
 у Београду (Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић,
 Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 193,
 сл. 161). Потпис Онуфријев налази се у Протоколу
 прихода из ваљевског округа из 1855. године у
 манастиру Хиландару, бр. рукописа 677
 (Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа*
манастира Хиландара, Београд 1978, 230).

⁴⁷ Вел. 33,7 × 21 cm.



16 Хиландар бр. 0—9, предња корица, Христос на
 престолу са јеванђелистима
Chilandar, Tétrévangile № 0—9, recto, le Christ
trônant au milieu des apôtres

(ІГ ХГ) на престолу.⁴⁸ Десном руком
 благосиља, а у левој држи сферу и жезло.
 Христа уоквирује флорални орнамент
 од лозица са цветовима, а на врху је
 Свевидеће око. У четири угла приказани
 су јеванђелисти који седе и пишу јеванђеља.
 Поред њих су њихови симболи. У горњем
 левом углу је Јован (Є. І.)⁴⁹ са својим
 симболом — орлом. У десном горњем углу
 су Матеј (Є. М.) и његов симбол — човек са
 крилима.⁵⁰ У доњем левом углу налази се
 Марко (Є. М.), са његовим симболом —
 лавом.⁵¹ У доњем десном углу приказан је
 Лука (Є. Л.) са његовим симболом —
 волом.⁵² Ликови јеванђелиста уоквирени
 су лозицом и листовима.
 На задњој корици налази се пет плочица,
 а само је средња од штанцованог месинга.

⁴⁸ Вел. 17,8 × 14 cm.

⁴⁹ Вел. 13,5 × 9,7 cm.

⁵⁰ Вел. 13,3 × 10,2 cm.

⁵¹ Вел. 12,6 × 9,3 cm.

⁵² Вел. 12,6 × 9,6 cm.



17 Хиландар бр. 0—9, задња корица, Голгота са оруђима страдања
Chilandar, Tétraévangile № 0—9, verso, le Calvaire avec les instruments de la Passion

На њој је приказана Голгота са осмобраким крстом и оруђима страдања: копљем, губом, лествицама, клинцима и бичем. Около је флорални орнамент од лозице са лишћем и цветовима (сл. 17). Плочнице у угловима немају на себи ликовних представа.

4.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО 0—10

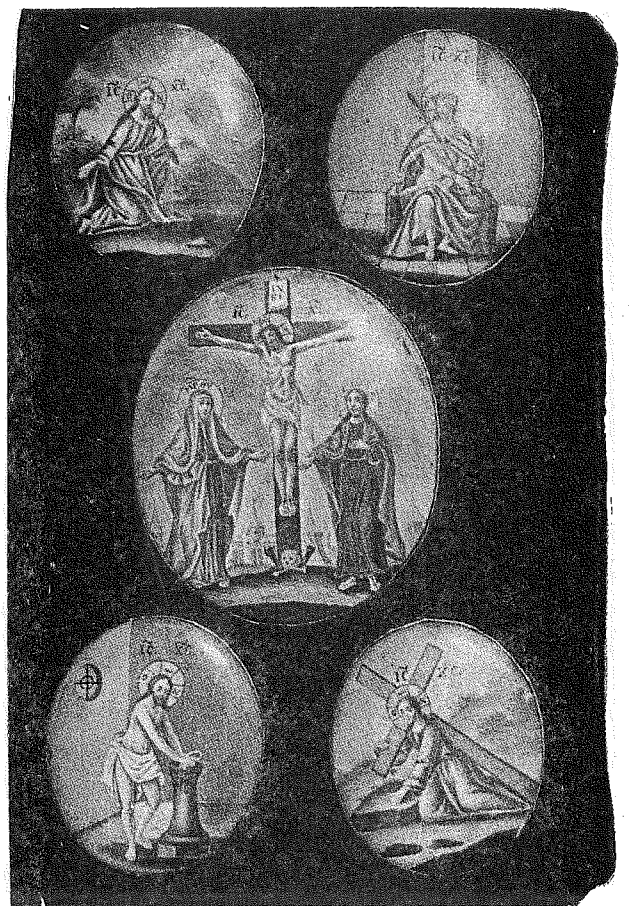
[...] Напечатана Книга сѧ С<ВЛ>ЩЕННОЕ ЄВАНГ<ГЕ>ЛІЄ. Ко с<ВЛ>той Кієвопечерској Даврѣ, [...] при Архімандритѣ Авѣкѣ. Из лѣто [...] аψѣд (1759): л. [1]+9+281; 8°, 170+100 mm.

Илустрације јеванђелиста су на л.[16], 9^б прве пагинације, те 79^б, 132^б и 215^б друге пагинације.

Са заставицама.

Ундолски, 2285; Петров 748, имао је два примерка.

Повез: дрво превучено тамнозеленим сомотом,⁵³ преко кога су плочице у емаљу



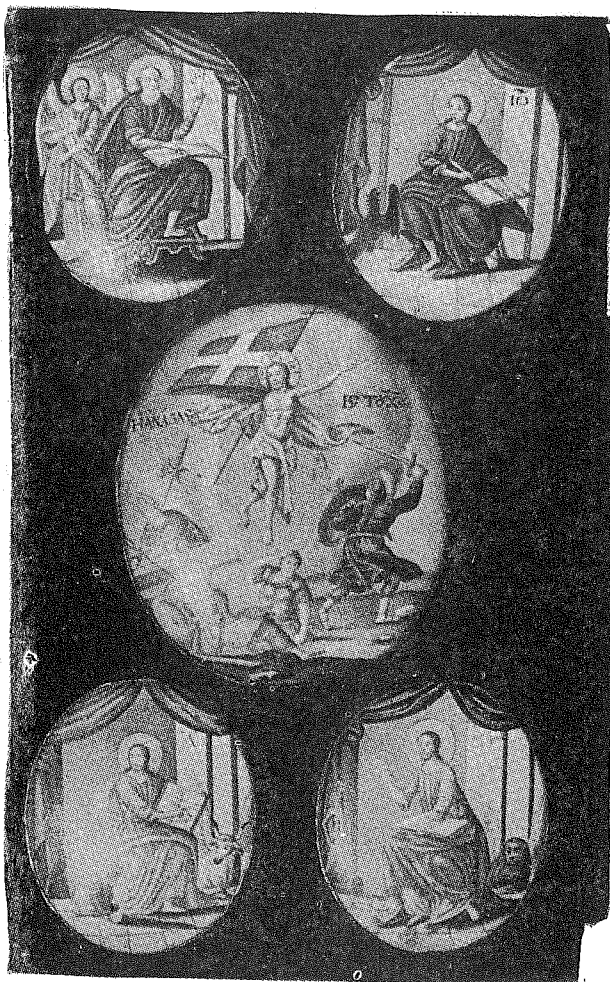
18 Хиландар бр. 0—10, предња корица, Васкрсење Христово са јеванђелистима (снимио Ј. Радовановић)
Chilandar, Tétraévangile № 0—10, recto, Résurrection du Christ et les évangélistes (Photo J. Radovanović)

(сл. 18). На предњој корици налази се пет плочица. У средини је приказано Васкрсење Христово (н̄ анастаси 'іс тоѡ хоѡ),⁵⁴ а у угловима су четири јеванђелиста. Христос је приказан у мандорли како устаје из гроба. Леву руку је испружио у страну, а у десној држи заставу (хоругву) са знаком крста. Преко бедара му је маслинаста перизома, а на леђима црвено платно. Око гроба су четири стражара. Тројица су престрашена, а четврти је у ставу као да ће насрнути. У угловима су приказани јеванђелисти како седе и пишу јеванђеља,⁵⁵ а поред њих и њихови симболи. У горњем левом углу је Матеј (М̄), обучен је у црвени хитон и љубичасти химатион. Поред њега је његов симбол — човек са крилима. У десном горњем пољу је голобради Јован Богослов (Іω) одевен у зелени хитон и црвени химатион. Испред њега се налази његов симбол — црни орао. У доњем левом углу је Лука (Λ), има кратку кестењасту браду и дугу косу. Обучен је у плави хитон и црвени химатион. Испред

⁵⁴ Вел. 7,2 × 6,2 cm.

⁵⁵ Сви медаљони су вел. 5 × 4 cm.

⁵³ Вел. 18 × 11 cm.



19 Хиландар, задња корица, 0—10, Распеће Христово, Молитва у Гетсиманском врту, Ругање Христу, Шибане Христа и Христос носи крст ка Голготи (на путу за Голготу) (снимио Ј. Радовановић)
Chilandar, Tétraévangile, № 0—10, verso, Résurrection du Christ, Prière au Jardin des Oliviers, à Gethsémani, Dérision du Christ, Flagellation du Christ et Le Christ portant sa croix sur le chemin du Golgotha (Photo J. Radovanović)

њега се налази његов симбол — во са крилима. У десном доњем пољу је јеванђелист Марко <Млр>, са кратком кестењастом брадом и дугом косом. Одевен је у црвени хитон и плави химатион. Поред њега је његов симбол — лав са крилима. Иза јеванђелиста су завесе.

На задњој корици налази се пет медаљона у емаљу са сценама из Христовог страдања (сл. 19). У средини је Распеће Христово.⁵⁶

Исус (ІГ ХГ) приказан је на крсту са перизомом око бедара. Испод крста је Адамова глава, а изнад крста Сунце и Месец. С десне Христове стране стоји Богородица (МР ΘV) са раширеним рукама, обучена у тамноплаву и црвену хаљину, а с леве је млађи Јован Богослов (ѿ. Іѿ. ѿ. ѿ.), обучен у тамнозелени хитон и мрки химатион. Иза крста су куле града Јерусалима.

⁵⁶ Вел. 7,2 × 6,2 cm.

У горњем левом углу је медаљон са представом Христове молитве у Гетсиманском врту.⁵⁷ Исус (ІГ ХГ) је обучен у црвени хитон и тамноплави химатион. Испред њега је путир, а позади је дрво. У десном горњем пољу је медаљон Ругање Христу. Огрнут тамноцрвеним огртачем, Исус (ІГ ХГ) везан седи са шибљиком у рукама. На глави му је трнов венац. Позади је правоугаони стуб. Осим њега нико други није приказан. У доњем левом углу је медаљон са представом Шибане Христа. Исус (ІГ ХГ) је ставио руке на стуб и у њима држи конопац. Преко бедара му је бела перизома. Његови мучитељи нису представљени. У десном доњем пољу је медаљон Христос носи крст ка Голготи. Исус (ІГ ХГ) је клекао под теретом и левом руком се ослања на земљу. Обучен је у тамноцрвену хаљину. Око њега је растиње. Ни овде нико сем Христа није представљен. Приликом повезивања листови су поремећени. После л.1 прве паг. дође 6—9 па 2—5.

5.

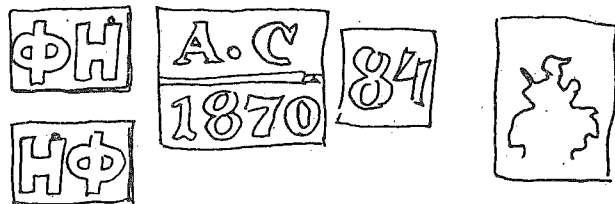
ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—1

[. . .] Г<ВД>ЩЕНОЕ СВ<А>Г<ГЕ>ДІЕ. Ко ц<а>р-
ствѣющѣмъ Великомъ Градѣ Москвѣ, въ лѣто [. . .] ≠
≠ аѿѿѿ (1759) Индікта ѿ. [7] м<ѣ>с<а>ца феврваріа;
л. [1]+323+17; 2°, 659 × 458 mm.

Илустрације јеванђелиста у бакрорезу радили су Громѿд<овалз> Василий Іконниковъ. Рнс<овалз>, Сем<енз>, Ыторовъ 1758 года, налазе се на л.8^б, 99^б, 159^б и 255^б. Распеће Христово је на маргини л.301^б.

Са заставицама. Са оквиром око текста на свим листовима.



20 Хиландар бр. 0—1, иницијали златара и жигови радионица у којима је оков рађен
Chilandar, Tétraévangile № 0—1, initiales des orfèvres et sceaux des ateliers où le revêtement a été exécuté

Печат манастира Хиландара на л.[1^б] и 8^а. Потписи на л.17^б друге пагинације. Ундолски, 2294; Срезњевски-Бем, 370; Петров 747, имао је два примерка; Зернова 567, имају га четири библиотеке.

⁵⁷ Сви медаљони у угловима су вел. 5,2 × 4,3 cm.



21

21 Хиландар бр. 0—1, предња корица, Васкрсење Христово са медаљонима јеванђелиста (снимио Р. Баришић)
Chilandar, Tétraévangile № 0—1, recto, Résurrection du Christ et les médaillons des évangélistes (Photo R. Barišić)

Повез: дрво оковано позлаћеним сребром ручно искуцаваним.⁵⁸
Оков су радили А.С.⁵⁹ и Ф.Н. или Ф.Н.⁶⁰ 1870 године. Финоћа сребра је 84% (сл. 20). На предњој корици приказано је *Васкрсење Христово*⁶¹ са медаљонима јеванђелиста у угловима (сл. 21). У средини је приказан

⁵⁸ Вел. 69,3 × 47,4 × 9,5 cm

⁵⁹ Иницијали АС златара су чести у руском златарству. АС је непознати мајстор XIX века из Вороњежа (Т. Голдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, Русское золотое и сребряное дело XV—XX веков, Москва 1967, стр. 162, бр. 189), АС непознати мајстор 1833. године из Кијева (навед. дело, стр. 168, бр. 308), А. С. је Свечин А. 1862—1875

1872

Москва (навед. дело, стр. 178, бр. 622), АС је Серебреников Алексей Дмитриев 1838—1839. Твер (Калинин) (навед. дело, стр. 225, бр. 1811) и А. С.

1892

је Севьер Александр 1892—1895. Петербург (Лењинград) (навед. дело, стр. 199, бр. 1222).

⁶⁰ Иницијали златара Н. Ф. и Ф. Н. су ређи. Н. Ф. је непознати златар 1881. године из Москве (навед. дело, стр. 188, бр. 932), ФН и НФ је непознати мајстор, 1820—1821. године из Москве (навед. дело, стр. 191, бр. 1026, 1027).

⁶¹ Вел. 29,2 × 17,5 cm.



22

22 Хиландар бр. 0—1, задња корица, Благовести (снимио Р. Баришић)
Chilandar, Tétraévangile № 0—1, verso, Annonciation (Photo R. Barišić)

23 Хиландар бр. 0—1, хрбат, Христос на облацима (снимио Р. Баришић)
Chilandar, Tétraévangile № 0—1, dos, Le Christ assis sur les nuages (Photo R. Barišić)

23

Христос како стоји у гробу са крстом у левој руци, док је десну подигао увис. Анђео стоји поред камена који је одвалио са гроба. Композиција је уоквирена шестоугаоним орнаментом од лозице, лишћа и цветова, поред којих се налази осам полудрагих каменова. У угловима су приказани у квадратним пољима медаљони — попрсја јеванђелиста са својим симболима.⁶² У горњем левом пољу је *Матеј* са својим симболом — човек са крилима. У десном горњем пољу је *Јован* са својим симболом — орлом. У доњем левом углу је *Лука*, а испред њега је његов симбол — во. У доњем десном пољу је *Марко*, а испред њега је његов симбол — лав. Ивица окова је од испреплетане лозице. На задњој корици приказане су *Благовести*⁶³ (сл. 22). Богородица се налази у храму и чита Стари завет. Ка њој слеће арханђел Гаврил са крином у руци. У облацима је приказан Дух свети у облику голуба.

⁶² Сви медаљони су вел. 11 × 11 cm.

⁶³ Вел. 16,7 × 13 cm.



24 Хиландар бр. 0—7, предња жорица, Распеће Христово са царем Давидом и Соломоном и пророцима Исаијом и Јеремијом
Chilandar, Tétravangile № 0—7, recto, Résurrection du Christ; dans les angles: rois David et Salomon et les prophètes Issaï et Jérémie

Композиција је уоквирена флоралним орнаментом са лозицама, лишћем и цветовима. Ивица окова је од испреплетене лозице.

Композиција Васкрсења и Благовести, као и јеванђелиста, рађена је у виду малих икона на посебним плочама а на сваку су утиснути жиг финоће сребра и монограми златара. Рељеф је пластичан.

На хрпту јеванђеља, у окуву од позлаћеног сребра, приказан је Христос који стоји на облацима (сл. 23). Десном руком благосиља, док на левом рамену држи крст. Христов лик је окружен преплетеним орнаментом. Ово јеванђеље, штампано за време Јелисавете Петровне, по формату је највеће и најраскошније оковано јеванђеље у манастиру Хиландару.



25 Хиландар бр. 0—7, Распеће Христово
Chilandar, Tétravangile № 0—7, Crucifixion

6.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—7

[...] С(К)АЩЕНОЕ ЄУ(А)Г(Г)ДИЄ. Ез ц(а)р-
ствѣющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ лѣто [...] №
≠аѵѣ [1760] индѣкта и [8] м(к)с(а)ца ианнуаріа;
л. [1]+14—122, 131—198, 209—326, 335—457 +
+ [4]; 2°, 365 × 222 mm.

Недостају л.1—13, 123—130, 199—208 и
327—334, на којима су биле биографије
јеванђелиста и садржај сваког јеванђеља.
Илустрације јеванђелиста у бакрорезу које
су радили Гроуидовалз Касиери Иконимовз Рисовалз
Геминз Бторовз 1757. и 1758. године налазе
се испред л.14, 131, 209 и 335.

Распеће Христово је на маргини л. 394^б.
Са заставицама.

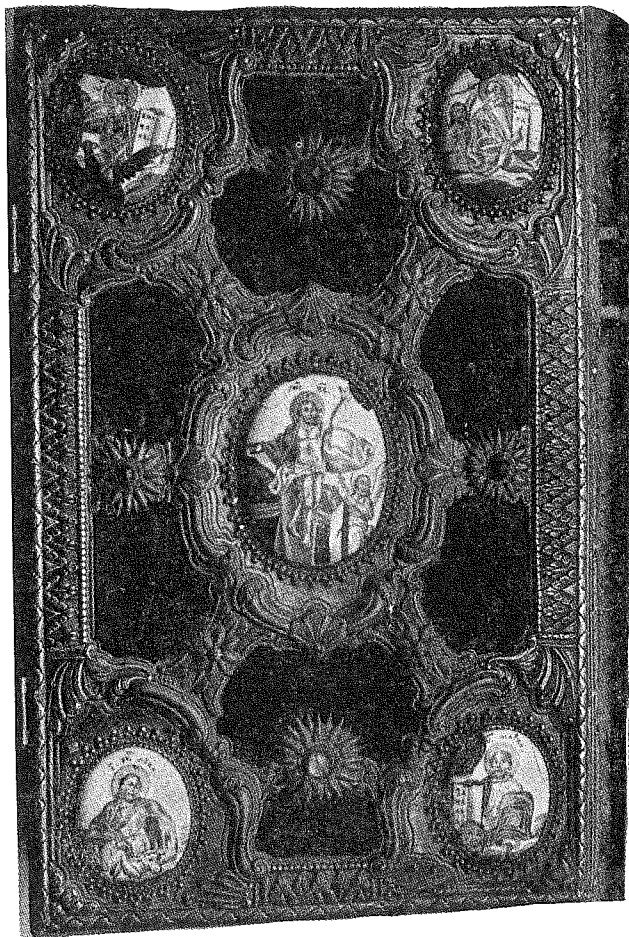
Потписи су на л.457^б.

Срезњевски-Бем 396; Петров 761, имао један
примерак, Зернова 581, имају га две
библиотеке.

Повезо дрво превучено зеленим сомотом
преко кога је сребрни оков, ручно искуцаван
и накнадно цизелиран. Рељеф је дубок и
пластичан.⁶⁴

У средини на предњој корици је приказано
Распеће Христово, а у угловима четири
пророка (сл. 24). Исус виси на крсту са

⁶⁴ Вел. 40 × 25,1 × 7,4 cm.



26 Хиландар бр. 0—7, Васкрсење Христово са медаљонима јеванђелиста
Chilandar, Tétrévangile, № 0—7, Résurrection du Christ et les médaillons contenant les portraits des évangélistes

натписом **ИВК**. Испод је Адамова лобања. С Христове десне стране стоји Богородица са прекрштеним рукама, а са леве Јован Богослов. Иза су зидови и капије града Јерусалима, приказане у стилу руске архитектуре, а изнад је лево Месец, а десно Сунце (сл. 25). Композиција је уоквирена орнаментом, од кога иде осам цветова. У левом горњем углу представљен је, највероватније, пророк и цар Давид, обучен у царску одећу, како седи на престолу. У десном горњем пољу је млад и голобради цар Соломон, који седи на престолу, обучен у царску одећу. Између ова два пророка — цара налази се глава анђела с крилима. У доњим пољима окова приказана су два пророка, највероватније Исаија и Јеремија, који седе и држе по развијен свитак. Они су прорекли Христово страдање. Између њих је глава анђела. Сви ликови пророка су уоквирени, а ивица окова је од испреплетене траке лозице. Композиција је уоквирена орнаментом, од којег иде (шири се) у страну осам цветова. И задња страна корица јеванђеља је окована сребром, ручно искуцаваним и накнадно цизелираним. У средини је



27 Хиландар бр. 0—7, Васкрсење Христово
Chilandar, Tétrévangile № 0—7, Résurrection du Christ

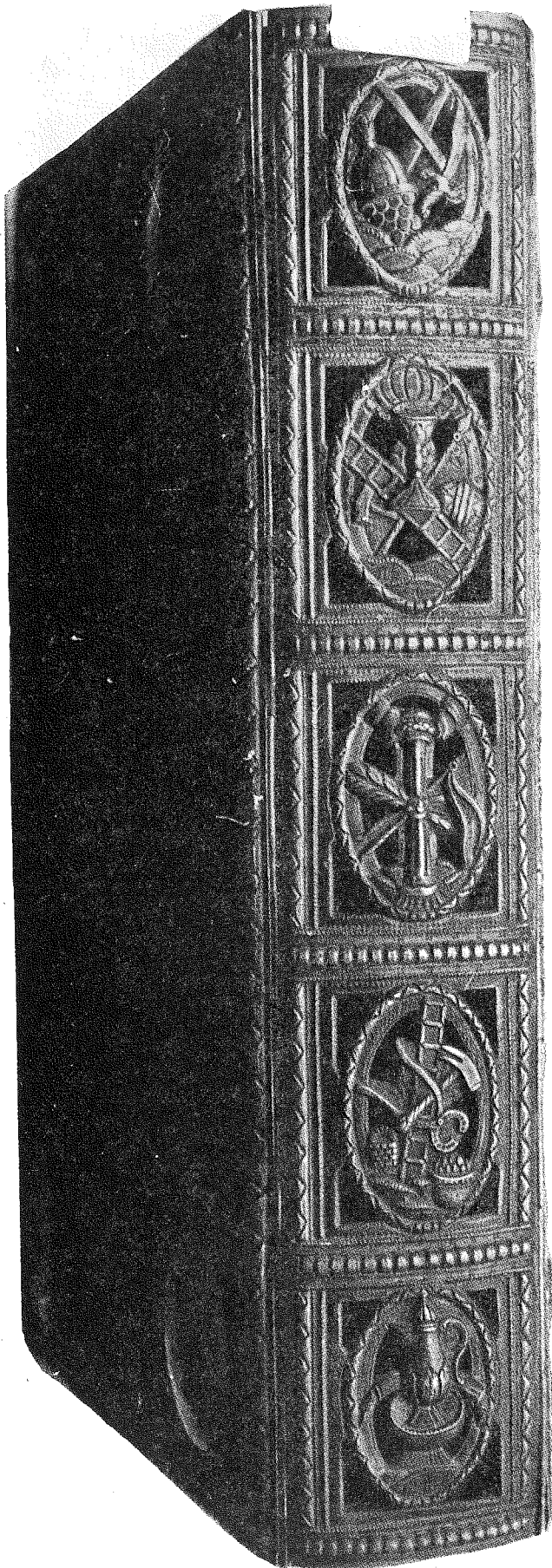
приказано *Васкрсење*, а у угловима четири јеванђелиста израђена у техници емаља (сл. 26). Златарска израда окова по уметничкој вредности далеко надмашује медаљоне у емаљу.

У средини окова је плочица *Васкрсења Христовог*⁶⁵ у емаљу. Исус (Ἰησ Χϛ) је васкрсао из гроба (сл. 27), леву руку је подигао увис, а десну је испружио у страну. Преко бедара му је бела перизома, а на плећима црвено платно. Поред њега је анђео који држи плочу са гроба. Композиција *Васкрсења* је уоквирена сребрним оковом од лишћа и цветова, а од ње иду шест кракова ка јеванђелистима и рубу окова.

У угловима су приказани јеванђелисти у емаљу.⁶⁶ У горњем левом углу је Јован (ἰω) као старац који у левој руци држи отворено јеванђеље са текстом: в начале, а десном показује на свој симбол — орла. У десном горњем пољу је Матеј (...ματθ), као старац са отвореним јеванђељем на коме пише: книга. Поред њега је симбол човека са крилима.

⁶⁵ Вел. 8,4 × 6,4 cm.

⁶⁶ Медаљони јеванђелиста су вел. 6,1 × 4,8 cm.



У доњем левом углу је Лука (Св. ѓг Лска), са књигом у левој руци, а испред је његов симбол — во са крилима. У доњем десном пољу је Марко (... вг Марко), који у десној руци држи отворено јеванђеље са текстом: зачало ѓг, а испред је његов симбол — лав са крилима. Сви медаљони јеванђелисте усквирени су сребрним оковом са флоралним орнаментима. Ивица јеванђеља је од испреплетене траке лозице.

И хрбат јеванђеља је окован у сребро. У пет овалних поља, са ивицама од испреплетене траке (лозице), приказана су Оруђа Христових страдања. У првом горњем пољу приказан је детаљ у виду попречног крста (?), сабља и суд са 30 сребрника. У другом овалу су лестве, копље, чекић, путир и суд за жуч.

У трећем пољу су стуб на коме су шибали Христа, бич и прут. У четвртом овалу су лестве, клешта, чекић, суд за оцат и суд са ексерима. У петом, последњем пољу је суд (леген) у коме је Пилат опрао руке (сл. 28).

7.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—8

[...] С(ВА)ЩЕННОЕ ЄУ(А)Г(ГЕ)ЛІЄ. Кз ц(а)р-стѣющелз великомз градѣ Москвѣ, въ лѣто [...] ≠ аѣѣѣ. [1782] Индікта ѓи [15] м(ѣ)с(а)ца Існїа; л. [1] + 457 + [34]; 4°, 319 × 202 mm.

Илустрације јеванђелиста у бакрорезу радили су: Матеја: Гры(довалз) под(мастеръ) Кас(илеи) Іконниковз 1764 года; Марка: Гры(довалз) ѣченикз Єеменз Назаровз 1764 года; Луку Гры: ѣченикз алези андреевз 1764 года; Јована Гр: ѣченикз Степан Зѣимовз.

Илустрације су на л.13^б, 130^б, 208^б и 334^б. Распеће Христово је на маргини л.394^б. Са заставицама.

Књига садржи и: єу(а)г(ге)ліа чтѡмаа вз с(ва)тѣий и великій четвѣртокз, на літѣргїи, на оуѡвенїи, и по оуѡвенїи ногз: и во с(ва)тѣий великій патокз на оутрени бї, [12] с(ва)тѣих стр(а)стей Г(о)с(по)да, Б(ог)а и Сп(а)са нашегѡ Іи(сѣ)са Хр(і)ста, и на вечерни вз тойже с(ва)тѣий великій патокз (л. 1—34).

Запис: Єіе с(ва)тѡе аѡ(а)г(ге)ліе приложи кѡѡ Хубан^{6а} ѡ село Габрово,⁶⁷ да слѣжитз за спасенїе єго.

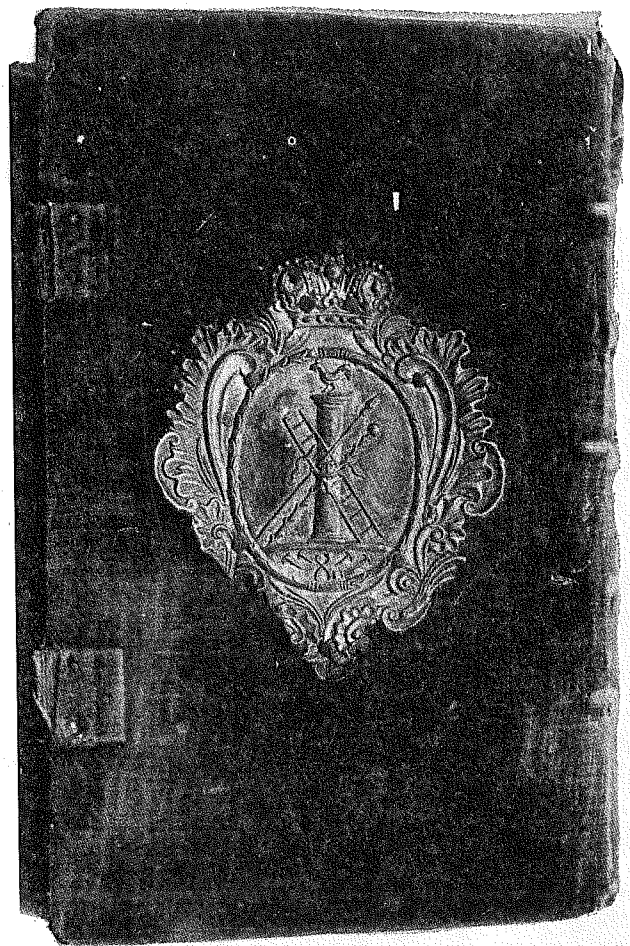
^{6а} Име Хубан среће се у Бугарској, нарочито око Трнова, Габрова, Старе Загоре и др. (С. Илчев, Речник на личнїта и фамилни имена у Бѣлгарїте, Софія 1969, 524).

⁶⁷ То је, вероватно, град Габрово у средњој Бугарској, близу Трнова, који је био занатлијски и просветни центар. Из њега је био Неофит Рилски, први бугарски педагог.

28 Хиландар бр. 0—7, хрбат, Оруђа страдања
 Chilandar, Tétraévangile, № 0—7, Instruments
 de la Passion



29 Хиландар бр. 0—8, предња корица, Васкрсење
Христово
Chilandar, Tétraévangile № 0—8, recto,
Résurrection du Christ



30 Хиландар бр. 0—8, задња корица, Оруђа
страдања
Chilandar, Tétraévangile № 0—8, verso,
Instruments de la Passion

и родитељи его за вечни споменз оу Монастыр Хилан-
дар 1785, л.1^б—2^а прве пагинације.⁶⁸
Зернова, 1003, имају га три библиотеке.

Ако није у питању бугарско место Габрово, то је село Габрово у Беласици код Струмице, у коме су се налазиле цркве које су припадале светогорским манастирима. Као црква Св. Богородица, коју је подигао анагност Драгоје, а цар Душан јој издао повељу 1349/50. године. Њу је 1377. деспод Јован Драгаш са мајком и братом Константином приложио манастиру Св. Пантелејмона на Атосу. Као и црква Св. Арханђела, којој је 1369. деспот Угљеша потврдио све оно што је даровао кесар Воихна и која је 1377. приложена Св. Пантелејмону. Цркву Св. Ђорђа су 1378. године браћа Дејановићи приложили манастиру Св. Пантелејмона (В. Р. Петковић, нав. дело, 66). У Македонији постоје још два Габрова. Прво је код Делчева, на реци Брегалници, раније Царево Село, а друго код Бевђелије.

⁶⁸ Јб. Стојановић, Стари српски записи и натписи V, Ср. Карловци 1925, 215, бр. 8629. У време када је запис преписао Стеван Димитријевић, јеванђеље се налазило у параклису Св. Харалампиа. Сада је у ризници.

Повез: дрво пресвучено сомотом светлокестењасте боје,⁶⁹ преко кога су плочице окова од штанцованог месинга (сл. 29). На плочици предње корице је приказано *Васкрсење* (*Воскресѣніе Хрис(то)во*)⁷⁰ као Силазак у ад. Исус је представљен у слави (мандорли), стоји на разрушеним вратима ада, држећи у левој руци заставу. Испред Христа са десне стране клечи Адам, а стоје цареви Давид и Соломон. С леве Христове стране клечи Ева, а стоји Јован Претеча. На задњој корици јеванђеља у средини је плочица од штанцованог месинга, на којој су приказана *Оруђа Христовог страдања*, стуб на коме стоји петао, лестве, копље, губа, клешта и ексери (сл. 30).

⁶⁹ Вел. 33,5 × 21,1 cm.

⁷⁰ Вел. 20,2 × 16,4 cm.



31 Хиландар бр. 0—2, предња корица, Васкрсење Христово са медаљонима јеванђелиста
Chilandar, Tétraévangile № 0—2, recto, Résurrection du Christ et médaillons contenant les portraits des évangélistes



32 Хиландар бр. 0—2, задња корица, Оруђа страдања
Chilandar, Tétraévangile № 0—7, verso, Instruments de la Passion

8.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—2

[...] Є<КА>ЩЕНОЄ ЄV<Я>Г<ГЄ>ЛІЄ. Бѣ ц<а>р- ствѣющемъ великомъ градѣ Москвѣ, въ лѣто [...] ≠ ≠аѣча [1791] иѣдікта і, [10] м<ѣ>с<а>ца ноємвриа; л. [1]+248+[4]; 2°, 468×298 mm.⁷¹

Илустрације јеванђелиста у бакрорезу радили су: Грид<овалз> подмастерѣя, Василии Иконниковъ Ри<соваз> ѣченикъ Петроз Поповъ. 1766 года, налазе се на л.8, 71, 114, 181. Распеће Христово у тексту је на л.212⁶.

Илустрације су преузете са плоча на којима је штампано јеванђеље 1766. године у Москви.

Са заставицама.

Потпис на полеђини задњег заштитног листа.

Зернова, 1140, имају га три библиотеке.

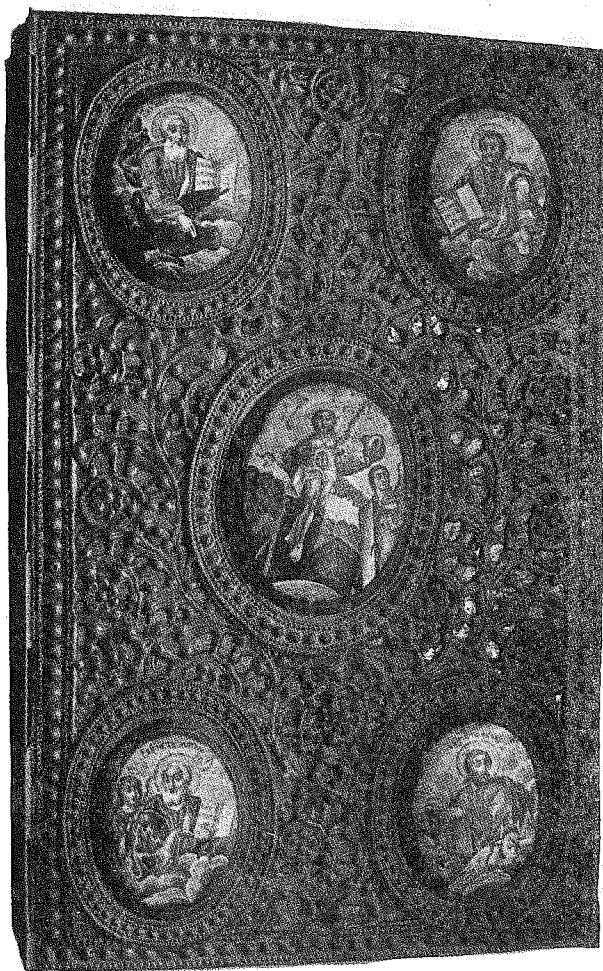
Повез: дрво оковано месингом ручно искуцаваним.⁷² На предњој корици налази се пет плочица у емаљу, на којима су приказани јеванђелисти који седе и *Васкрсење Христово* (сл. 31). Исус (Іис Хѣс) је приказан како устаје из гроба.⁷³ Леву руку је подигао увис, а десну је пружио у страну. Преко бедара је бела перизома, а на плећима платно. Са леве Исусове стране стоји анђео, који придржава плочу са гроба.

У горњем левом углу у медаљону приказан је јеванђелист Јован (ѣ. єv<аггє>лістѣ Іоаннѣ), као старац који у левој руци држи отворено јеванђеље са текстом: ѣ началѣє вѣк слово і слово, а у десној руци држи гушчије перо. Поред Јована је његов симбол — орао. У горњем десном пољу је медаљон са ликом јеванђелисте *Луке* (ѣ: єv<аггє>лістѣ Лѣка) који држи књигу у рукама. Испред је његов симбол — во са крилима. У доњем левом углу је медаљон са ликом *Матеја*

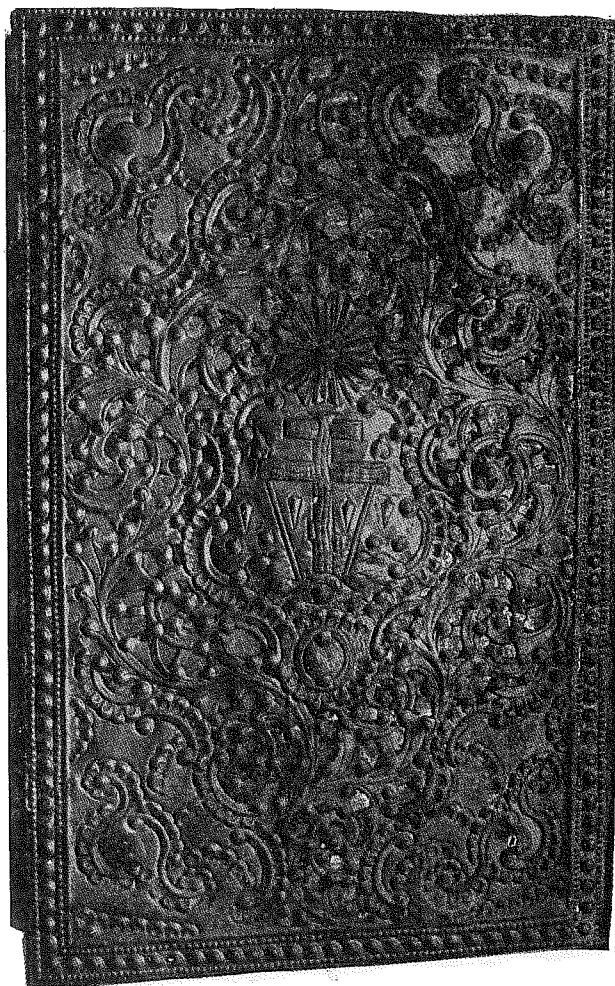
⁷¹ Вел. 15,2 × 13,2 cm.

⁷² Вел. 51 × 32,5 × 7 cm.

⁷³ Вел. плочице 12 × 9 cm.



33 Хиландар бр. 0—3, предња корица, Васкрсење Христово са медаљонима јеванђелиста
Chilandar, Tétraévangile № 0—3, recto, Résurrection du Christ et médaillons contenant les portraits des évangelistes



34 Хиландар бр. 0—3, задња корица, Крст на Полготи са оруђима страдања
Chilandar, Tétraévangile, № 0—3, verso, la Croix sur le Golgotha et les instruments de la Passion

(С: *εὐ*⟨аггѣ⟩*λί*стѣ *Марк*и). старца који у левој руци држи отворено јеванђеље са текстом *книга родсва* ⟨*и*⟨сѣ⟩са *Х*⟨ріста). Иза јеванђелиста је његов симбол — човек са крилима. У доњем десном пољу је *Марко* (ѣ *εὐ*⟨аггѣ⟩*λί*стѣ *Марк*а), који у десној руци држи отворено јеванђеље са текстом: *зачало* *εὐ*⟨а⟩*нгел*іа *І*н⟨сѣ⟩са *Х*р⟨і⟩ста си⟨на) а десном руком показује на свој симбол — лава са крилима.⁷⁴ Око свих медаљона тече ситан преплет са кружићима, а у истом стилу рађена је и ивица јеванђеља. Остала површина предње корице украшена је гранчицама са лишћем (лозицама са лишћем).

На задњој корици јеванђеља је оков без плочица у емаљу. У средини окова налази се шестокраки крст на Голготи са копљем, губом, клинцима (ексерима), а на врху је Сведидеће око. Около су приказане лозице

са лишћем и кружићима, док је ивица састављена из две траке ситног преплета са кружићима (сл. 32).

9.

ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—3

[...] *С*⟨*КА*⟩*ЩЕ*ННОЕ *Е*⟨*А*⟩*Г*⟨*Т*⟩*Л*ІЄ. *Б*з *ц*⟨*А*⟩*р*-*ст*вѣ*ю*ѣ*м*з *в*елико*м*з *г*радѣ *М*осквѣ, *в*з *л*ѣто [...] ≠ *а*ѣ*ч*а [1791] *І*ндікта *і*. [10] *м*⟨*Ѣ*⟩*с*⟨*А*⟩*ца* *но*сѣ*м*ѣ*р*іа; л. [1] + 248 + [4]; 2^о, 465 × 296 mm.

Илустрације и каталoшки подаци као код окова 0—2, односно бр. 8 овог рада.

Повез: дрво оковано позлаћеним месингом, ручно искуцаваним⁷⁵ и резаним. Приказана је лозица са лишћем и цветовима. Испод месинга је посребрани метал, а преко њега је превучен бојени лак да би се оков што више пресијавао (сл. 33). На предњој

⁷⁴ Сви медаљони јеванђелиста су вел. 9,8 × 7 cm.

⁷⁵ Вел. 51,4 × 32,5 × 7,2 cm.

корици налазе се плочице у емаљу на којима је приказано *Васкрсење Христово*.⁷⁶ и *четири јеванђелиста у угловима*.⁷⁷ Опис плочица је као код окова 0—2, односно бр. 8, овог рада, с том разликом што је медаљон са ликом јеванђелисте Луке постављен на доње десно поље, а Марко у десни горњи угао.

На задњој корици је оков од месинга који је резан и ручно искуцаван. Испод месинга је посребрани лим који је превучен бојеним лаком да би се пресијавао. У средини је приказан шестокраки крст на Голготи са копљем, губом, копљем и ексерима (клинцима). Изнад крста је Свевидеће око. На осталој површини приказане су лозице са цветовима и лишћем. Ивица окова је од ситног преплета са кружићима (сл. 34).

10.

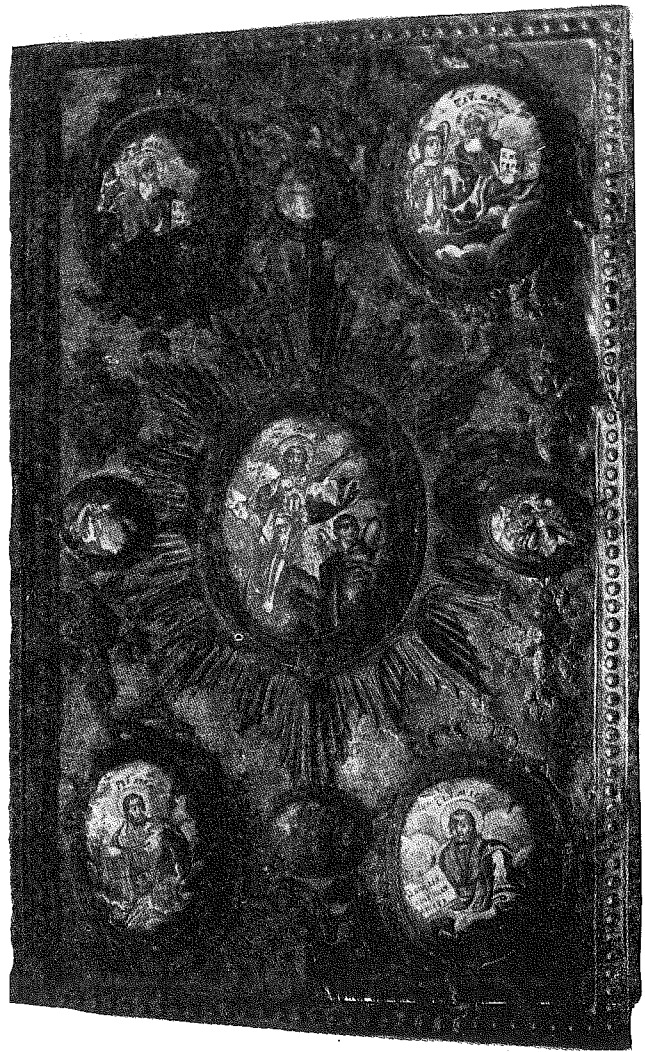
ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕСТОНО

0—4

[...] С<КА>ЩЕНОЕ ЄV<А>Г<ГЕ>ДИЄ. Ез ц<А>с-
ствѣщємъ великомъ градѣ Москвѣ, въ лѣто [...] ≠
≠ аѣча [1791] индѣкта і. [10] м<Ѣ>с<А>ца ноємврія;
л. [1]+248+[4]: 2°, 465 × 296 mm.

Илустрације и каталожски подаци као код окова 0—2, односно бр. 8 овог рада. Запис: 1823 існїе 30. Знано творю ради єv<аг>гелїе сїе како расковаша мнѣше такъ сребро естѣ, и занесохомъ въ Карел да топимъ со прочїа вѣщы да плащамъ на Тѣрцы, а шно не било сребро но мадемъ. Того ради врѣчїхъ Прокопїю монахъ оу типикарницѣ свѣщ типикарю карєискомъ, понеже рече масторъ вѣз' трѣда можно пригвоздїтїе е на свое место по врѣме. Серапїи еклїсархъ.⁷⁸

Повез: дрво оковано позлаћеним месингом⁷⁹ ручно искуцаваним и цизелираним. На предњој корици је девет медаљона у емаљу (сл. 35). У средини окова налази се медаљон на коме је приказано *Васкрсење Христово*.⁸⁰ Исус (Ис Хрс) је приказан како устаје из гроба, док анђеол придржава камену плочу. Лево од Васкрсења у емаљу је представљена *Христова молитва у*



35 Хиландар бр. 0—4, предња корица, Васкрсење Христово са симболима јеванђелиста и сценама из Страдања Христовог
Chilandar, Tétrévangile № 0—4, recto, Résurrection du Christ avec les symboles des évangélistes et les scènes de la Passion

Гетсиманском врту,⁸¹ а десно Христос носи крст на путу за Голготу.⁸² У угловима окова, на плочицама у емаљу, приказани су јеванђелисти⁸³ са својим симболима. У левом горњем углу је Јован (ѣ. єv<а>г<гелїстѣ> Јоаннѣ), старац који у левој руци држи јеванђеље на коме пише: *Е нач ве слово*, а испред је његов сибол — орао. У средњем горњем пољу је медаљон *Бога Оца*, који је приказан као старац са троугластим нимбом како благосиља десном руком.⁸⁴ Испред Оца је голуб — св. Дух. У горњем десном углу је медаљон са ликом *Матеја* (ѣ. єv<а>г<гелїстѣ>

⁷⁶ Вел. 11,8 × 8,7 cm.

⁷⁷ Сви медаљони јеванђелиста су вел. 9,7 × 7,5 cm.

⁷⁸ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, 301—302, бр. 9158. У време када је Стеван Димитријевић преписао запис, јеванђеље се налазило у олтару манастира Хиландара. Сада је у ризници.

⁷⁹ Вел. 51,5 × 32,5 × 8,3 cm.

⁸⁰ Вел. 11,5 × 8,3 cm.

⁸¹ Вел. 3,5 × 4,5 cm.

⁸² Вел. 3,5 × 4,5 cm.

⁸³ Све плочице су вел. 9,4 × 7,3 cm.

⁸⁴ Вел. 3,6 × 3,6 cm.



36 Хиландар бр. 0—4, задња корица, Лоза Јесејева
*Chilandar, Tétraévangile № 0—4, verso Arbre
 généalogique de Jessé*

Мадри), који у рукама држи јеванђеље са текстом: Книга род. Позади је његов симбол — човек са крилима. У средњем доњем пољу је медаљон на коме је приказано Полагање Христа у гроб,⁸⁵ а у десном је приказан јеванђелист Марко (ѿ. ѿ<а>г<ге>листвѣ Марко) са јеванђељем на коме пише: Зачало евангелија Исуса, док левом руком показује на свој симбол — лава.

На окову су приказани зраци са лишћем и цветовима, који иду од композиције Васкрсења. Сви медаљони су уоквирени преплетом од лозице, док је дуж ивице окова преплет од лозице са ситним кружићима.

На задњој корици је такође оков од позлаћеног месинга, ручно искуцаван и цизелиран.⁸⁶ На њему је приказана Лоза Јесејева (сл. 36). У доњем пољу лежи

⁸⁵ Вел. 3,5 × 4,5 см.

⁸⁶ Вел. 51,5 × 32,5 см.

праведни Јесеј (ѿ. П. Јесса), изнад кога је стабло што је донело као плод — Богородицу. Она је његов потомак и из те лозе проистекао је и најлепши цвет — Христос. У средини је приказана Богородица како стоји на облацима. На десној руци држи Христа а у левој процветали крин. Од Богородице се шире зраци на све стране. Лево и десно од Богородице представљени су пророци који су предсказали да ће она родити Христа.

У првом доњем реду од лева на десно су пророци: цар Давид (ѿ. П. ц<а>рх д<а>вѣдѣ), првосвештеник Арон (ѿ. П. Аронѣ), пророк Захарија (ѿ. П. Захарѣа), приказан је као старац, то је отац Јована Претече, и цар Соломон (ѿ. п. ѿ. Солмонѣ). У другом реду су пророци: Данило (ѿ. П. Даниелѣ) и Исаија (ѿ. п. Исаиѣ), а у трећем Мојсеј (ѿ. п. Моисѣ), Јаков (ѿ. п. Јаковѣ), Авакум (ѿ. п. Авакѣмѣ) и Илија (ѿ. п. Илиѣ). У четвртном, последњем реду су Јеремија (ѿ. п. Јеремѣа), и Језекиљ (ѿ. п. Језекилѣ), а у средини је, на облацима са звездама, представљен Бог Отац (Г<о>с<по>дѣ Бѣгѣодѣ). Сви ликови на задњој корици рађени су под снажним утицајем иконографије Запада.

На две копче налазе се ликови апостола Петра и Павла.

СКРАЋЕНИЦЕ

Зернова

Сводный каталог русской книги кирилловской печати XVIII века. Составили А. С. Зернова (и) Т. Н. Каменова, Москва 1968.

Петров

Славянские книги кирилловской печати XV—XVIII вв. Описание книг, хранящихся в Государственной публичной библиотеке УССР. Составили С. О. Петров, Я. Д. Бирюк и Т. П. Золотарь, Киев 1958.

Срезневски—Бем

Издания церковной печати времени Елисаветы Петровны 1741—1761. Описали В. И. Срезневский и А. Л. Бем, (Императорская Академия Наук. Выставка „Ломоносов и Елизаветинское время“. Том IV), Петроград 1914.

Ундольски

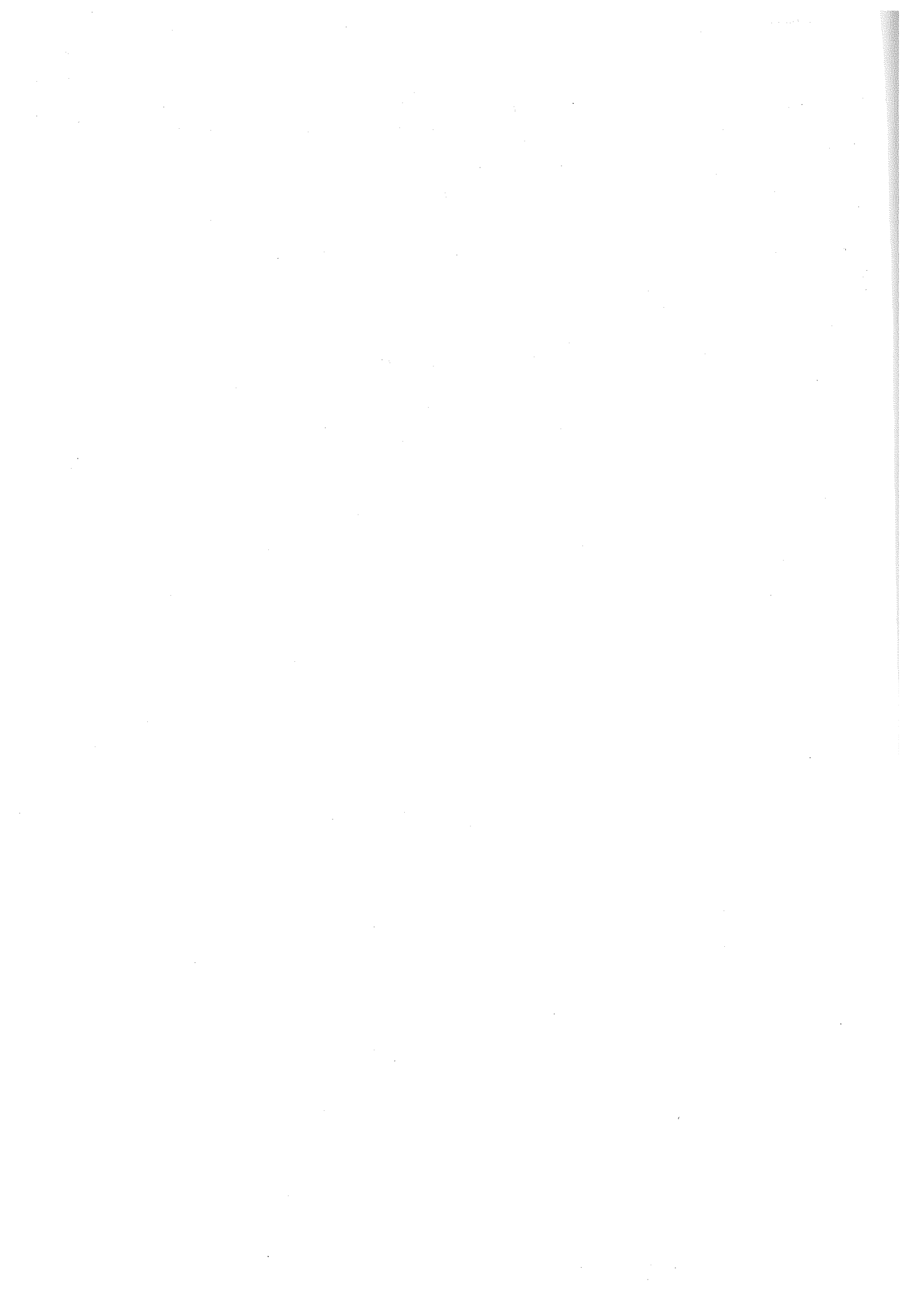
Очерк славяно-русской библиографии В. М. Ундольского, с допол. А. Ф. Бычкова и А. Викторова, Москва 1871.

LES TÉTRAÉVANGILES IMPRIMÉS DU
XVIII^e SIÈCLE, RUSSES ET UKRANIENS,
AUX REVÊTEMENTS D'ORFÈVRERIE,
CONSERVÉS À LA BIBLIOTHÈQUE DU
MONASTÈRE CHILANDAR

Dans cet ouvrage l'auteur décrit les revêtements de dix tétraévangiles imprimés du XVIII^e siècle, russes et ukraniens, destinés à figurer sur la sainte table et représentant symboliquement le Christ. Les revêtements sont, pour la plupart, en vermeil, martelés et ciselés à la main. Certains de ces revêtements sont des ouvrages extraordinaires, dûs aux ateliers d'orfèvres russes, tandis qu'il y en a aussi qui ne présentent qu'une valeur moyenne ou un travail rustique, mais ce sont généralement des exemplaires qui ne sont pas faits en argent. Les plaquettes de revêtements en laiton estampé n'ont pas de valeur artistique. La plupart des tétraévangiles revêtus proviennent de Russie et d'Ukraine; certains de ceux-ci ont été offerts en cadeau par des Serbes orthodoxes et il y en a un dont le revêtement a été exécuté en Valachie.

Neuf tétraévangiles de cette collection furent reliés et revêtus peu après l'impression; un seul fut imprimé en 1759 et somptueusement revêtu beaucoup plus tard, en 1870. Les sujets le plus souvent évoqués sur la couverture sont: la Crucifixion et la Résurrection du Christ, ainsi que la Croix du Calvaire avec les instruments de la Passion. Dans les quatre angles de la couverture figurent généralement les portraits des évangélistes; le Christ trônant, l'Annonciation, les apôtres Pierre et Paul, l'arbre généalogique de Jessé et les portraits de prophètes y sont rarement représentés. Les tétraévangiles imprimés aux couvertures d'orfèvrerie, conservés à la bibliothèque du monastère Chilandar sont:

1. *Tétraévangile, Moscou 1735, № 0—5,*
2. *Tétraévangile, Moscou 1735, № 0—6,*
3. *Tétraévangile, Moscou 1748, № 0—9,*
4. *Tétraévangile, Kiévo—Petcherskaïa Lavra, 1759, № 0—10,*
5. *Tétraévangile, Moscou 1759, revêtu en 1870, № 0—1,*
6. *Tétraévangile, Moscou 1760, № 0—7,*
7. *Tétraévangile, Moscou 1782, № 0—8,*
8. *Tétraévangile, Moscou 1791, № 0—2,*
9. *Tétraévangile, Moscou 1791, № 0—3 et*
10. *Tétraévangile, Moscou 1791, № 0—4.*



Вера Сечански

Штампарија и књиговезница Емануила Јанковића

Штам

и књи

Еман

Од половине XVIII века на територији данашње Војводине стекли су се услови да се књиговезачки занат убрзано развија. Отварају се школе и штампају уџбеници. По градовима се образују магистрати са својом администрацијом, протоколима, финансијским књигама, пореским књижицама и другим. Жупаније имају своју администрацију. Цркве почињу да воде књиге: рођених, крштених, умрлих. Црквене општине воде своје књиге. Цеховска удружења, трговци и занатлије имају своје тефтере. Штампају се књиге: црквене, школске и друге. Развијају се библиотеке, и стварају многе приватне. За књиговесце има посла.

И док у првој четврти XVIII века на територији Београдско-карловачке митрополије није било књиговесца занатлије који би брзо могао да повеже већи број књига, те је митрополит Мојсије Петровић морао да шаље у Оршаву уџбеник *Первоје ученије отроком*, / у Протоколу преписке митрополита Мојсија Петровића стоји под датумом 3. децембар 1726. год. податак „... у Оршаву Василију.

Да оне валахијске књиге оправи“¹ већ су у другој половини XVIII века познати књиговесци: карловачки, новосадски, суботички.²

На територији данашње Војводине занатлије су у XVIII веку били организовани у цехове. Цехови су од власти добијали привилегију (искључиво право). Сви цехови нису били исто организовани. Од 1768. год. постоји Привилегија за занатлије Славонске милитарске границе и општина које јој припадају: Петроварадин, Земун, Карловце, Буковац, Митровицу, Винковце, Брод, Стару и Нову Градишку, са седиштем у Петроварадину (сл. 1). Занатлијама Баналне милитарске границе, са седиштем у Петрињи, Привилегија је издата 1773. год. (сл. 2). Обе ове привилегије су на ћирилици. У слободним краљевским градовима сваки јачи занат имао је свој цех са посебном привилегијом. Слабији занати били су уједињени у један цех, опет са посебном привилегијом. Цехови су радили на томе да занатлија буде што мање, како би успели да одрже високе цене својих услуга. Прописивали су зато многе године шегртовања, странствовање, високе таксе. Ишло се и на то да други занатлија не добије одобрење за рад ако онај први може у свом месту или рејону да обави све послове.³

И мада је Правилник за књижаре у Угарској од 13. августа 1722. год.⁴ прописивао веома тешке услове да се постане књижар, књиговесцима је било дозвољено да могу продавати старе књиге које су сами укоричили, школске уџбенике и црквене књиге. Тако се десило да су први књижари у данашњој Војводини били књиговесци, и то је тако било чак и првих година XIX века.

У Новом Саду је у другој половини XVIII века радило неколико књиговезаца: књиговезац Филип Еберхард је имао 1749. год. потраживања од потпуковника Секуле Витковића. Своју кућу продала је 2. јуна 1752. год. Цартл, удовица књиговесца Јеврејина Абрахама Лебла. За грађанина Новог Сада примљен је 17. маја 1764. год. Карл Ритмилер, по занимању књиговезац. Он се поред књиговезачког заната бавио и књижарством.⁵ Књиговезачки помоћник

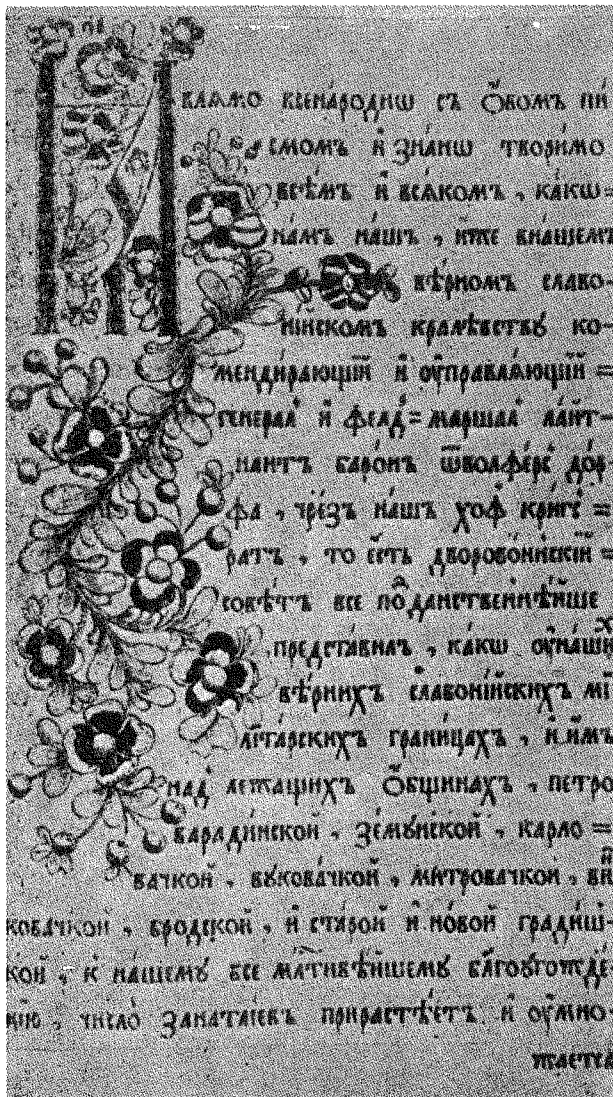
¹ Поповић, Душан и Милица Богдановић: Грађа за историју Београда 1717—1739. I. — Београд, 1958, стр. 163.

² Стајић, Васа: Културна прегнућа новосадских Срба. — Гласник Историјског друштва у Н. Саду, 1933, VI, 1—2, стр. 120—123.

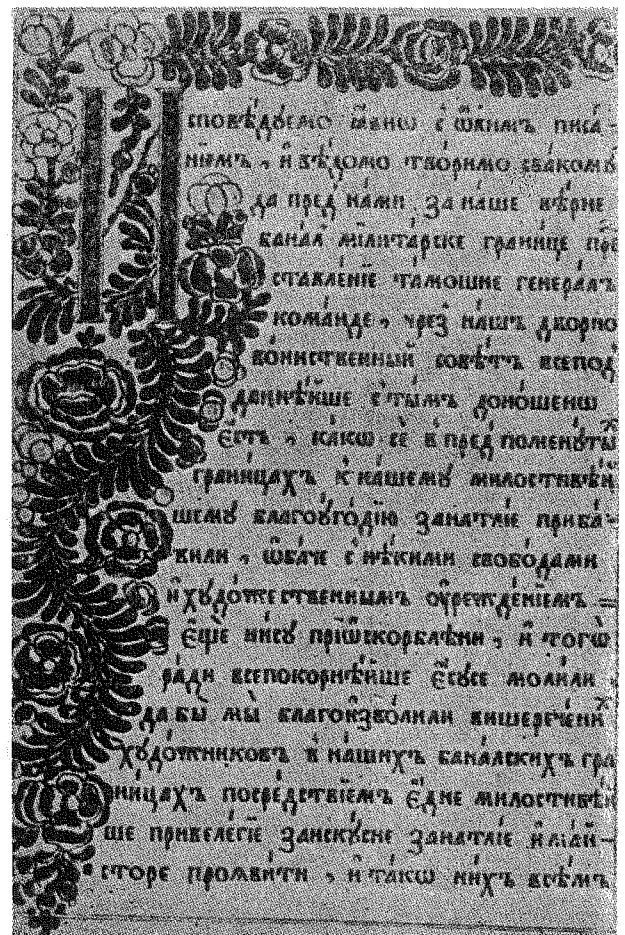
³ Исти, Грађанско друштво и сељаци. — Војводина. II. Нови Сад, 1940, стр. 197—199.

⁴ Исти, Грађа за културну историју Новог Сада. — Нови Сад 1951, на стр. 194.

⁵ Исти, Културна прегнућа новосадских Срба..., стр. 121—122.



1 Еснафска привилегија занатлија Славонске границе из 1768. год.
Zunftprivilegium der Handwerker in der Slavonischen Militärgrenze, aus 1768.



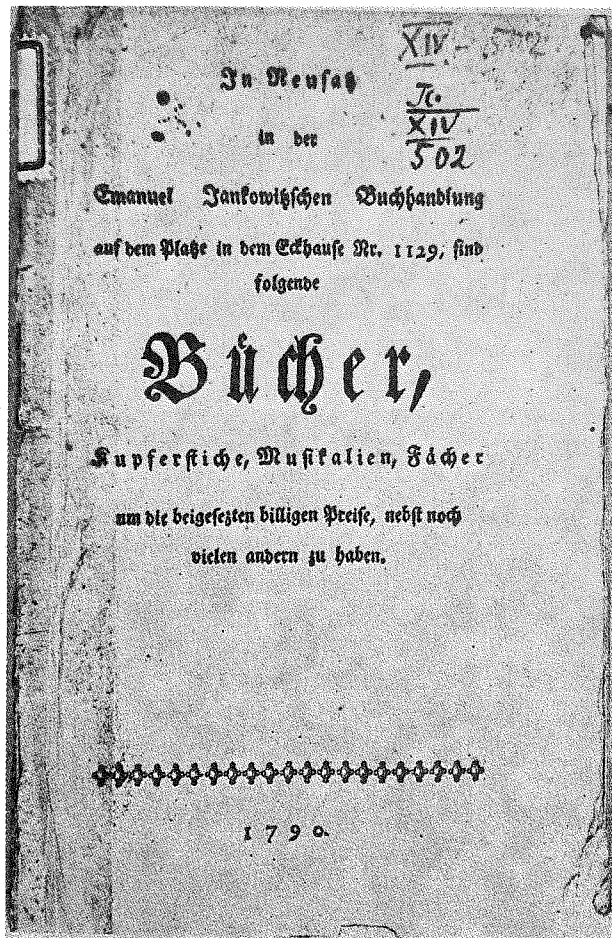
2 Еснафска привилегија занатлија Баналне границе из 1773. год.
Zunftprivilegium der Handwerker in der Banater Militärgrenze, aus 1773.

Дамјан Стефановић Каулици молио је 14. августа 1781. год. Новосадски магистрат да буде примљен за грађанина и да добије одобрење за рад. Молба му је одбијена са образложењем да је граду довољан један књиговезац. И тако је Каулици радио илегално све до 30. априла 1783. год., када је коначно добио одобрење за рад. Већ 20. јула исте године купио је радњу књиговесца Јозефа Улриха из Петроварадина: за књиге (931 примерак) и за књиговезачки материјал (хартију, кожу, шпон и злато) платио је 152 форинте. И Каулици се бавио књижарством, али је радио и послове књиговесца.⁶ На другом издању књиге Алексија Везилића из 1792. год., *Краткоје сочмьеније о приватних и публичних делах* стоји „иждивенијем Г. Дамјана Каулициј, Новосадскога

књиговјазатеља и књигокупца у ползу славено сербскија јуности издано“. Емануил Јанковић је био познат и пре него што је отворио у Новом Саду књижару и штампарију. Продавале су се његове књиге у Новом Саду код његовог брата, трговца Јована Јанковића и код „књиговезца сербског Дамјана Каулици“, а и у Пешти „у белој ружи код господара Павла Дијеманди“. Писао је он просто српски и преводио на српски, да би његове књиге биле доступне поред других и „мајсторским и трговачким калфама... А што нисам писао у славенским нег у матерним језику, тоћеми сваки опростити, кад помисли, да ја нисам Славјанин нег Србљин, и да непишем за Славјане, нег за Србље“. Своје читаоце називао је „национални моји“.⁷ Већи део квалификација (све сем шегртовања) које је прописивао веома строги Правилник за књижаре он је већ имао. Када је 8. јануара 1790. год. поднео молбу Новосадском магистрату за дозволу

⁶ Исти, Новосадске биографије. II. — Нови Сад, 1937, стр. 195—196.

⁷ Терговци. Комедија у три акта приведена с'италијанског из Карла Голдонии комедија от Е. Јанковича студента медицине. — У Лајпсигу, 1787, на стр. 4.



3 Каталог Књижаре Емануила Јанковића.
[Нови Сад] 1790.
*Katalog der Buchhandlung des Emmanuel
Janković. [Neusatz] 1790.*

да отвори књижару и штампарију, Магистрат му је одобрио отварање само књижаре. Изгледа да му је у првом тренутку било дозвољено отварање и штампарије, али пошто Магистрат није имао законом верификовано право да решава случајеве отварања штампарије, за коју је требало имати привилегију Намесничког већа, одобрење за штампарију је у протоколу прецртано.⁸ У мучним настојањима да до дозволе за рад штампарије ипак дође, Емануил се обраћа бројним форумима, па чак и владару Леополду II, а у међувремену ипак штампа. Али не на српском и ћирилицом, јер за то има Лоренц Курцбек у Бечу искључиву привилегију.

Прва књига која је штампана у његовој штампарији највероватније је каталог његове књижаре *In Neusatz in der Emanuel Jankovitsschen Buchhandlung auf dem Platze in dem Eckhause Nr. 1129, sind folgende Bücher, Kupferstiche, Musikalien Fächer um die beigesetzten billigen Preise, nebst noch vielen andern zu haben* — 1790.“ (сл. 3).

⁸ Новосадски магистрат. Politischer Raths-Sitzungen-Protocoll vom Monat Jenner 1790, № 16; Страјић, Васа: Културна прегнућа новосадских Срба..., на стр. 123.

Каталог садржи књиге на немачком и француском језику. Књиге на немачком су знатно бројније, 105 страна (међу њима неколико на латинском и једна на румунском). За њих каталог има стручни распоред грађе. Дуго овај каталог није био доступан. Али сада, када у Библиотеци Патријаршије у Београду, може поново да се користи,⁹ мислим да се више уопште не може да одржи претпоставка да је Емануил књиге своје књижаре само преузео од удовице књижара Јана Михала Сама у Прагу. Прво, то је веома леп избор, како за књиге тако и за бакрорезе и планове. Највећи број књига (275 наслова, међу њима многи у више комплетних томова) штампан је у Лајпцигу, а многе у Бечу и у разним немачким градовима. Један број књига нема ознаку места штампања. Има доста књига из 1790. год. и много из 1789. год. Књиге на француском су од 106. до 112. стране, а на страницама 113—114 су француске музикалије. Даље странице, или страница, недостају. Пошто је ово за сада једини познати примерак, ми не знамо обим овог каталога. На стр. 114 кустода.

Питања која су се постављала пред истраживаче о Емануилу Јанковићу и која ни до данас нису решена су — одакле књиге и одакле новац за књижару и штампарију?

Бројни истраживачи у својим студијама, па и докторска теза о Емануилу Јанковићу др Боривоја Маринковића,¹⁰ ниједном нису дотакле питање могућег односа Емануила Јанковића и Србина Павла Петровића фон Соколовић.¹¹ Подаци које сам сакупила о Соколовићу су следећи. — Живео је у Лајпцигу. Познат је као преводилац руских текстова. 4. децембра 1809. год., на дан 400-годишњице оснивања Лајпцишког универзитета (1409. год.,) завештао је овом универзитету:

1. 125 талира да од годишњег интереса набавља књиге;
2. 100 талира да од годишњег интереса попуњава природњачки кабинет;
3. 100 талира да од годишњег интереса попуњава кабинет модела;
4. 125 талира да од годишњег интереса попуњава минерални кабинет;
5. 25 талира, с тим да се стогодишњи интерес од ове суме дели о стогодишњицама универзитета на три дела: једну трећину да добију сиромашни грађани, друга

⁹ Сигн. II XIV 502.

¹⁰ Маринковић, Боривоје: Емануил Јанковић с оне стране непознатог. — Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, 1971, XIV, 1, стр. 191—300.

¹¹ Beck, Christian Daniel: Allgemeines Repertorium der neusten deutschen in — und ausländischen Literatur. 1824, Hft 7.

трећина да иде на подмирење универзитетских трошкова, а трећа трећина на трошкове студената;

6. 500 талира — српски фонд — да годишњи интерес од ове суме добија 3 године један сиромаш а добар студент, а ако је члан породице Соколовић онда четири године. На овај фонд имају право прво чланови његове породице, па рођаци, за овим сваки Србин ма из које српске покрајине био. Сваки овај студент мора да заврши течај философије, па после може да слуша шта хоће. После Срба имају право на овај фонд: Немци, Руси, Грци, Бугари, Пољаци, али Немци најпре. Од Немаца су први из породице Карла Готфрида Сорге, за њима њихови рођаци, па после ових сваки Немац.

Преминуо је у Лајпцигу 12. маја 1824. год. Година рођења овог Соколовића није позната. Али ако је 1787. год. (значи 22 године пре него што је завештао овај легат) живео у Лајпцигу, било би решено питање ко је материјално помогао штампање Емануиловог *Физическог сочињенија*, ко му је помогао у избору књига за књижару и у набавци штампарije и ко му је, можда, позајмио новац.

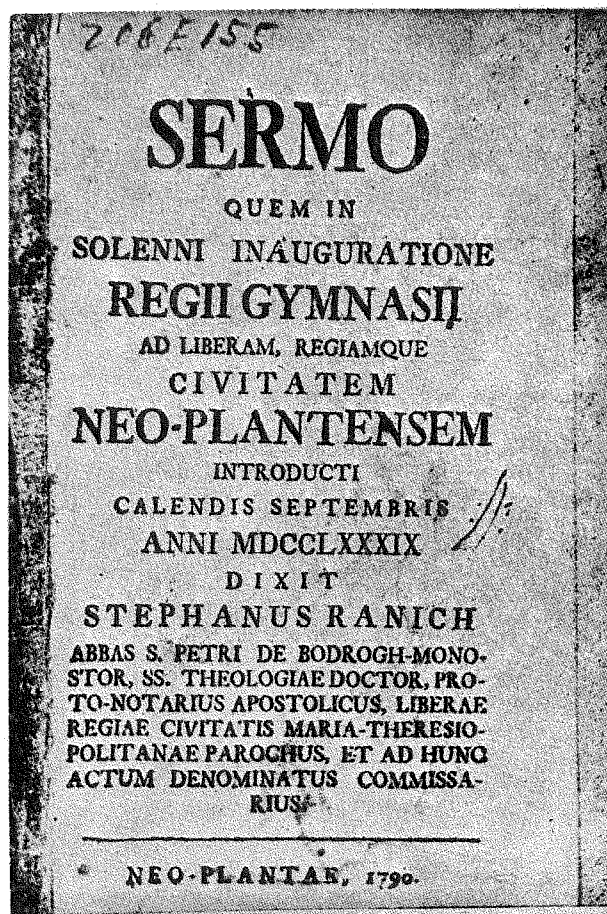
А било би можда решено питање и тога ко је приказивао бројне српске и хрватске штампане текстове у „Allgemeine Literatur Zeitung-у Jena-Leipzig“, почев од 1785. год. од *Живота и прикљученија* Доситеја Обрадовића, затим 1787. год. Емануиловог превода *Терговаца* од Голдонија и 1788. год. Емануиловог *Физическог сочињенија*, па до краја изласка овог часописа. Рајићева историја приказана је, на пример, у овом часопису 1797. год. на 23 стране. Но вратимо се каталогу. Уз сваки наслов постоји цена, али не и податак да ли је књига укоричена.

Повезао је Емануил каталог своје књижаре у меке корице. Данас се повез одржао само на хрпту. Хартија повеза је драп боје са плавим цветићима.

Овај каталог, међутим, за нас решава и једно веома важно питање — када је Емануил први пут штампао ћирилицом. На стр. 85—86 каталога, у групи IX. *Wörterbücher oder Lexika*, поред немачког наслова постоји и наслов штампан ћирилицом *Немечки и Сербски словарь на потребу Сербског Народа с'крал. державахъ*. Овај наслов штампан ћирилицом није запазио ни Мита Костић, који је једини о овом каталогу писао,¹² ни Јоаким Будински, који га је недавно библиографски описао.¹³ Академик Мита

¹² Костић, Мита: Јанковићева штампарија и немачко-француска књижара у Новом Саду, 1790—1820. — Летопис Матице српске, 1931, 300, стр. 149—161.

¹³ Будински, Јоаким: Библиографија публикација новосадске штампарije Емануила Јанковића и његових наследника, 1790—1800. — Библиотекар, 1977, 4—6, стр. 306—313.



4 Стипан Ранић, *Говор на отварању Новосадске гимназије 1. септембра 1789. год. Нови Сад 1790. Rede des Stipan Ranic anlässlich der Eröffnung des Gymnasiums in Novi Sad, am 1. September 1789. Neoplantae 1790.*

Костић је, истина, тада писао само о француским књигама овог каталога. А баш овај наслов штампан ћирилицом решава још једно питање — у ком је месецу 1790. год. Емануилова штампарија стварно почела да ради?

Емануил Јанковић је 1. априла 1790. год. послао Доситеју Обрадовићу у Беч беседу Дионисија Поповића, митрополита београдског, да је код Курцбека одштампа ћирилицом у хиљаду примерака „јер читаоци желе ову беседу што пре да добију и не могу стога да чекају, док се моја штампарија не уреди,¹⁴ што доказује да је каталог штампан после тог датума. А пошто каталог на стр. 34 нотира бакрорез са погребом митрополита Мојсеја Путника, који је преминуо у Бечу 28. јуна 1790. год., са сигурношћу се може рећи да штампање каталога није завршено пре краја јула 1790. год.

У Новом Саду се 1789. год. збио велики догађај. Одлуком Јосифа II премештена је из Суботице нижа гимназија (педагогијум)

¹⁴ Ивић, Алекса: Архивска грађа о српским књижевним и културним радницима 1740—1880. — Зборник за историју, језик и књижевност српског народа САН. II одељ., II, стр. 63, 69—70.

у Нови Сад, али као потпуна гимназија са шест разреда. Православно обштво новосадско утапа у њу своју латинску школу, коју је основао још давне 1731. год. бачки владика Висарион Павловић, и даје овој гимназији прве ученике и уз то пет учионица у својој новосазиданој школској згради у порти саборне цркве. (1787. год.). За своје доба, па чак и касније, ова је зграда била велелепна. Није се са њом могла упоредити ниједна школска зграда у Угарској, па чак ни гимназија у Будиму. (Још 1819. год. Павле Шафарик, долазећи из Пожуна — Братиславе у Нови Сад за директора Српске православне гимназије, одушевљавао се: „Гимназијско је здање нешто особито; таквога још нисам видео.“¹⁵

Дакле 1. септембра 1789. год. Нови Сад је направио велику свечаност. Пред сакупљеним Новосађанима и позваним гостима из Петроварадина, суседних жупанија, окружја и градова, отворио је гимназију латинским говором Буњевац Стипан Ранић, дотадањи директор Суботичке ниже гимназије. Славио је Јосифа II и његове реформе, чак и црквене реформе. Нарочито га слави што у време рата, ето, подиже храм Муза. Даље уздиже Нови Сад, што га је владар претпоставио свим градовима Бачке. Затим је обавестио да место директора још није попуњено, па ће ту дужност да врши Матија Ланг, професор човечности.

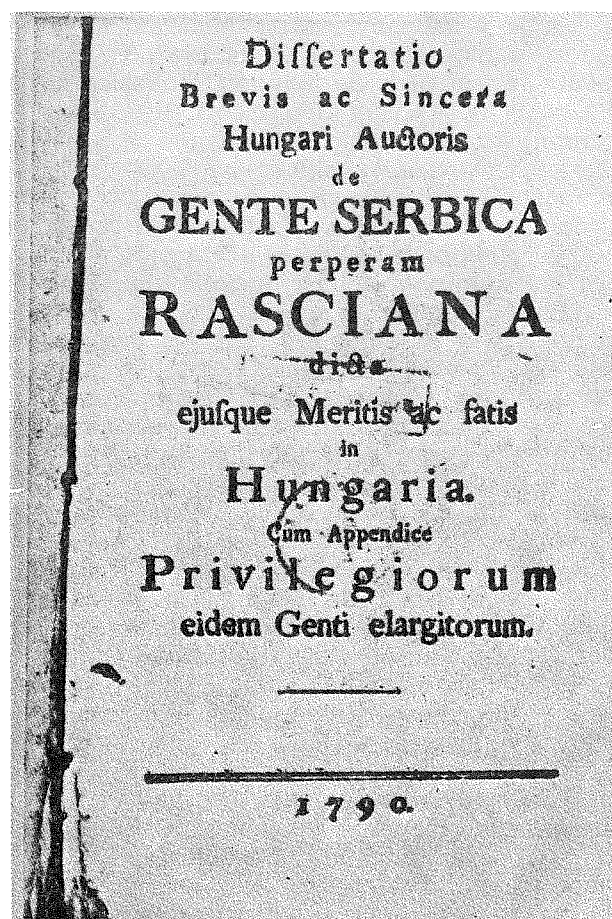
На крају је саопштио имена и остала четири наставника. У име Новосадског магистрата одговорио је, такође латинским говором, подбележник Јозеф Пауз. Оба ова говора *Sermo quem in solenni inauguratione regii Gymnasii ad liberam, regiam civitatem Neo-Plantensem introducti calendis septembris anni MDCCLXXXIX dixit Stephanus Ranich... Sinceri gratique animi contestatio quam libera et regia civitas Neo-Plantensis in solenni inauguratione Gymnasii regii ad eandem clementer resoluti, erga dictionem ad hunc actum denominati commissarii reverendissimi Domini abbas Stephani Ranich, praecone suo vice notario Jos. Pausz delexit die 1. septembris 1789.*

— Neoplantae, 1790. штампано је Емануил иа 42 стране, и то је, вероватно, друга књига његове штампарije (сл. 4). У штампаном је каталогу, наиме, није било. И ову је књигу само броширао. До нас је бар такав примерак стигао.¹⁶

1790. год. одржан је Темишварски сабор, најзначајнији политички сабор Срба и осталих православних у Угарској у XVIII веку. Тражили су они на њему своју посебну територију, решење више материјалних и политичких проблема и

¹⁵ Стајић, Васа: Српска православна велика гимназија у Новом Саду. — Нови Сад, 1949, на стр. 69.

¹⁶ Библиотека Матице српске. Несигнирано. Бр. инв. 52357.



5 [Стефан Новаковић], Кратка расправа о судбини српског народа у Угарској. [Нови Сад] 1790, на латинском језику (Stefan Novaković), *Kurze Abhandlung über das Schicksal des serbischen Volkes in Ungarn.* [Neoplantae] 1790, in lateinischer Sprache

верске слободе. Трајао је Темишварски сабор од 26. августа до 4. новембра 1790. год. (нешто преко два месеца), али су припреме за њега отпочеле још знатно раније, већ фебруара месеца. Очекивали су Срби много од Темишварског сабора, а очекивао је и Емануил, да ће преко њега најзад добити тражену дозволу за рад своје штампарije. Нешто пред или у току Темишварског сабора штампано је Емануил кратку расправу о српском народу у Угарској, анонимну књигу на латинском језику *Dissertatio brevis ac sincera Hungari auctoris de gente Serbica perperam Rasciana dicta ejusque meritis ac fatis in Hungaria. Cum appendice Privilegiorum eidem genti elargitorum* — 1790“ (сл. 5). Највише аргумената има да је аутор ове расправе од 80 страна Стефан Новаковић, тадањи инспектор Даљског властелинства, а касније дворски агент и издавач и штампар у Бечу.¹⁷ Ова књига, иако није на српском

¹⁷ Сечански, Вера: Сувремене публикације око Темишварског сабора 1790. године. — Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1974, 3—4, стр. 210—211.

| | | | | |
|-----|---|---|------|------|
| 309 | 1 | Triodicon quadragesimale. | fol | 12 |
| 310 | 1 | Evangelium Missale. | fol | 16 |
| 311 | 1 | Apostolus. | fol | 8 |
| 312 | 1 | Minzum Martii. | | 3 |
| 313 | 1 | Plalterium Magnum. | | 13 |
| 314 | 1 | Ostochi Pars 2da à 5 Tono. | | 8 |
| 315 | 1 | Irmologyon. | | 4 |
| 316 | 1 | Szloszbnik seu Missale. | | 9 |
| 317 | 1 | Canonicon. | | 1-20 |
| 318 | 1 | Plalterium, cui junctum Molitvoszlov. | | 3 |
| 319 | 1 | Szloszbnik. | deft | 3 |
| 320 | 2 | Czasoszlov. | | 3 |
| 321 | 1 | Canonicon. | | 1 |
| 322 | 1 | Carechetes. | | 2 |
| 323 | 1 | Minzum Januarii. | | 2 |
| 324 | 1 | Triodon. | | 2 |
| 325 | 1 | Mollitvoszlov. | | 2 |
| 326 | 1 | Trebnik. | deft | 1 |
| 327 | 1 | Gramatica Slavonica. | | 1 |
| 328 | 1 | Expositio Beatitudinum Evang. | 8 | 2 |
| 329 | 1 | Minzum Communis. | | 3 |
| 330 | 1 | Czasoszlov ad Normam Jerusolym. Monasterior. | | 3 |
| 331 | 3 | Alphabetaria cum brevi in calce cujuslibet adjecta Cathesne. | deft | 3 |
| 332 | 1 | Alphabetarium Nudum. | deft | 3 |
| 333 | | Carlovicz den 28. Octobris 1776. | | |
| 334 | | (L.S.) Graf Anton v. Jankovicz. | | |
| 335 | | (L.S.) Guilielmus Fridericus Taubè Actarius Synodalis. | | |
| 336 | | Concordat cum Originali. Fridericus Villhelmus Taube Secr. Aul. & Actarius Synodalis. (L.S.) | | |
| 337 | | Collationiret, und ist diese Abchrift der bey allhiesig Illirischen Commissions- Archiv in Vidimus vorfindigen Copia in allen gleichlautend. Esseg den 16. Octobris 1778. | | |
| 338 | | (L.S.) Franz Favert Walter m. p. K. K. Illyr. Commissions-Actuarus. | | |

7 Последња страна Каталога једног дела Архиепископско-митрополијске библиотеке у Сремским Карловцима из 1778. год.
Letzte Seite des Katalogs eines Teiles der Erzbischöflichen Bibliothek in Sremski Karlovci, aus dem Jahre 1778.

Темишварском сабору поднете су две молбе за оснивање српско-влашке штампарије у Новом Саду: Емануила Јанковића из Новог Сада и заједничка молба компаноња Петра Стефановића из Земуна и Дамјана Каулици из Новог Сада. Сабор је дао подршку молби Емануила Јанковића.²⁵

Званични језик на Темишварском сабору био је немачки, али су се: главни елаборат, записници и одлуке читали и на српском. Све што је Емануил штампао у току Темишварског сабора, штампао је на немачком. Један говор пре званичног отварања Темишварског сабора у кругу изабраних *Rede vor Eröffnung der illyrischen Nationalversammlung. Gehalten zu Temeswar in einem Zirkel der Eingeweihten* — 1790 објавио је у четири издања (можда пет), и то три у току августа месеца, један у септембру. На једном издању из августа разрешен је рукописом аутор говора као Сечанац (сл. 8). Јаков Сечанац је тада био секретар Угарског намесничког већа, депутат Темишварског сабора, један од потписника главног елабората и личност

²⁵ Gavrilović, Slavko i Nikola Petrović: *Temišvarski sabor 1790. godine* [Grada]. — Sremski Karlovci, 1972, str. 364—366.



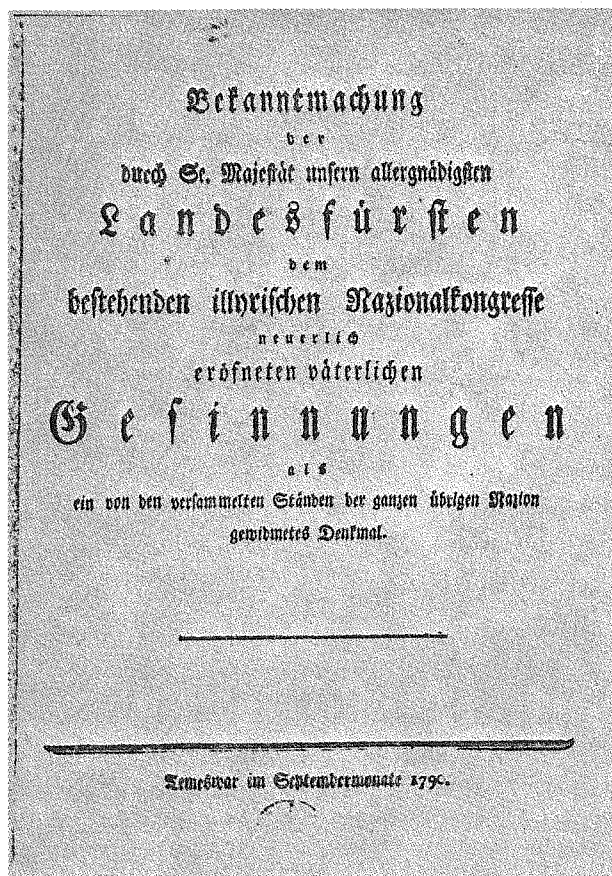
8 [Јаков Сечанац], Говор пре званичног отварања Темишварског сабора. [Нови Сад] 1790.
(Jakov Sečanac), Rede abgehalten vor der offiziellen Eröffnung der Volksversammlung in Temišvar. [Neusatz] 1790.

која је главни елаборат Сабору прочитала на немачком и српском језику.²⁶ У септембру 1790. год. штампао је Емануил говор царског комесара на Темишварском сабору, генерал-фелдмаршала Шмитфелда, команданта Петроварадина. *Anrede des königlichen Commissärs Freiherrn von Schmiedfeld bei Eröffnung des illyrischen Nationalcongresses zu Temeswar, am 1. September 1790—1790.*²⁷ И још једну књижицу, без ознаке аутора, од 6 страна *Објава Илирском конгресу, који се одржава... Bekanntmachung der durch Sr. Majestät unsern allergnädigsten Landesfürsten dem bestehenden illyrischen Nationalkongresse neuerlich eröffneten väterlichen Gesinnungen als ein von den versammelten Ständen der ganzen übrigen Nation gewidmetes Denkmal* — 1790.

А настала је та књижица овако: Темишварски сабор је упутио Леополду II предлог четврте саборске седнице о посебној територији, слободи вероисповести и гаранцијама да у случају укидања Војне границе, Срби у Угарској неће постати кметови. Одговор на своје захтеве добио је Сабор у својеручном царевом писму од 16/27. септембра 1790. год., урученом преко

²⁶ Сечански, Вера: нав. дело, стр. 212—215.

²⁷ Picot, Emile: Срби у Угарској. — Нови Сад, 1883, стр. 170.



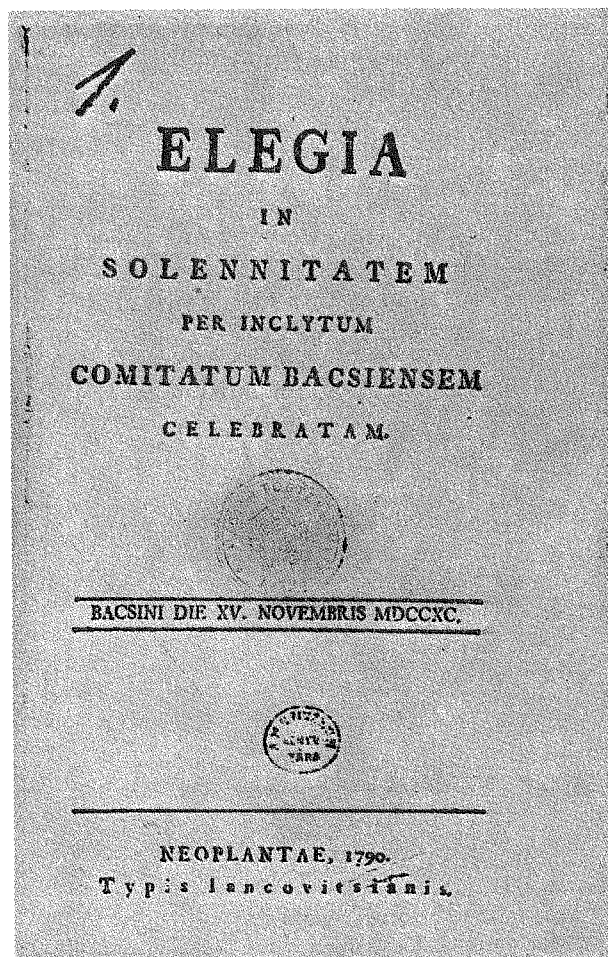
- 9 [Павле Цветковић], Објава Леополда II Темишварском сабору који се одржава. [Нови Сад] 1790. (Pavle Cvetković), *Manifest des Kaisers Leopold II der im Jahre 1790 abgehaltenen Volksversammlung in Temišvar*. [Neusatz] 1790.

комесара Шмитфелда. Верујући да је добио обећање за испуњење свих својих захтева, Сабор је одлучио да се цару и комесару Шмитфелду изјави јавна захвалност. Њу је на немачком саставио Павле Цветковић, главни нотар града Темишвара.²⁸ Ова књижица (сл. 9)²⁹ сачувала је и оригинални текст овог царског писма, мада њега данас у архивској грађи о Темишварском сабору нема. Постоји у грађи царско писмо од 17. септембра 1790. год. којим се обећава само посебна Илирска дворска канцеларија, а које је, могуће је претпоставити, унето у грађу накнадно.³⁰ Мора да је Емануил штампао и говор Петра Петровића, владике темишварског, јер га је овај на Сабору одржао, међутим изгледа да је и он дефинитивно изгубљен, баш као и беседа митрополита Дионисија. Трагања до сада нису дала резултате.

²⁸ Гавриловић, Славко и Никола Петровић: нав. дело, стр. 532.

²⁹ Библиотека Сечењи, Будимпешта. Сигн. М. Tod. 6037/2.

³⁰ Гавриловић, Славко и Никола Петровић: нав. дело, стр. 292.



- 10 Елегија славној Бачкој жупанији. Нови Сад 1790. *Elegie zu Ehren des löblichen Komitats Bačka*. Neoplantae 1790.

Библиографија Будинског није нотирала два издања Сечанчевог говора пре званичног отварања Темишварског сабора, Шмитфелдов говор, а ни *Објаву Илирском конгресу*.

После Сабора, у новембру 1790. год., штампао је Емануил једну Елегију, на латинском језику, посвећену Бачкој жупанији *Elegia in solennitatem per inclytum Comitatum Bacsiensem celebratam. Bacsini die XV. novembris MDCCXC.* — Neoplantae, Typis Jancovitsianis, 1790 (сл. 10).³¹

Све што је штампао у току 1790. год. Емануил је само броширао, а купци су наручивали боље повезе. У то време, 22. децембра 1790. год., тужио је Емануила Новосадском магистрату књиговезац Јозеф Улрих. Тражио је Улрих да Магистрат забрани Манојлу да узима другог књиговезца, а пошто Манојло није ни прави штампар ни књиговезац, да му се књиговезачки послови уопште забране. Како су се догађаји одвијали дознајемо тек после Емануилове смрти из одговора Јована Јанковића од 26. марта 1792. год.,

³¹ Библиотека Сечењи. Будимпешта. Сигн. М. Tod. 6037/2(7).

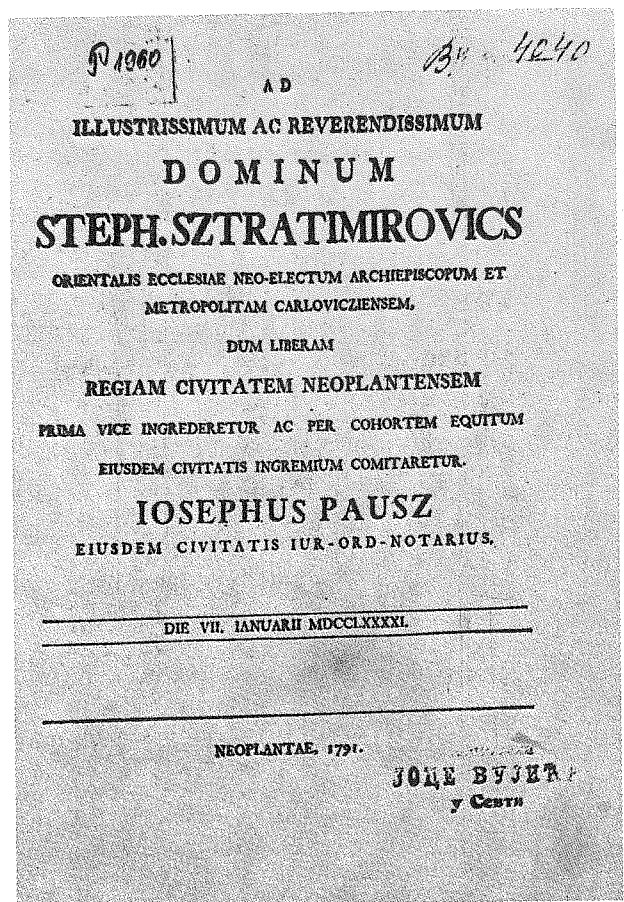
јер је Урлик и њега тужио. Одговор Јована Јанковића је следећи:

1. Урлику се не чини никаква конкуренција, пошто Јанковићева књиговезница не ради за друге, него само за своју књижару.
2. У другим градовима је свим књижарима, и кад нису књиговесци, допуштено да држе момке књиговесце; нема разлога да то друкче буде у Новом Саду.
3. Покојни Манојло је понудио Урлику књиговезачке послове; али се овај тешко одлучивао да их прими, споро их свршавао и тиме растеривао муштерије и постављао је превисоке цене.
4. При свем том, и кад је већ имао момка књиговесца, давао је Јован посла Урлику. Али овај је последње књиге задржао два месеца, и није дошао по нови посао. Кад га је он питао зашто тако чини, одговорио је Урлик да он није роб, да неће нови посао, да има посла око лутрије и да има својих наруџбина, које му више доносе.
5. Сведоцима може доказати да је још у јулу 1791. понудио Урлику посао, а овај одбио.
6. Његове муштерије захтевају тачност у послу, а Урлик је по свом неуредном животу за њу неспособан, зато је Јанковић морао набавити алат и књиговезачке момке. Дакле, ако Урлик има од тога штете, сам је крив; његова пак радња не може бити без књиговезачког момка.³²

Новоизабрани митрополит Стефан Стратимировић походио је 7. јануара 1791. год., тада у Српству знаменито, Православно општество новосадско. На улазу у Нови Сад поздравио га је, на латинском, сада већ градски велики бележник, Јозеф Пауз. *Ad illustrissimum ac reverendissimum Dominum Steph. Sztratimirovics Orientalis ecclesiae neo-electum archiepiscopum et metropolitam Carlovicziensem, dum Liberam regiam civitatem Neoplantensem prima vice ingrederetur ac per cohortem equitum eiusdem civitatis ingremium comitaretur Iosephus Pausz eiusdem civitatis iur-ord-notarius. Die VII. Ianuarii MDCCLXXXI. — Neoplantae, 1791* (сл. 11).³³ Са штампањем овог говора отпочео је Емануил 1791. годину. У част митрополита овај говор повезао је у роза свилу. Зага Јанц ставила га је као експонат на своју изложбу. На почетку 1791. год. штампао је Емануил и једну расправу од 45 страна на немачком језику. То је, у ствари, приказ латинског текста *Кратке расправе о српском народу у Угарској*... Аутор расправе сматра да књигу треба поново штампати. На стр. 43.

³² Новосадски магистрат. 1792, Фасц 10, № 1037; Стајић, Васа: Новосадске биографије..., I, на стр. 308.

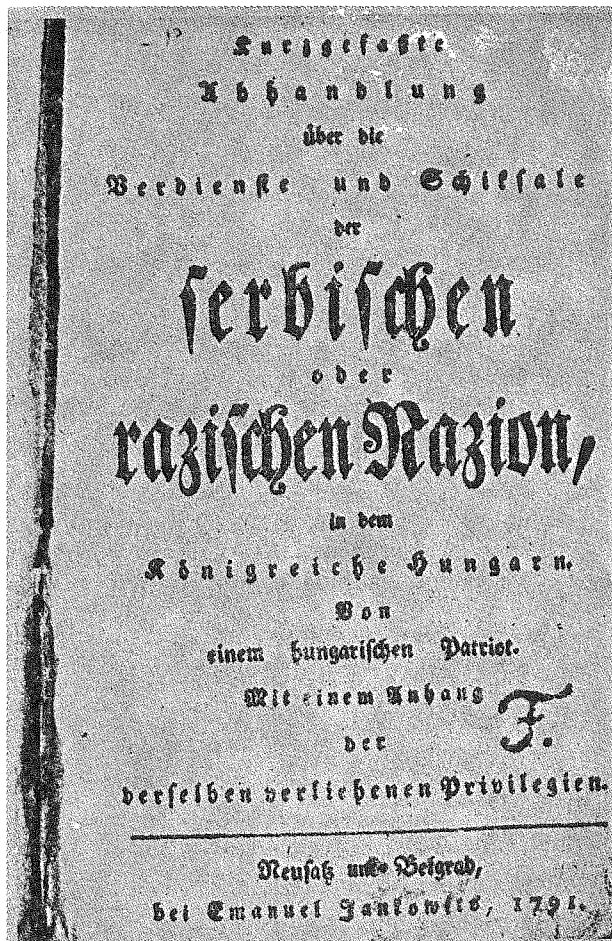
³³ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“. Сигн. Р 1960.



- 11 Јозеф Пауз, Поздравни говор Стефану Стратимировићу приликом доласка у Нови Сад. Нови Сад 1791.
Josef Pausz, Begrüßungsrede anlässlich der Ankunft des Stefan Stratimirović in Novi Sad. Neoplantae 1791.

аутор расправе каже да аутор књиге није Мађар, како тврди, већ Србин. Расправа има дуги немачки наслов који почиње: Искрено и објективно расправљање питања једног Мађара... *Eines freymüthigen und unpartheyischen Erörterung der Fragen: Welche Rücksicht verdienen die Griechen in Ungarn unter andern hier wohnenden Nationen, und in welcher Verbindung sie da mit ratzischen, oder sogenannten illyrischen Nazion stehen? Zur gründlichen Wiederlegung der unlängst unter der Titel: Dissertatio de Gente Serbica perperam Rasciana erschienenen Broschüre, in soweit darinn die griechische Nazion angegrissen ist. — 1791.*³⁴ Ову расправу такође није нотирала Библиографија Будинског. 1791. год. штампао је Емануил и немачки превод латинске књиге *Кратка расправа о српском народу у Угарској*... *Kurzgefasste Abhandlung über die Verdienste und Schicksale der serbischen oder razzischen Nazion in dem Königreiche Hungarn. Von einem hungarischen Patriot. Mit einem Anhang der derselben verliehenen Privilegien. — Neusatz und Belgrad, bei Emanuel*

³⁴ Библиотека Сечењи. Будимпешта. Сигн. 217996(3).



12 [Стефан Новаковић], Кратка расправа о судбини српског народа у Угарској. Нови Сад 1791, на немачком језику (Stefan Novaković), Kurze Abhandlung über das Schicksal des serbischen Volkes in Ungarn. Neusatz 1791, in deutscher Sprache

Jankowits, 1791 (сл. 12),³⁵ чији је латински текст штампан претходне године. Скоро са сигурношћу се може претпоставити, да је он аутор и расправе *Искрено и објективно расправљање...* и преводилац књиге *Kurze gefasste Abhandlung...* Следећи своје уверење (или је можда знао и сигурно) да је аутор *Dissertatio brevis...* Србин, преводилац више не каже аутора Мађара „Hungari auctoris“ како стоји у латинском тексту насловне стране, већ од једног мађарског патриоте „von einem hungarischen Patriot“ (а грешки, треба „Patrioten“). Као импресум овог немачког превода стоји: „Neusatz und Belgrad, bei Emanuel Jankowits, 1791“. Очигледно да је Емануил још увек имао жарку жељу и гајио наду да једног дана има штампарију у Београду.

Броширао је Емануил ове две књиге, као и скоро све претходне, у плаву хартију. Међутим постоји у Библиотеци Сечењи у Будимпешти један адлигат, повезан у

тврди картонски повез и пресвучен хартијом браондрап боје, са заједничким насловом *Opuscula de Gente Serbica*. Он садржи и латински и немачки текст *Кратке расправе о српском народу у Угарској...* (на насловној страни *Dissertatio brevis...* руком разрешен аутор „Novakovic“), такође једно издање *Говора пре званичног отварања Темишварског сабора...* (оно које има 23 стране, док остала имају 16), расправу *Искрено и објективно расправљање...* и др. може се претпоставити да је и овај адлигат могао да буде повезан код Емануила.³⁶

Највероватније је да је 1791. год. код Емануила штампан и један летак на немачком језику, од 2 стране (а могао би Емануил да буде и аутор), под насловом *Да се разумемо! — Wohl gemerkt!*³⁷ Обавештавао је овај летак Србе да неће добити посебну територију. Летак је свакако написан и штампан пре 22. јуна 1792. год., јер нигде не каже да је укинута чак и Илирска дворска канцеларија, створена после Темишварског сабора 5. марта 1791. год. А пошто не помиње ни њено стварање, највероватније је летак ипак написан и штампан пре марта 1791. год. Да нас је данас овај летак дошао повезан негде уз прво издање књижице Николе Стаматовића *Славеносербскому роду и обштемству...* из 1798. год., а у понеким примерцима уз друго издање из 1806. год. А баш због овог летка књижица Стаматовића је била забрањена и уништавана за време I српског устанка, а њен аутор, као опасан по Царевину, интерниран у Праг.³⁸

У току 1790. и прве половине 1791. год. Емануил је штампан текстове с националним темама. Књиге су биле немачке и латинске само по језику. За своје купце, међутим, ове 1791. год. штампан је Емануил и два страна романа на немачком језику. Први је *Die natürliche Tochter*. Прештампан га је Емануил са примерка који је имао у својој књижари. На стр. 24. Каталога стоји *Die natürliche Tochter. Eine rührende Geschichte. Die Szene ist in Paris. 2 Thl. Halle 1790. 1 Fl. 15 Kr.* По мојим испитивањима овај роман написао је француски писац Nicolas-Edme Restif de la Bretonne. Његов роман *La fille naturelle (Ванбрачна ћерка)* објављен је у два тома 1769. године.³⁹ Друго издање, такође у два тома, 1774. год. На немачки је овај роман превео Friedrich

³⁶ Библиотека Сечењи. Будимпешта. Сигн. 217996.

³⁷ Библиотека Патријаршије. Сигн. IX A. 18.

³⁸ Ивић, Алекса: Списи бечких архива о Првом српском устанку. V. — Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. II одељ., XIV, стр. 44—45.

³⁹ Quérard, J. M.: La France littéraire. VII — Paris, 1833, pag. 544—545.

³⁵ Библиотека Патријаршије. Сигн. II II 458.

Samuel Mursina. Прво издање Halle 1790,⁴⁰ баш ово које је имао Емануил у својој књижари, такође, Хамбург 1790; друго изд. Хамбург 1794. Иначе је Рестиф де ла Бретон, због свог критичког става према систему, био тако много читан пред француску револуцију. Издања његових књига су била потпуно разграбљена, тако да су уникатни примерци на аукцијама достигали касније веома високе суме. Према томе, Емануил је за своје купце штампао заиста једно веома тражено дело. Друга књига је дело Аугуста Готлиба Мајснера *Die Spiessruthen — Шибе*. из Емануилове штампариие нису се сачувале ни *Ванбрачна ћерка*, ни *Шибе*. Да их је Емануил штампао зна се из извештаја директора Новосадске гимназије Матије Ланга, који је овај 22. новембра 1791. год. (дакле после Емануилове смрти) послао Врховној дирекцији школа у Печуј. У том извештају стоји да су *Die Spiessruthen* прештампане из *Meissners Skizzen*, а за *Die natürliche Tochter* није могао да каже ништа, јер су Емануилови наследници знали само толико да је штампана.⁴¹

Емануил је у књижари имао неколико дела Аугуста Готлиба Мајснера. На стр. 14 Каталога постоје *Meissners Skizzen*, 10 Th. 6 Fl. и такође *Erzählungen und Dialogen*. 3 Th. 1 Fl. 30 Kr., као и нека друга. По мојим испитивањима *Die Spiessruthen. Noch ein Bruchstück aus Branko's Reisejournal* није из Мајснерових *Skizzen*, већ из *Erzählungen und Dialogen*. Т. II, pag. 9—100. Али ја сам имала у рукама касније издање Mannheim, 1800.

Ни ова два романа на немачком језику није нотирала Библиографија Будинског. Завршено је штампање ових обимнијих издања, и свакако у већем тиражу, јула 1791. год. То се закључује из одговора Јована Јанковића Новосадском магистрату у вези са тужбом књиговесца Улриха. Ту се каже да је у јулу 1791. год. нуђен посао Улриху, а кад је он одбио, узели су момке књиговесце.

Пошто није могао да штампа на српском и ћирилицом, Емануил је затражио од Илирске дворске канцеларије дозволу да штампа један православни молитвеник на

грчком језику *Sinopsis Sacra Bipartite*.⁴² Жива активност Емануилова била је пресечена његовом смрћу. На повратку из Беча, преминуо је у Суботици 23. септембра 1791. год. У Беч је ишао вероватно због дозволе за штампање православног молитвеника, али свакако и да набави нове књиге за своју књижару. Не треба испустити из вида бечког књижара Löschenkohla, по чијој је тужби за дуг 20. новембра 1799. године наследник Емануилов, Јован Јанковић, морао да заложу свој мајур.⁴³

После Емануилове смрти, његови наследници Јован и Петар Јанковић, а касније Јованов син Павле Јанковић, наставили су рад и са књижаром и са штампарииом и са књиговезницом. Јован и Петар Јанковић су 13. фебруара 1795. год. добили и Привилегију Угарског намесничког већа за штампарииу, али само за штампање латинским и немачким писменима. Од 1796. год. браћа су се разишла. Петар није више привилеговани типограф и књижар. Емануилова штампарииа је штампала са импресумом „Neoplantae. Typis Iancovitsianis“ или „Neusatz. Gedruckt mit Jankowitzischen Schriften“ после Емануилове смрти до 1846. год. више публикација, ништа мањих по броју од ћириличких књига које је штампао Павле Јанковић. Ако би се систематски сакупиле, како је то учинио Будински до 1800. год., била би то веома лепа збирка: говора и ода српских латиниста око митрополита Стратимировића, класификација гимназије, католичке, како су касније звали ону из 1789. год., и српске православне отворене 1810. год., уџбеника за стране језике, као и публикација друге врсте. Међу њима има доста хрватских књига штампаних латиницом и нешто мађарских.

Напоменимо да Библиографији Будинског недостаје *Класификација гимназије из 1795. год.* и један *Постилон из 1800. године*. Последњи податак о књиговезници, који се данас може наћи, датира из 1816. год. Укориочио је тада у кожу Јован Јанковић три протокола за Новосадски магистрат. Но највероватније је да је књиговезница радила све до смрти Павла Јанковића. Повезивала је издања штампариие и правила боље повезе за купце књижаре.

⁴⁰ Kayser, Christian Gottlob: Vollständiges Bücher-Lexicon enthaltend alle von 1750 bis zu Ende des Jahres 1832 in Deutschland und in der angrenzenden Länder gedruckten Bücher... — Leipzig, 1836, pag. 140 (Romane).

⁴¹ Стајић, Васа: Културна прегнућа новосадских Срба..., на стр. 133.

⁴² Маринковић, Боривоје: нав. дело, стр. 266—267.

⁴³ Стајић, Васа: Новосадске биографије..., I, на стр. 310.

DRUCKEREI UND BUCHBINDEREI DES EMMANUEL JANKOVIĆ

Dargestellt ist die Tätigkeit der Druckerei und Buchbinderei von der Gründung im Jahre 1790 bis zum Tode des Emmanuel Janković am 23. September 1791. Da er von der ungarischen Statthalterei nicht das Vorrecht bekam, Bücher in serbischer Sprache und kyrillischer Schrift zu drucken, tat er es in lateinischer und deutscher Sprache, aber mit nationalen Themen. Die Bücher waren lateinisch bzw. deutsch nur der Sprache nach. Der Verfasser widmet besondere Aufmerksamkeit der Drucktätigkeit des Janković welche mit der Illyrischen Nationalversammlung in Temišvar 1790 verbunden war. Aus diesem Bereich werden erstmalig einige Bücher behandelt, die den bisherigen Forschern unbekannt geblieben sind und auch in den Bibliographien bisher nicht notiert wurden. Ebenfalls erstmalig wird darauf hingewiesen, dass Janković in »Katalog« seiner Buchhamlung einen Titel kyrillisch druckte, was besagt, dass seine Druckerei bereits im Jahre 1790 kyrillische Buchstaben besass.

Auch wird zum ersten Mal die Möglichkeit der Beziehungen des Emmanuel Janković und eines Serben aus Leipzig, Pavle Petrović von Sokolović, in Betracht gezogen. Im Laufe des Jahres 1791 hat Janković auch zwei Romane in deutscher Sprache ohne Angabe der Verfasser gedruckt. Der Autor stellt fest, dass der Roman »Die natürliche Tochter« das Werk des französischen Schriftstellers Nicolas Edmé Restif de la Bretonne »La fille Naturelle« (Paris 1769) darstellt (ins Deutsche übersetzt von Friedrich Samuel Mursina (Halle, 1790). während es sich beim zweiten Roman, »Die Spiessruthen«, um ein Werk des deutschen Schriftstellers August Gottlieb Meissner handelt. Die Buchbinderei von Emmanuel Janković hat die Bücher aus seiner Druckerei vorwiegend nur broschiert, meistens in weiche blaue Einbände. Aber aus der Antwort des Jovan Janković, Emmanuel's Erbe, vom 26. März 1792 auf die Klage des Buchbinders Josef Ullrich, ist ersichtlich, dass die Buchbinderei Einbände auch für die Klienten der Janković'schen Buchhandlung verfertigte. Der Verfasser des Beitrags setzt voraus, dass es sich dabei um luxuriösere Einbände handeln dürfte.

Нана Бокић

Један ужички књиговезац из средине XIX века

Један књиг из ср

Најстарији податак о ужичким књиговесцима оставио је Евлија Челебија. Пролазећи кроз Ужице средином 17. века, записао је: „Сафијан жуте, тамнозелене и зелене боје раван је оном у граду Битлису. Њихови књиговесци праве дивне повезе за књиге који очаравају...“ Сафијан је козја или овчја обојена кожа штављена рујем, по којој је ужичко кожарство у оно време надалеко било чувено. Од тада па до краја 19. века изгледа да нема забележених података о књиговеству у Ужицу. Тек у попису занатлија у Србији, на дан 1. XII 1890. године, помиње се и један књиговезац у Ужицу, али му се не помиње име.

Библиотека Матице српске поседује књигу *Касија царица* од Милована Видаковића, штампану 1846. године у Београду, на чијем првом листу, на полеђини литографије,

У каталогу *Повезивачи српских књига* Загорке Јанц, из 1981. године, у регистру мајстора (књиговезаца) стоји податак: „Бркић Никола Л. из Ужица. Помиње се у запису на књизи у библиотеци Матице српске“. Ова информација је дата на основи првог нејасног снимка записа, што се испоставило као нетачно када су израђени јаснији, успелији снимци.

стоји записано мастилом и штампаним словима следеће: „Ова Књига роман или Касија Царица Принадлежи Числу Књига..... (следи празан простор — избрисано име власника)... Књиговесца вароши Ужица На 1847 Год: Марта: 5: Ужице.“ Име и презиме власника књиге, књиговесца, избрисано је грубим трењем, тако да је скинут и горњи слој хартије са листа. Нема видљивих трагова мастила, осим што се може наслутити почетно слово велико Н. (сл. 1).

Фотографисањем под инфрацрвеним зрацима добијен је позитив — фотографија на којој се текст види, јер су у дубљем слоју хартије остали трагови мастила невидљиви за око, али под инфрацрвеним светлом видљиви. Не потпуно јасно, али ипак читљиво види се име власника књиге — књиговесца Николе П. Лапчевића. Изнад записа је налепљена вињета из једне мађарске медицинске књиге (сл. 2). У Историјском архиву у Ужицу, у еснафским књигама Никола П. Лапчевић није убележен као књиговезац, али је познат као аутор једног писма мемоарске садржине, у коме пише својим синовима о „поријеклу плијемена Лапчевића“. Ово писмо је објављено у „Ужичком зборнику“ број 5 из 1976. године, као прилог мемоарској грађи старих Ужичана. У том писму Лапчевић не помиње своје бављење књиговеством, него само трговином. Податак о књиговеству се види из другог писма које је најмлађи син Николе П. Лапчевића, Данило, упутио 1950. године своје рођаку, истражујући порекло своје породице са мајчине стране. Данило помиње свог оца: „Звао се је Никола П. Лапчевић, бивши трговац а потоњи књиговезац“. Никола П. Лапчевић се родио 1796., а умро је 1899. године, дакле поживео је 103 године. Може се закључити да је то исти књиговезац који се помиње у попису занатлија у Србији 1890. године, јер, како се из мемоара види, био је свеж и здрав све до смрти.

Пратећи пажљиво садржај мемоарског писма и хронолошки ред догађаја у животу Николе П. Лапчевића, може се приближно установити време када се почео бавити књиговезачким занатом (јер је дуго био само трговац).

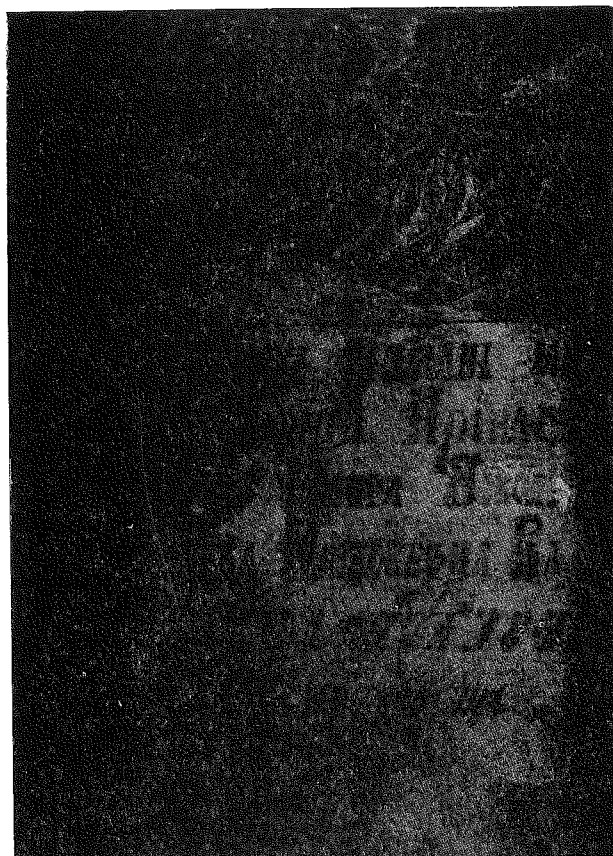
Како је сам написао, остао је без мајке у шестој години. „Неку годину иза тога“ води га отац у манастир у Ариље да „научи словенску азбуку“, где остаје две године. Затим се враћа у Ужице, где ради у трговини седамнаест година, када се осамостаљује и отвара своју трговину. Никола П. Лапчевић постаје, значи, самосталан трговац вероватно између 27. и 30. године живота, тј. између 1823. и 1826. године. Даље, у мемоарском писму



1 Запис Николе П. Лапчевића са избрисаним потписом
The note of Nikola P. Lapčević with the erased signature

Лапчевић наводи да је у животу сакупљао вредне књиге „труковане руком и труковане, старе од 270 до 452 године“ и напомиње „све ја ово чувам од прије 60 до 70 година“. Како је писмо написао 1898. године, тј. у 102-ој години живота, закључује се да је Лапчевић вредне књиге почео сакупљати отприлике између 1838. и 1848. године, тј. између 40. и 50. године живота. У том периоду се вероватно и почео бавити књиговештвом. Може се претпоставити да је основе књиговештва упознао у манастиру у Ариљу, где је као дечак боравио две године на школовању, а касније као љубитељ и сакупљач књига сам усавршавао занат.

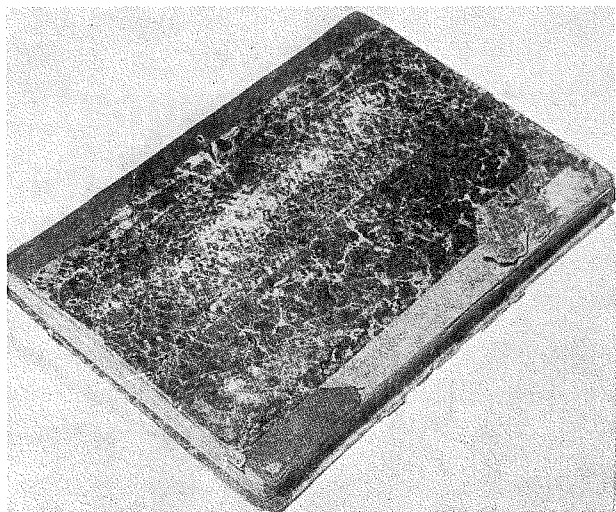
Књига *Касија Царица* потписана је 1847. године, када је вероватно и прекоричена, па се претпоставља да је Лапчевић тада био књиговезац почетник. Ову претпоставку потврђују начин и квалитет преповезивања. Књига је без оригиналног меког повеза, који је вероватно био много оштећен и зато одстрањен. Преповезана је у нови полуплатнени повез са подлогом од сивог картона дебљине 3 mm. Платно на повезу је право књиговезачко платно тамносмеђе боје, а хартија за облагање картона је



2 Запис Николе П. Лапчевића снимљен под инфрацрвеним зрацима
The note of Nikola P. Lapčević photographed by means of infra red rays

мраморирана гланц-хартија, шарена у тамноцрвеном и тамносмеђем тону са белим шарама, типична за повезе 19. века. Треба напоменути да мраморирана хартија на повезу није кројена из једног дела као што је уобичајено, него се састоји из 3 траке широке по 5 cm и слепљене једна за другу по дужини. Вероватно мајстор није хтео за себе, односно за своју књигу да потроши већи табак мрамориране хартије, већ је искористио траке хартије преостале од ранијих повезивања (сл. 3).

Књига је пре повезивања обрезана тако да је од оригиналног формата, димензија 12,5 × 21 cm, смањена на димензије 12 × 18 cm. Резови су равни, што сведочи о поседовању машине за обрезивање. Књига је уз ивицу реза дугачка 18 cm, а уз леђа 17,5 cm, тј. сечена је у доњем делу косо, што је доста лежерно за једног искусног мајстора, те и то иде у прилог тврдњи да је у време преповезивања, односно потписивања књиге, 1847. године, Никола П. Лапчевић био на почетку своје књиговезачке каријере. Логови књиге прошивани су међусобно чврстим памучним концем, дебљине око 0,5 mm, и то преко дебљег канала постављеног на два места на леђима књиге. Преко шавова је на леђа



3 Увез Николе П. Лапчевића из 1847. године
A bookbinding made by Nikola P. Lapčević in 1847

књиге налепљено бело платно, које је заједно са канапом залепљено за картоне са обе стране повеза. Књига је без

A MID-19TH CENTURY BOOKBINDER FROM UŽICE

It was found that in Užice in 1847 or probably a little earlier there was a professional bookbinder by the name of Nikola P. Lapčević. The discovery was based on the owner's note written on the end paper of the front cover of Milovan Vidaković's book

предлистова — форзеца. Први и последњи лист књиге одсечени су од лога и уском ивицом залепљени за картон повеза.

Постава са унутрашње стране повеза је од нотне хартије са нотним линијама постављеним вертикално. Из књиге недостају последњих пет листова, списак претплатника (Г. Г. Предчисленици). Сви радови на повезивању, обрезивање слога, обрезивање картона, шивење и лепљење сведоче о поседовању књиговезачког алата и машина.

Мајстор Никола П. Лапчевић је за време свог дугог живота, а тиме и доста дугог књиговезачког рада, повезао вероватно много књига. Требало би их пронаћи, проучити начин рада кроз низ година и упоредити их са вероватно почетничким радом на повезивању књиге *Касија Царица*. Тако би се добила потпунија слика о развоју и раду ужичке књиговезнице из средине XIX века.

Kasija kraljica from 1846, and a 1898 letter of an autobiographical nature. No records are available on this craft in Užice until the registration of craftsmen in Serbia, in 1890. By the book binding, half cloth and marbled paper, it can be concluded that this is an early work of the mentioned Užice bookbinder. I am not familiar with his later work, but he practiced the craft until his death in 1899.



Зајорка Јани

Дворски књиговезац Франц Енгелхарт

Дворски књиговезац Франц

Међу бројним београдским књиговесцима у другој половини 19. века, једна од најинтересантијих личности је био Франц Енгелхарт. Као што је често бивало да се занат преноси са оца на сина, тако је и Франц Енгелхарт — отац такође био књиговезац. Његово име се помиње средином 19. века, али, као и већина података, и ови представљају расуте каменчиће из којих је тешко саставити целовит мозаик. Први помен имена овог књиговесца налазимо у архиву новосадског Магистрата 1845. године, где је забележено да је Франц Енгелхарт, књиговезац из Митровице, тражио дозволу за рад у Новом Саду и да му је обећан инколат.¹ Идуће, 1846. године у „Новинама српским“ објављен је оглас у коме се најављује календар „Зимзелен“ и наводе се имена људи различитих занимања код којих се овај календар може набавити. У том списку налазимо и име Ф. Енгелхарта, књиговесца у Петроварадину.² Каснијих података о

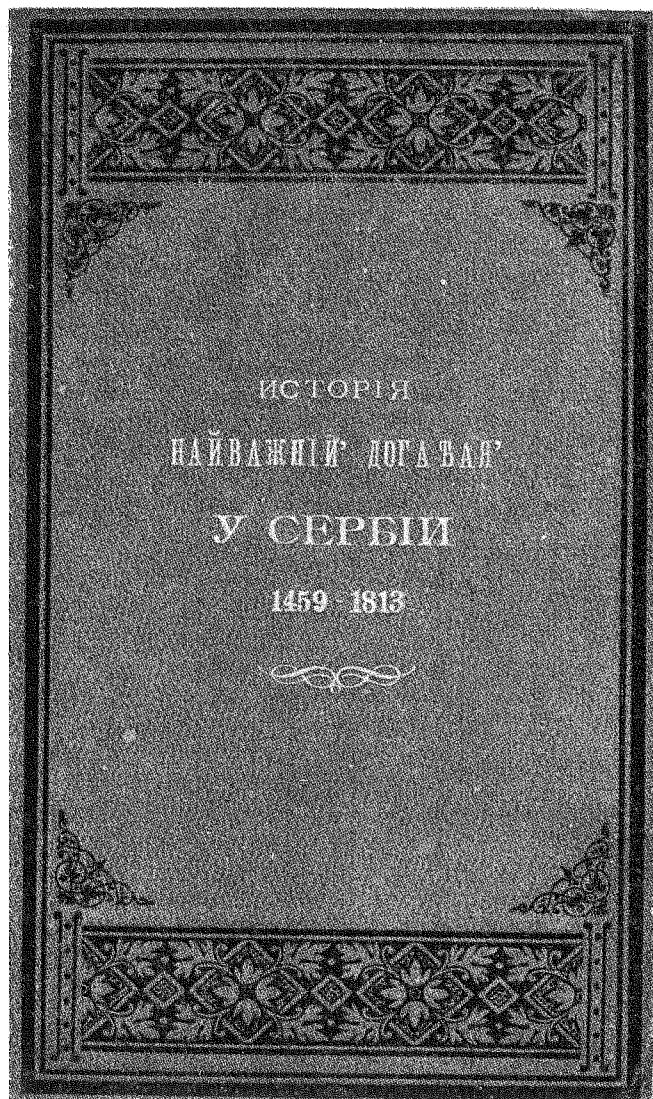
Енгелхарту нема ни у архивама, нити његово име налазимо међу новосадским књиговесцима. Бар колико је до данас познато. После дуге паузе од скоро педесет година, у архиви књиговезачког еснафа у Београду, у књизи у коју су уписивани књиговесци произведени за мајсторе, вођене 1896—1911. године, налазимо под бројем 7. име Франца Енгелхарта. Овде дознајемо да је рођен у Мађарској у Аустро-Угарској, да има 50 година, да је католик, српски „подајник“, да има једно женско дете и да је постао мајстор пре успостављања еснафа. Из ових бележака не видимо ни то да ли је био Мађар или Немац, иако је Енгелхарт могао и лично дати податке о себи приликом уписивања у мајсторску књигу, како се то онда звало.

И ови оскудни подаци указују на чињеницу да Енгелхарт, који се помиње у Петроварадину и у новосадском Магистрату, не може бити онај исти Енгелхарт, београдски дворски књиговезац, који је тако брзо избио у прве редове београдских мајстора. Овај је приликом уписа у еснафску књигу 1896. године имао 50 година. Значи да је петроварадински Енгелхарт могао да му буде отац. Врло је вероватно да је у питању иста радионица, што, наравно, не би морало да буде када би једини индикатор било само име. Али, једна књига штампана код Јована Каулиција у Новом Саду 1847. године, скромно повезана у црвене корице, са црном орнаментиком и текстом наслова у златотиску, има потпуно исти орнаментални украс и сличну композицију као и каснији сигнирани радови београдског Енгелхарта (сл. 1. и сл. 12).

Засад није утврђено када је Франц Енгелхарт млађи прешао у Србију, што су чиниле и многе друге занатлије у другој половини 19. века. Шта се у међувремену дешавало са породицом Енгелхарт — не знамо. Прилично је прихватљива претпоставка да је Франц Енгелхарт старији и даље живео у Петроварадину и да је син код њега изучио занат. Могуће је, такође, да је син опробао срећу у неком од средњоевропских центара, па је касније, тражећи посао, стигао и у Београд. Судећи по његовим најраније датираним повезима који су до сада нађени, његов долазак у Србију би могао бити негде пред крај осме деценије 19. века. Ако је веровати еснафским књигама, тј. да је 1896. године имао 50 година, он је тада морао имати око 33 године. Судећи према тим најранијим повезима, којима се брзо афирмисао у Београду, он је морао бити већ искусан мајстор. Његов најранији до сад познати и сигнирани рад је повез књиге *Историја српског војног санитета* др Владана Ђорђевића, штампана 1879. године у Београду. То је врло луксузан повез, рађен у тамнољубичастој кожи са богатом

¹ В. Стајић, Грађа за културну историју Новог Сада, Нови Сад 1951, 193—194.

² „Новине србске“ за 15. новембар 1846. године — оглас.



1 П. Јовановић, Историја најважниј догађаја у Србији 1459—1813, Нови Сад 1847 — Engelhart — отац, повез несигниран
P. Jovanović, Histoire des événements les plus importants advenus en Serbie entre 1459 et 1813, Novi Sad 1847, Engelhardt père; la reliure n'est pas signée

декорацијом у златотиску (сл. 2). На унутрашњој страни горње корице, вертикално, уз саму спољну ивицу, утиснут је ситним златним словима текст: „Везао Ф. Енгелхарт у Београду“. Колико је познато, ово би био једини пример да се сигнатура налази на овом месту и да је овако постављена. Иначе, примерак књиге Владана Ђорђевића са Енгелхартовим повезом је из бившег фонда дворске библиотеке.

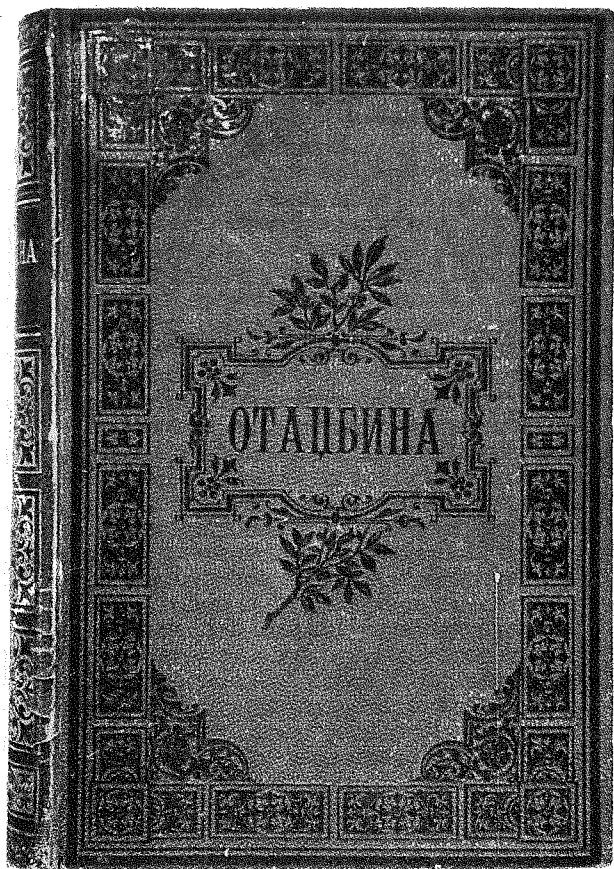
Овај повез се може приближно датирати одмах после њеног штампања 1879. године. Украс на хрпту у коме су квадратна поља ограничена декоративним елементом, граном дрвета обавијеном лозицом, као мотив се појављује у српској графици и у другим гранама примењене уметности



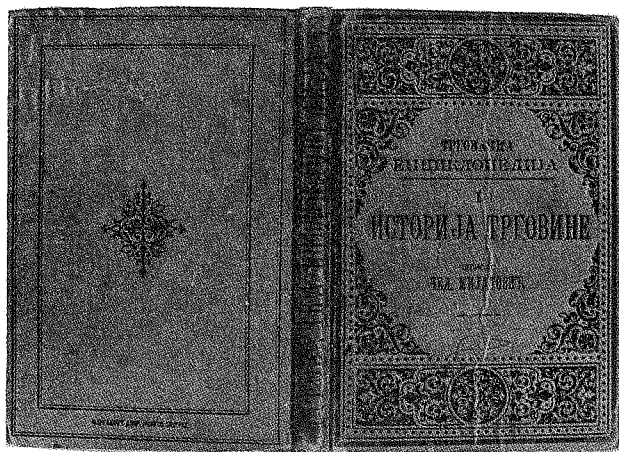
2 В. Ђорђевић, Историја српског војног санитета, Београд 1879, — повез сигниран
V. Đorđević, Histoire du service de santé, attaché à l'armée serbe, Belgrade 1879, — reliure signée

у последњој четвртини 19. века. Нема дилеме да је повез морао настати пре 1882. године. Прво због тога што се термин „везао“, који налазимо у тексту којим је повез сигниран, губи после осамдесетих година 19. века. Друго, већ 1882. године Енгелхарт је дворски књиговецац и он тако надаље сигнира своје радове. Сасвим је сигурно да он на једном повезу за дворску библиотеку не би никако изоставио своју, недавно стечену титулу. Морамо претпоставити да је Енгелхартових радова било много више него што се у овом тренутку може рећи. Међу несигнираним радовима има доста оних који се са сигурношћу могу приписати Енгелхарту. Он је, поред луксузних повеза рађених по поруџбини за двор и за поједине наручиоце, радио и доста скромних картонских повеза за различите популарне едиције и годишта часописа. Тих скромнијих повеза има највише између 1893. и 1896. године, када му посао, изгледа, и није ишао најбоље. Овде треба поменути часопис „Отаџбину“ за 1887. годину (сл. 3), затим *На лепом српском Дунаву* С. Стојановића из 1893. године, *Историју трговине* Чедо Мијатовића из 1894. године (сл. 4) и *Дарак српској деци* Михаила Костића из 1897. године.

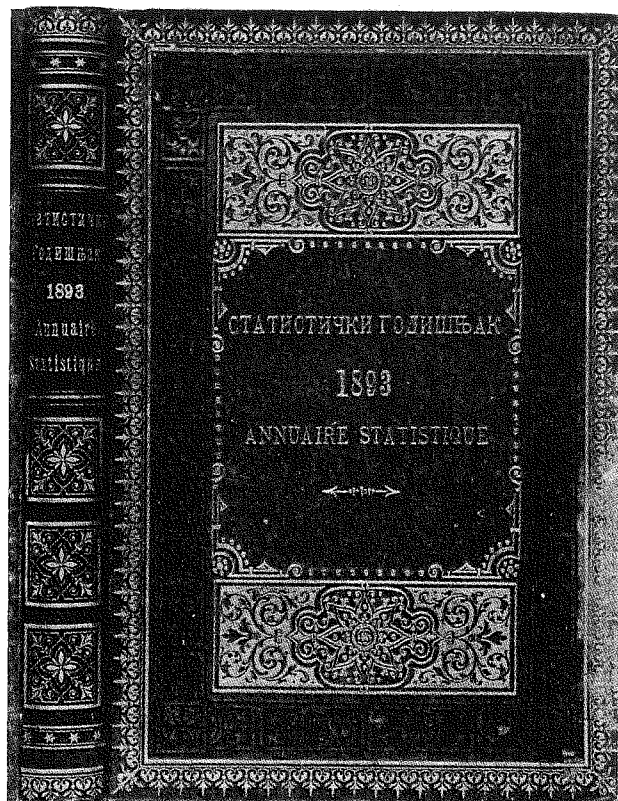
Наравно, са уметничко-занатског гледишта значајнији су они луксузнији повези рађени по наруџбини. На њима су долазили до изражаја маштовитост мајстора, колористички ефекти, техничка углађеност и богатство материјала (сл. 5).



3 „Отацбина“ 17, Београд 1887 — повез око 1890.
године — несигнирано
*La Patrie, Belgrade 1887, reliure effectuée vers 1890,
non signée*



4 Ч. Мијатовић, Историја трговине, Београд 1894.
— сигнирано
*С. Mijatović, Histoire du commerce, Belgrade 1894,
— reliure signée*

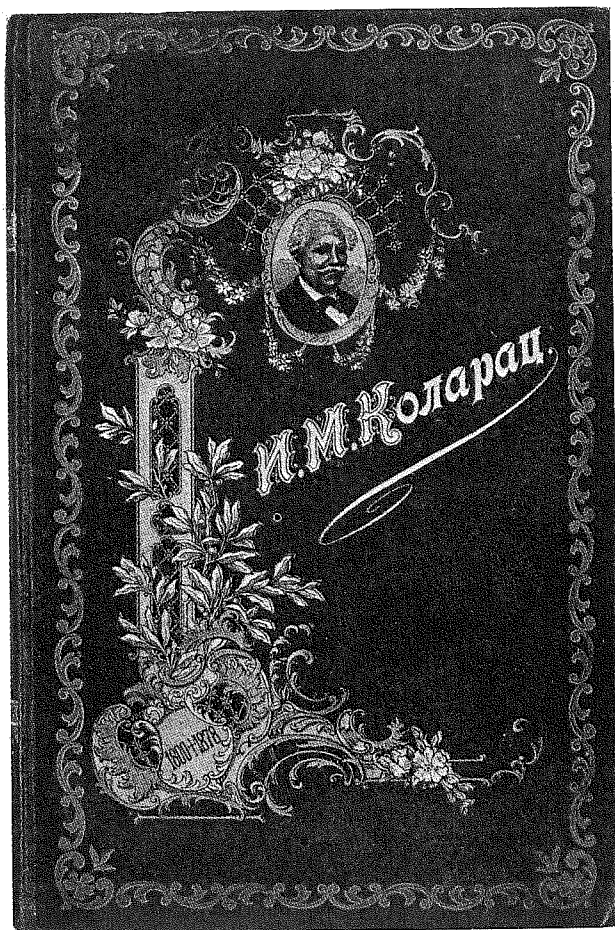


5 Статистички годишњак за 1893. — повез сигниран
Annuaire statistique de 1893, reliure signée

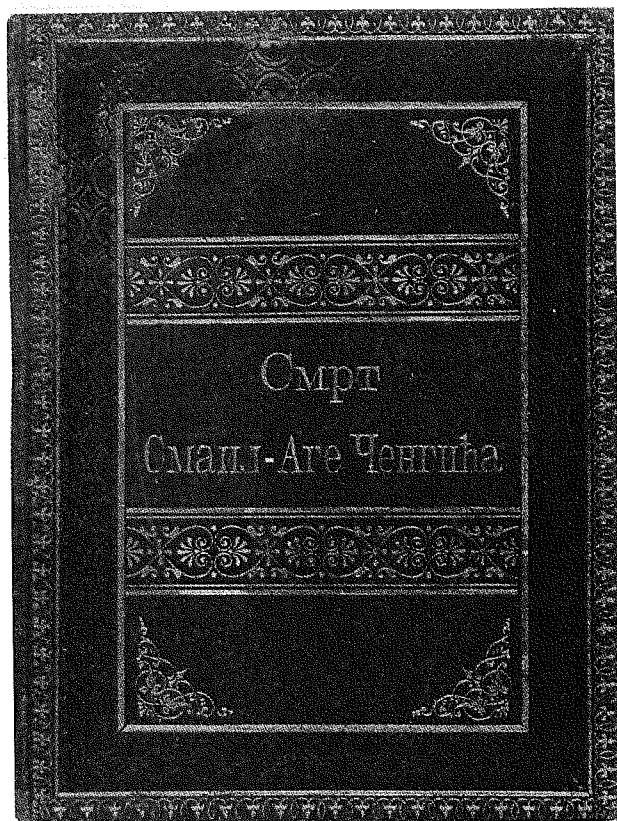
Као и остали књиговесци 19. века, и он је држао одређену равнотежу између украса на корицама и украса на хрпту књиге. Када је корица била једноставнија, декоративни украс је био концентрисан на хрбат, и обратно.

Не би се могло рећи да је Енгелхарт био привржен одређеном стилу, као што је то био његов истовременик Гавра Димић, који је познат по сецесионистичким повезима. Енгелхартов рад у Србији је био ограничен на последњих тридесетак година 19. века, а то је време историјских стилова и умирућег романтизма, који у нашим крајевима траје нешто дуже него у централној Европи. Осим тога, књиговачки калупи трају веома дуго и није економично, чак ни дворском књиговесцу, да се често мењају, поготову у средини где уметнички укус није баш тако строго дефинисан. Осим тога, и поручени повези, често за изузетне прилике, са одређеном тематиком и још више, наменом имају понекад свећарски карактер и, вероватно, доста елемената које је тражио наручилац. Књиговецац је ипак био у првом реду занатлија од кога се тражило и очекивало да да максимум техничке перфекције и што више богатог украса у златотиску. За ово је типичан пример повез књиге *Илија Коларац, добротвор српске просвете*, издате у Београду 1896. године.

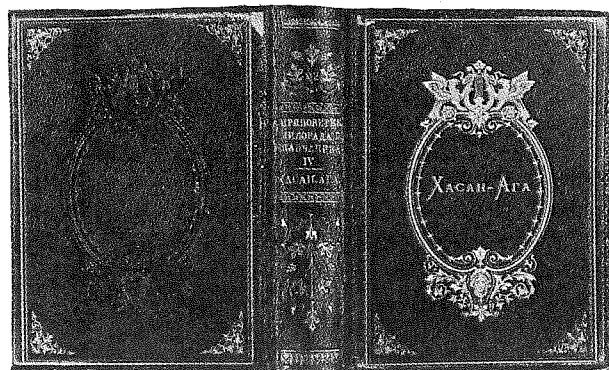
Композиција Енгелхартових повеза је доста разноврсна и тек у понеком се понавља (сл. 9 и сл. 10). И поједини декоративни елементи се понављају, нарочито они угаони мотиви и понека декоративна трака која се изводи алаткама које књиговесци називају „филетнама“. Ово су истовремено у неку руку и елементи препознавања, нешто као рукопис мајстора.



6 М. Милићевић, Илија М. Коларац, добротвор српске просвете, Београд 1896 — повез сигниран М. Miličević, M. Kolarac, bienfaiteur de l'Education nationale serbe, Belgrade 1896, — reliure signée



8 И. Мажурапић, Смрт Смаил-Аге Ченгића, Београд 1885 — повез сигниран I. Mažuranić, La mort de Vaga Smail Ćengiĉ, Belgrade 1885; reliure signée



7 М. Шапчанин, Хасан-Ага, Београд, s.a. повез несигниран М. Šarčanić, Aga Hassan, Belgrade, s.a.; la reliure n'a pas été signée

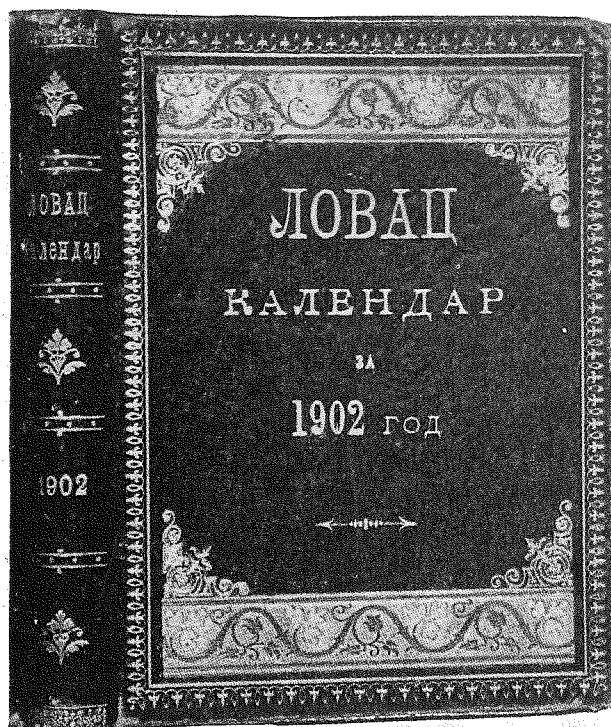
Књигу је наручио и њено издавање финансирао Коларчев одбор и тражио да књига има пригодни карактер. Тако је на горњој корици у богато декоративној романтичарској композицији нашао место и портрет Илије Коларца. Цела композиција је урађена у неколико боја. Доња корица, међутим, сасвим је у стилу најранијих

Енгелхартових радова, само што је орнаменат изведен црним. Иначе је уобичајено да се украс на доњој корици ради у слепом отиску (сл. 6).

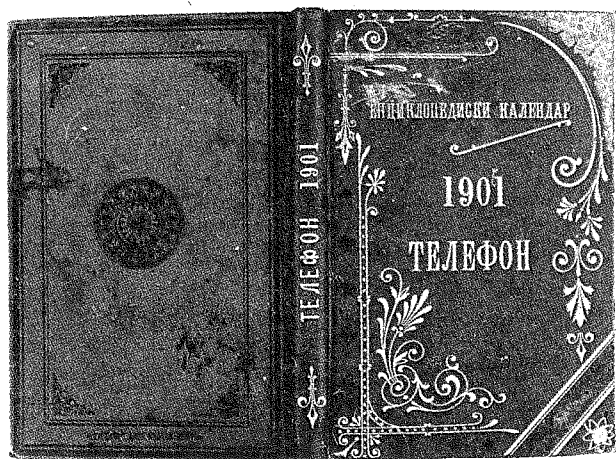
И поред тога што није био уметник који креира корицу књиге као сликар композицију, Енгелхарт је ипак направио понеки повез који делује скоро монументално. Такав је пример повез књиге *Хасан-Ага* од Милорада Шапчанина, израђен од зелене коже са украсом у златотиску и унутрашњом страном корица пресвученом природном свилом (сл. 7). И друга његова дела су својом композицијом и украсом прилагођена садржају, који је заиста бивао разноврстан. На распону од литературе, правних књига, корица за ноте, телефонских именика, па до календара. Тако треба поменути: *Смрт Смаил-аге Ченгића* од Ивана Мажурапића из 1885. године (сл. 8), *Менично право* од Милана Туцакова, са луксузним повезом од беле коже, из 1896. године (сл. 9), *Албум песама Жарка Савића* у плавом платну, из 1898. године, *Енциклопедијски календар, 1901 — телефони* —, од тамне коже, на коме се понавља композиција са повеза књиге *Менично право* од Туцакова (сл. 10) и, најзад, календар *Ловац* за 1902. годину,



9 М. Туцаков, Менично право, Београд 1896. — повез сигниран
M. Tušakov, *Le droit de change*, Belgrade 1896, — reliure signée



11 „Ловач“, календар за 1902. год. Београд 1902. — повез сигниран
»Chasseur«, almanach de 1902, Belgrade 1902, — reliure signée

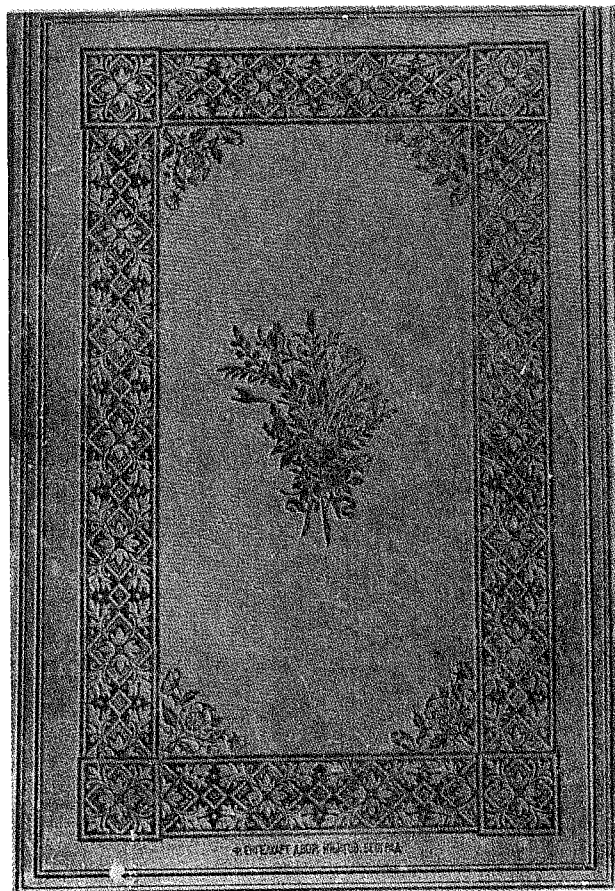


10 Енциклопедијски календар 1901. телефони, Београд 1900 — повез сигниран
Almanach encyclopédique de 1901, téléphones, Belgrade 1900, — reliure signée.

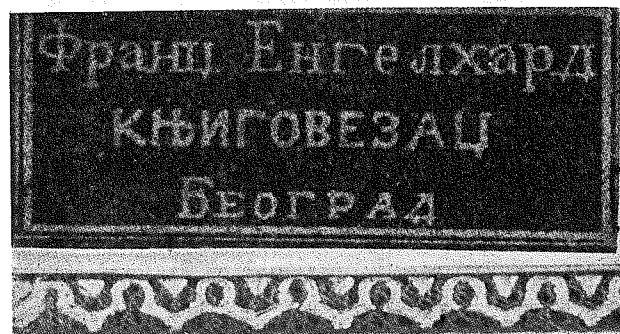
који ради последње године пред смрт. То је књижица од тамноцрвене коже са златотиском и деловима орнаменталне декорације у неколико боја (сл. 11). Енгелхарт је 1889. године учествовао на Светској изложби у Паризу и тамо, поред још двојице београдских књиговезаца —



12 Борђе Радић, „Радићево цвеће“, Београд 189... повез 1901—2. сигнирано, горња корица
Borje Radić, *Fleurs de Radić*, Belgrade, 189..., reliure effectuée en 1901—2, reliure signée, recto



13 Борђе Радић, „Радићево цвеће“, доња корица, сигнирано
Dorđe Radić, Fleurs de Radić, reliure signée, verso



14 Књиговезачка налепница Фр. Енгелхарта, пре 1882. године
Etiquette de relieur au nom de Franz Engelhardt, datant d'avant 1882.

Стеве Поповића и Гавре Димића — добио похвалницу. На жалост, досад је било немогуће утврдити које су радове ови наши мајстори излагали на овој светској манифестацији.

На самом почетку 20. века Енгелхарт, као и многи наши уметници и мајстори, ради један повез у стилу сецесије. То је повез за књигу *Радићево цвеће*, рађен у тамнољубичастој свили са богато сликаним цвећем. Овај изванредни, луксузно урађен



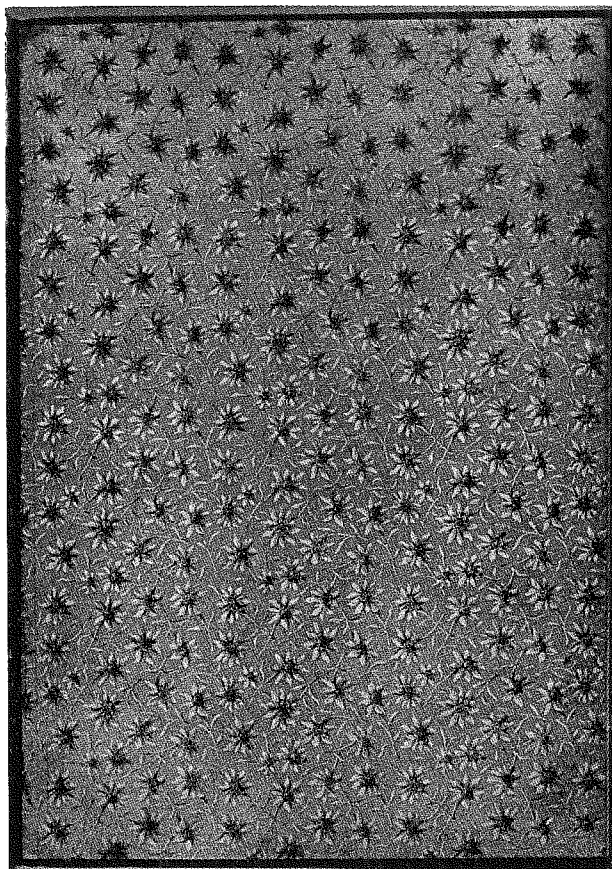
15 Књиговезачка налепница Фр. Енгелхарта после 1882. године, кад је постао дворски књиговезац
Etiquette de relieur au nom de Franz Engelhardt, datant d'après 1882, année où celui-ci fut nommé relieur de cour

повез делује мало неуједначено, пошто је горња корица у савршеном нескладу са доњом. Горња корица је, наиме, као фино сликани цветни пану, док је доња најстандарднији Енгелхартов рад са орнаментиком коју је користио још Енгелхарт — отац на свом првом познатом раду, када је био у Петроварадину. (Упореди сл. 1, сл. 12 и 13.)

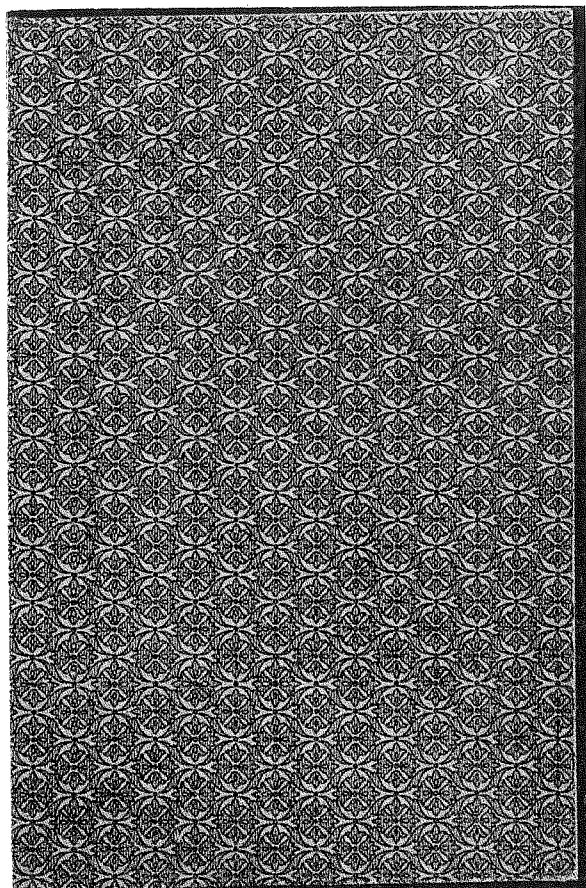
Своје радове Енгелхарт је сигнирао налепницама и утиснутим текстом, најчешће на доњој корици. Наравно, морамо претпоставити да неки наручиоци нису желели да повез буде сигниран, или да се поред њиховог „*exlibris*“ нађе књиговезачка налепница. За унутрашњу страну корица употребљавао је једнобојни чврсти полукартон, сатинирани папир, а за луксузне повезе — чисту свилу у природној боји. Уколико је корица постављена свилом, и кожне ивице унутрашње стране корица су биле украшене орнаментиком у златотиску (сл. 14 и сл. 15). Баш овај папир којим су постављане корице са унутрашње стране (постава), са својом орнаментиком, у већини случајева, постају знак распознавања мајстора. Иако је тај папир набављан у Бечу или Пешти и масовно је произвођен, ипак се ретко дешавало да је исти користило неколико мајстора (сл. 16 и 17).

Енгелхарт је умро у Београду почетком јула 1902. године. Не знамо где је сахрањен. Вероватно је то било на старом београдском гробљу на Ташмајдану, пошто је тамо сахрањивана београдска елита. Међутим, књиге са овога гробља нису сачуване. О приватном животу Франца Енгелхарта не знамо скоро ништа. У раду књиговезачког еснафа изгледа да није много учествовао. Не налазимо га чак ни као члана комисије за полагање мајсторског испита, што би се могло очекивати од мајстора његовог ранга. Уписан је за члана — добротвора Српске књижевне задруге 1892. године, као „коричар из Београда“.³

³ М. Живановић, Библиографија Српске књижевне задруге 1892—1967, Београд 1967, 350.



16 Папир за облагање унутрашње стране корице
(ворзацпапир)
*Papier servant à recouvrir le côté intérieur de la
couverture*



17 Папир за облагање унутрашње стране корице
(ворзацпапир)
*Papier servant à recouvrir le côté intérieur de la
couverture*

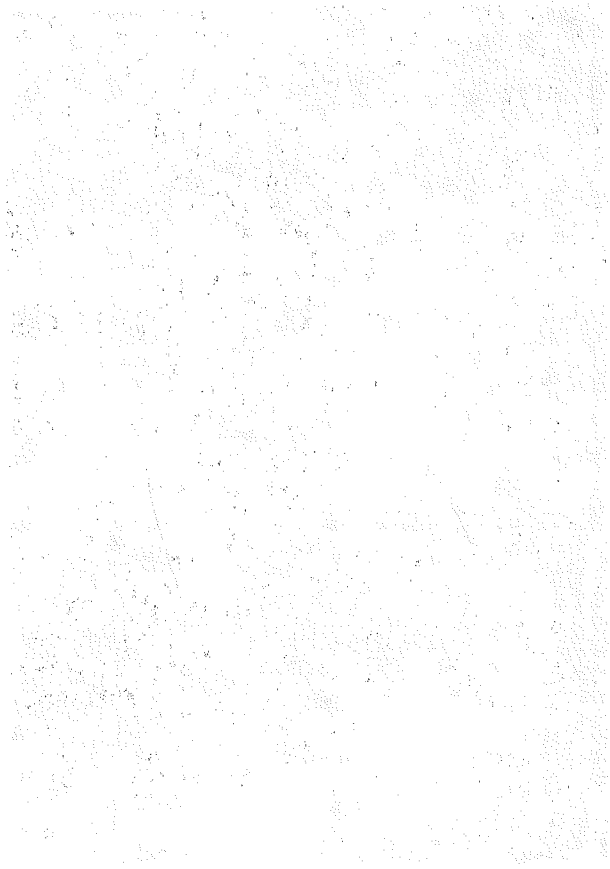
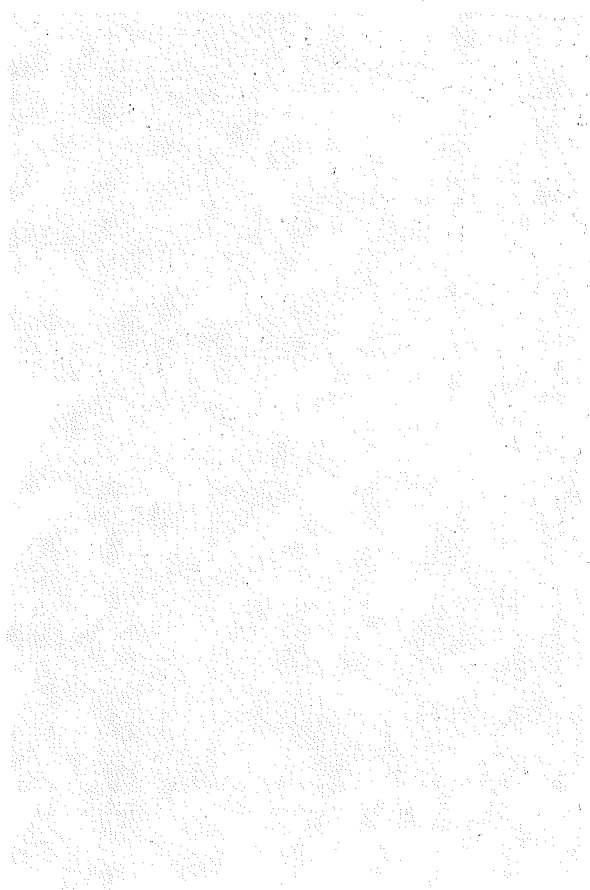
Из књига за упис ученика на књиговезачки занат сазнајемо да није баш примао много ученика. Али је зато можда једини који је отпуштао ученике. У рубрици за примедбе у овим књигама, једино поред имена његових ученика пише да су отпуштени. Разлози, међутим, нису навођени, сем на једном месту где пише да еснафу није познат разлог отпуштања. Да ли је он од ученика очекивао превише, или је

једноставно био незгодан човек — остаће неразјашњено. Да је био врло цењен у еснафским круговима, видимо и по пошти која му је приликом сахране одата. У књизи благајне књиговезачког еснафа забележено је под датумом 6. јули 1902. године: „Дато Тоши Мраовићу на име порудбине једног венца са траком и натписом по рачуну, за погреб покојног Енгелхарта — 20 динара“.

**FRANZ ENGELHARDT, RELIEUR
DE COUR**

Franz Engelhardt, relieur, quitta la Voïvodine pour Belgrade dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Bientôt, il devint un artisan de renom et, à partir de 1882, il travailla auprès

du palais royal. Il effectua un grand nombre de reliures, depuis les toutes simples, en carton, jusqu'à celles de haut luxe, destinées à la bibliothèque de la cour. En 1889, il prit part à l'Exposition universelle de Paris où on lui accorda la mention honorable. Il mourut à Belgrade, le 6 juillet 1902.



Мр Миланка Тогић

Повези албума за фотографије

Пове за фс

Средином XIX века један млади фотограф из Марсеја, Луј Додеро, употребио је аутопортрет за своју визиткарту.¹ Иако о проналаску новог формата фотографије пише француска штампа, ни неколико година касније, када су два париска аматера — Делесер и конт Агуадо — открили могућност да визиткарта буде са фотографијом, овај тип посетнице није шире прихваћен.² До масовног прихватања фотографије формата визиткарте долази захваљујући једном неубичајеном догађају.

Наиме, када је Наполеон III 1859. године кренуо у Италију, он је зауставио своје трупе испред Диздеријевог атељеа да би се фотографисао на нови начин.³ То је било довољно да читав Париз пожели да се фотографише код Диздерија. Андре Адолф Диздери је још од 1854. године користио камеру чија је унутрашњост била подељена за четири идентична сочива.

Експонирањем прво једне а затим друге половине плоче добијало се осам малих портрета, који су могли бити различити у пози јер су се сочива могла одвојено покривати.⁴ Предност Диздеријевог проналаска била је, између осталог, и у томе што су овако добијени портрети били много јефтинији од осам посебних фотографија, а то је погодновало и једном новом обичају — да се портрети поклањају и размењују. Фотографија формата визиткарте била је у ствари контакт-копија која се обрезаје на димензије $5,5 \times 8,5$ cm, а затим лепи на картон величине $6,5 \times 10$ cm, што је била уобичајена величина визиткарте.

Током шесте деценије XIX века Диздеријев проналазак је добио интернационалну примену. Фотографије — посетнице израђују се у атељеима широм Европе и Северне Америке. Познато је да Лудвиг Ангерер из Беча од 1857. године израђује у великим количинама визиткарте са портретима чланова царске породице.⁵ У почетку су посетнице са портретима биле привилегија истакнутих личности. Тако, на пример, 1860. године Мајал прави портрете краљице Викторије, принца Алберта и њихове деце, који су објављени у Ројал албуму (Royal Album). То је време када у Енглеској почиње сакупљање портрета славних личности и њихово чување у албумима. Портрети визиткарте значајних личности могли су се тада купити у свим папирницама. Како је „мода“ фотографија — посетница узимала маха, тако је постепено расло интересовање и осталих слојева друштва за ову врсту портрета. Тим поводом „The Photographie News“ из Лондона пише 1861. године да је „фотографско представљање... избрисало многе тесногруде разлике у рангу и богатству“.⁶ Касније, када је формат визиткарте замењен кабинет-форматом, димензија 15×10 cm, фотографски портрети стичу све ширу популарност. Упоредо са овом масовном појавом, која обухвата све слојеве друштва, почињу се сакупљати и чувати фотографије — портрети. Мада феномен масовне потребе за фотографијом, пре свега портретном, захтева шира и много озбиљнија социолошко-културна посматрања грађанског друштва средином XIX века, неопходно је указати бар на неке моменте који су непосредно утицали на формирање оваквог односа према фотографији. Ново друштво XIX века, за које су карактеристичне и одређене промене у

¹ Н. и А. Gernsheim. Фотографија, сажета историја, Београд 1973, 115.

² Исто.

³ Исто, 116; G. Freund, Фотографија и друштво, Загреб 1981, 61—63.

⁴ Н. и А. Gernsheim, нав. дело, 47.

⁵ Исто, 116—119.

⁶ Исто, 118; Публика из 1860. године уживала је у посједовању фотографија гласовитих особа, G. Freund, нав. дело, 86.



1 Албум из Војвођанског музеја (инв. бр. 5997)
Album from the Museum of Vojvodina (Inv. № 5997)

структури породице (њу сада углавном чине родитељи и деца), развија до тада непознату „културу становања у породици, са интимном специјализацијом појединих соба“.⁷ Тако је грађанска кућа средином XIX века, између осталог, подразумевала и салон у коме је на истакнутом месту био албум са портретима чланова шире породице.

Један од најстаријих познатих албума за фотографије израђен је у Паризу — споља изгледа као књига али се његове странице са Диздеријевим портретима формата визиткарте расклапају.⁸ Овај албум има 24 посетнице које су уложене у „цепове“ са обе стране сваког преклопа, а формат му је нешто већи од визиткарте — 13,5 × 11 cm. Међутим, шездесетих година XIX века, када се појављују први албуми за фотографије, има их најразличитијих формата — од минијатурних, чија је величина само 5 × 4,5 cm, до оних величине 14 × 21 cm.⁹ Али већ 1860. године почиње са радом и једна специјализована индустрија која издаје фото-албуме тачно утврђеног типа. Како наводи немачки лист „*Illustrierte Buchbinder Zeitung*“ из 1880. године, најстарији тип албума је имао 12 листова и повез од коже који је затваран једноставном металном копчом. Ови албуми су се могли листати као књига, а на свакој страни је био отвор за једну или две фотографије формата визиткарте. Отвори су украшавани једноставним линеарним или овоидним орнаментом који је био изведен у слепом или златном отиску.¹⁰ Почев од 1860. године, индустрија албума доживљава процват — говори се чак о милионима израђених примерака, а у Краљевском патентном одељењу у Берлину регистровано је, током седамдесетих и осамдесетих година XIX века, више патената који се односе на фото-албуме.¹¹

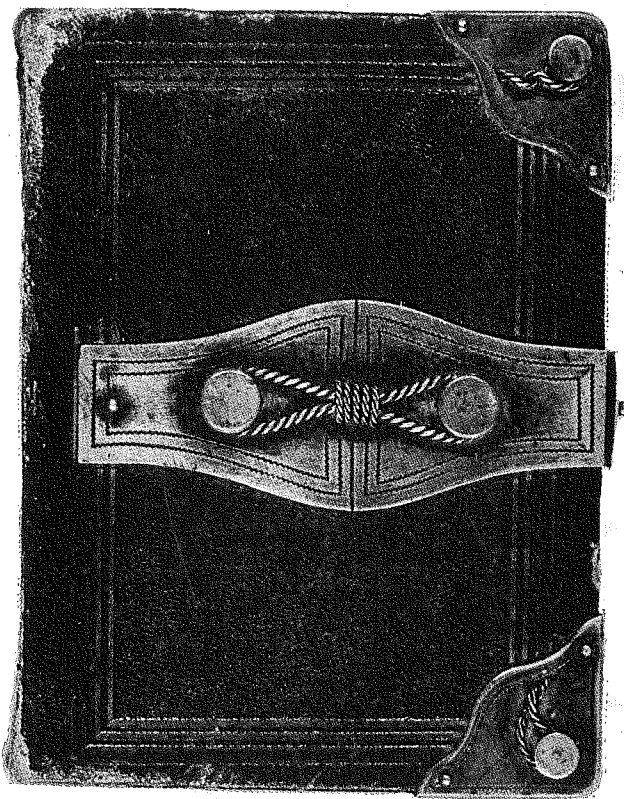
⁷ Р. Вицман, Свакидашњица у бечком бидермајеру, у Бечки бидермајер, Народни музеј, Београд 1981, 19.

⁸ Е. Маас, *Die golden Jahre der Photoalben, Fundgrube und Spiegel von gestern*, Köln 1977, 7.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто, 10.

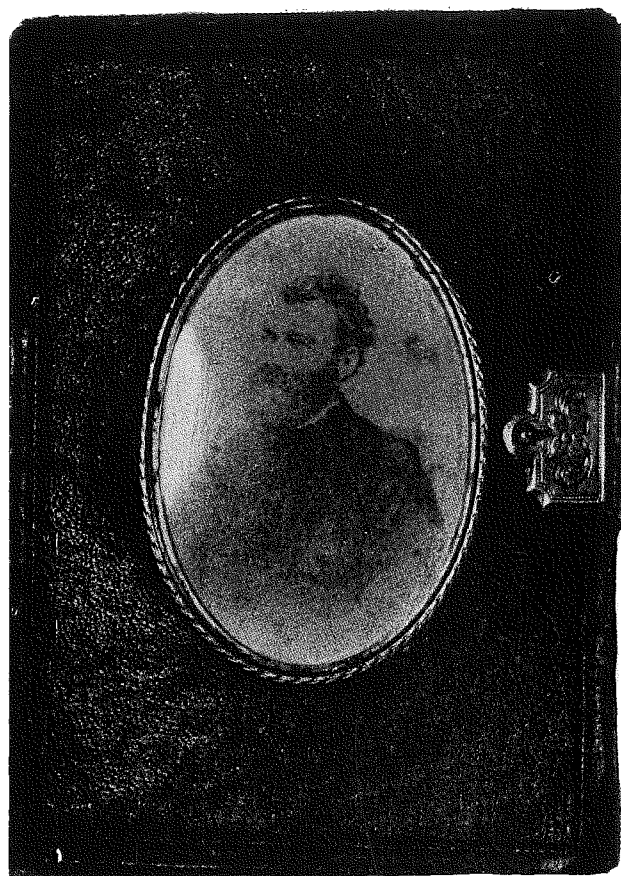


2 Албум са двора Обреновића, Народна библиотека СР Србије (инв. бр. АФ 980)
Album from the Obrenović court, National Library of the S.R. of Serbia (Inv. № AF 980)

У београдском листу „Магазин за уметност и моду“ објављена је вест о проналаску дагеротипије неколико месеци пре њеног званичног објављивања, а први путујући фотограф, Јосиф Капилери, дошао је у Београд 1844. године. Сама појава дагеротипије у Србији може се, према аутобиографији Анастаса Јовановића, померити на крај 1841. године, када је направљена неуспела дагеротипија кнеза Михајла.¹² Дакле, појаву и каснији развој новог медија доследно је и без већих хронолошких раскорака пратио читав низ фотографа у Србији, који су, уклапајући се у опште захтеве времена, такође израђивали портрете — визиткарте. Прве овакве визиткарте у Србији, као и у читавој Европи, носиле су портрете личности из владајуће породице, али и портрете значајних личности, као што су Вук Стефановић Караџић, Доситеј Обрадовић и други. На неким визиткартама су биле умножене литографије са историјским композицијама и портретима владара средњовековне српске државе. Сви ови примери визиткарти су се могли купити у папирницама и фотографским атељеима. Оне су се заједно са приватним портретима чувале у породичним албумима.¹³

¹² Б. Дебељковић, Стара српска фотографија, Музеј примењене уметности, Београд 1977, 7.

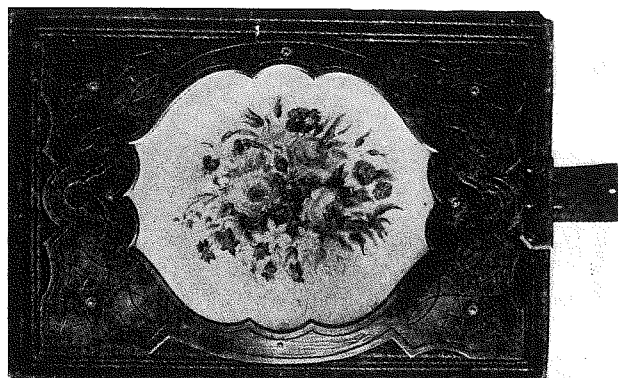
¹³ Исто, 29.



3 Албум из Војвођанског музеја (инв. бр. 3217)
Album from the Museum of Vojvodina (Inv. № 3217)

Данас није могуће тачно утврдити да ли су у Србији мајстори књиговесци радили повезе за албуме, јер ниједан сачуван албум није сигниран. Међутим, једна књиговезачка налепница са текстом: „Продаје се у Београду код А. Добровоевића“, указује да је албум купљен код књиговесца Александра Добровојевића, за кога се зна да шездесетих година ради у Београду.¹⁴ Овај албум се чува у збирци Војвођанског музеја у Новом Саду, а својим форматом, бројем страна и једноставним кожним повезом који се затвара равном металном копчом упућује на албуме индустријске производње настале у Немачкој и Аустро-Угарској шездесетих година XIX века (сл. 1). Други један албум, такође из Војвођанског музеја (инв. бр. 3217) има налепницу са делимично читљивим текстом: „... photographischer Artikel Johann Knižek, Wien, Stadt. Wollzeie No 17, Chemicallen Q Papiere“. Мада о путевима и времену појављивања албума за фотографије у Србији нема баш много података, ипак се на основу њиховог повеза може закључити да нису израђивани у домаћим књиговезачким радионицама већ да припадају оној врсти албума који

¹⁴ З. Јанц, Повезивачи српских књига, Музеј примењене уметности, Београд 1981, кат. бр. 40.



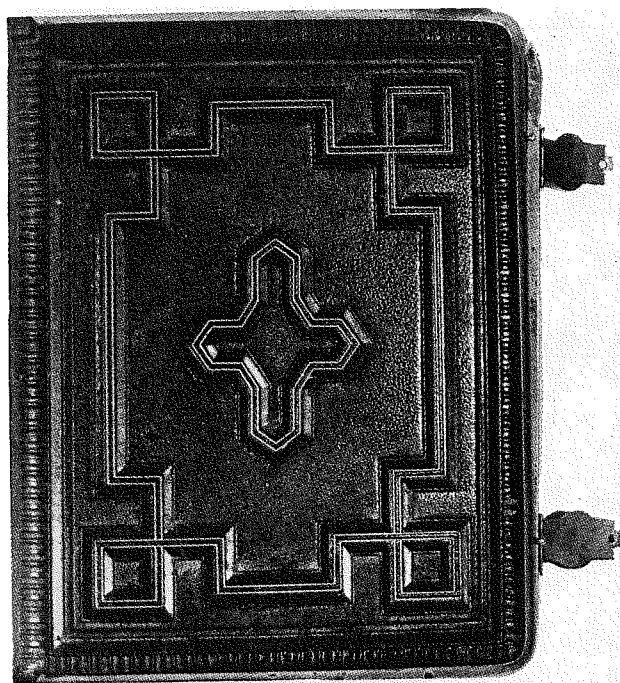
4 „Новосадски албум“, Војвођански музеј (инв. бр. 632)
»Novi Sad album«, Museum of Vojvodina (Inv. № 632)

се индустријски израђују током друге половине XIX века. Тако албуми за фотографије српских породица, са фотографијама насталим у домаћим атељеима, у потпуности одговарају албумима произведеним у Немачкој и Аустро-Угарској — повезом, форматом, распоредом отвора за фотографије, као и штампаним украсом. Како се за неке албуме с краја XIX века зна да су купљени у Бечу и Пешти, може се оправдано претпоставити да су и они ранији исте провенијенције. Овде је потребно још нагласити да се нису куповали само готови албуми. Постојала је и пракса да књиговезац купи неке декоративне, украсне детаље, које касније користи при изради повеза. Повез за диплому из Музеја града Новог Сада (инв. бр. 770), који је при дну доње стране сигниран у слепом отиску: „Урбан Иг. Ујвидек“, настао је у Новом Саду крајем XIX века и сасвим добро илуструје наведену праксу. Овај повез има богат метални украс који је компонован од елемената купљених у неком већем културном центру Аустро-Угарске. За шездесете године XIX века, дакле за почетак развоја албума за фотографије, типични су мали формати са једном или две фотографије — визиткарте на свакој страни.¹⁵ Њихов повез је прављен од танке дрвене плоче пресвучене кожом. На кожу су утискивани, у прво време, најједноставнији линеарни или геометријски орнаменти у слепом и златном отиску. Како је основна намера произвођача била да ниједан примерак не личи на други, повез је био украшаван и различитим металним апликацијама, цртежом по кожи итд. Албум за фотографије са двора Обреновића из фонда Народне библиотеке СР Србије сасвим сигурно припада овом најстаријем типу албума (сл. 2). Његове димензије су 14,5 × 11 cm, а има 13 листова са по једним отвором на свакој страни

¹⁵ Е. Маас, нав. дело, 13.



5 Албум породице Анастаса Јовановића
— унутрашња страна
Album of the Anastas Jovanović family,
internal side



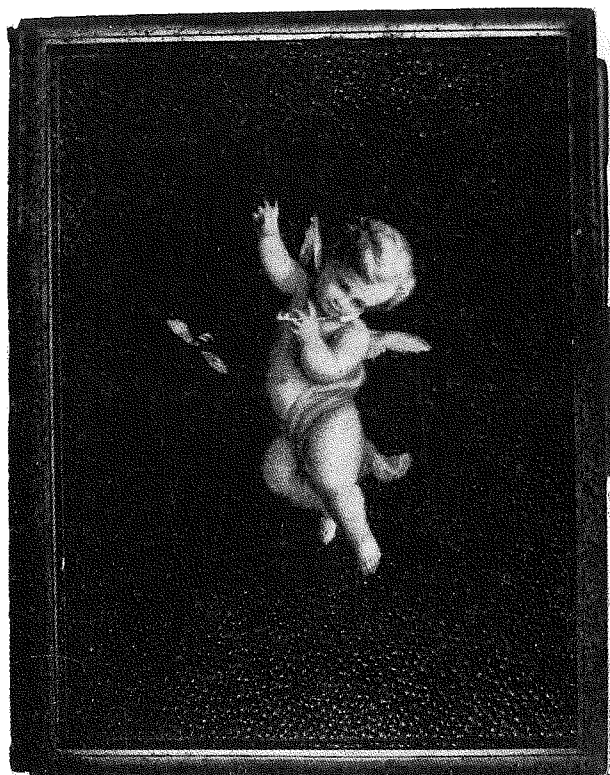
6 Албум породице Брзаковић, Војвођански музеј
(инв. бр. 642)
Album of the Brzaković family, Museum of
Vojvodina (Inv. № 642)

за фотографије формата визиткарте. Повез му је од црне коже са металним апликацијама у угловима и на средини горње и доње стране, а затвара се једноставном равном металном копчом.¹⁶ Истом типу као и наведени албум са налепницом бечке папирнице припада и албум из Музеја примењене уметности (инв. бр. 9718) (сл. 3) са портретом Светозара Милетића у овалном медаљону на горњој страни. Шездесетих година се израђују и албуми нешто већих димензија, па се на њихове стране могу уложити по две посетнице. Овај тип албума има облик хоризонтално положеног правоугаоника и димензије су му обично 14 × 21 cm. Један албум са богато украшеним повезом, назван новосадски, из Војвођанског музеја (инв. бр. 632), сасвим добро указује на особине овог типа албума такође из шездесетих година XIX века (сл. 4). Његов повез је компонован од смеђе коже, металне апликације и порцуланске плочице. Метална апликација неправилне орнаментисане ивице има улогу рама у који је смештена порцуланска плоча са бојеним мотивом букета ружа. У те раније типове треба сврстати и албуме нешто већих димензија са цветном декорацијом која је или

утиснута у кожу или извезена сребрним концем и перлама на картону. Такав један, изузетно луксузан примерак са везом на горњој страни, чува се у Музеју града Београда, а припадао је породици Максимовић.¹⁷ У мотивима цветне декорације на повезу албума шездесетих година често је присутан ружин цвет, што сигурно треба довести у везу са новим значењем који ружа као симбол добија у уметности бидермајера. Наведени типови првих албума, мањег формата и мањег броја страна, седамдесетих година XIX века готово сасвим нестају, а замењују их албуми већих димензија — обично 29 × 23 cm. Они често имају 23 листа, а на свакој страни су отвори за четири фотографије — визиткарте или за једну кабинет-формата. Као занимљив примерак може се навести албум породице Брзаковић из Београда (Војвођански музеј, инв. бр. 642), који има повез од тамноцрвене коже и метални оков дуж ивица, а затвара се двома равним металним копчама (сл. 6). Горња и доња страна повеза су идентичне — у дубоком рељефу је изведена једноставна декорација компонована од крста у централном пољу и орнаменталног оквира који прати овај основни мотив. На горњој страни су линије дуж рељефних декоративних елемената изведене у златотиску. Овај албум нема ниједан отвор за кабинет-формат, мада су му димензије 29 × 23 cm, што заједно са једноставном

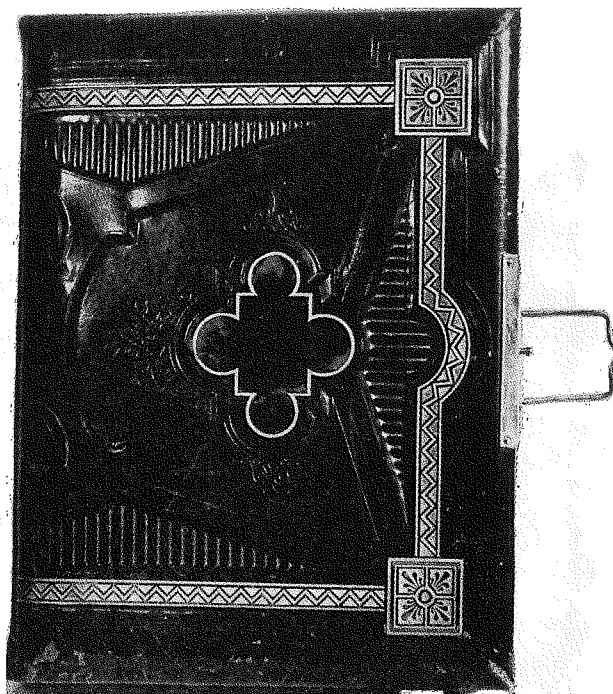
¹⁶ З. Јанц, нав. дело, кат. бр. 29.

¹⁷ З. Јанц, Повези и окови књига из југословенских колекција, Музеј примењене уметности, Београд 1973, 37; Е. Маас, нав. дело, 11.



7 Албум из Историјског музеја СР Србије (инв. бр. 332)
Album from the Historical Museum of the S.R. of Serbia (Inv. № 332)

геометријском декорацијом говори да припада једном прелазном типу и да би се могао датирати на почетак осме деценије. Касније, током ове деценије, израђују се албуми са много компликованијим украсима изведеним у дубоком металном рељефу, на којима су понекад и читаве сцене из лова или свакодневног живота.¹⁸ То је време када се радо користе и различити порцулански уметци за горњу страну, такозвани „sachet“ албуми.¹⁹ Такав један албум, за који се зна да је припадао некој породици из Војводине, има повез од црне коже, метални оквир дуж ивица и остатке копче (сл. 7). На његовој горњој страни је композиција, амор и пчела, изведена од живо обојеног порцулана (Историјски музеј СР Србије, инв. бр. 332). За овај албум се може рећи да има све типичне одлике албума за фотографије какви се у осмој деценији XIX века производе у Немачкој. Последња деценија XIX века обележена је процватом индустрије фото-албума. Берлинска индустрија, на пример, извози албуме у Енглеску, Русију и Северну Америку, а бројни појединци и компаније су регистровани као произвођачи албума. Масовна производња је значила снижавање квалитета израде, па се уместо скупочених



8 Албум породице Живковић, Војвођански музеј (инв. бр. 3219/III)
Album of the Živković family, Museum of Vojvodina (Inv. № 3219/III)

материјала, коже и порцулана, појављују сурогати који их имитирају.²⁰ Албуми су све већи, па њихове димензије иду од 30 до 50 см. Како су их обавезно излагали у салону, сврставају се у неколико типова: а) положени, б) стојећи, ц) штафелајни, односно, на ногарима.²¹ Ова подела се односи и на разлике у величини, па су штафелајни типови највећи и најтежи, који морају бити ослоњени на постоље. Осим повећаног формата, албуми девете деценије су имали и више страна, тако да је у један било могуће уложити 199 фотографија. Познато је да се патент-фирме Ernest F. Hinkel Ofenbah а. М. регистрован 1. маја 1881. године, односи на албум са 199 фотографија, док су ранији патенти били везани за албуме са 23 или 31 фотографијом.²² Албуми с краја XIX века се још разликују од претходних и по томе што на свакој страни имају штампане декоративне композиције. Штампани украс је могао бити компонован из најразличитијих мотива — од геометријски једноставних елемената до богате цветне, фигуративне и неоренесансне орнаментике.²³ Понекад су то чак биле литографије у боји са фигуративним композицијама сцена из свакодневног живота, које су се одвијале преко целе стране, остављајући тек неопходно место за улагање фотографије. За овај тип албума

¹⁸ Е. Маас, нав. дело, 11.

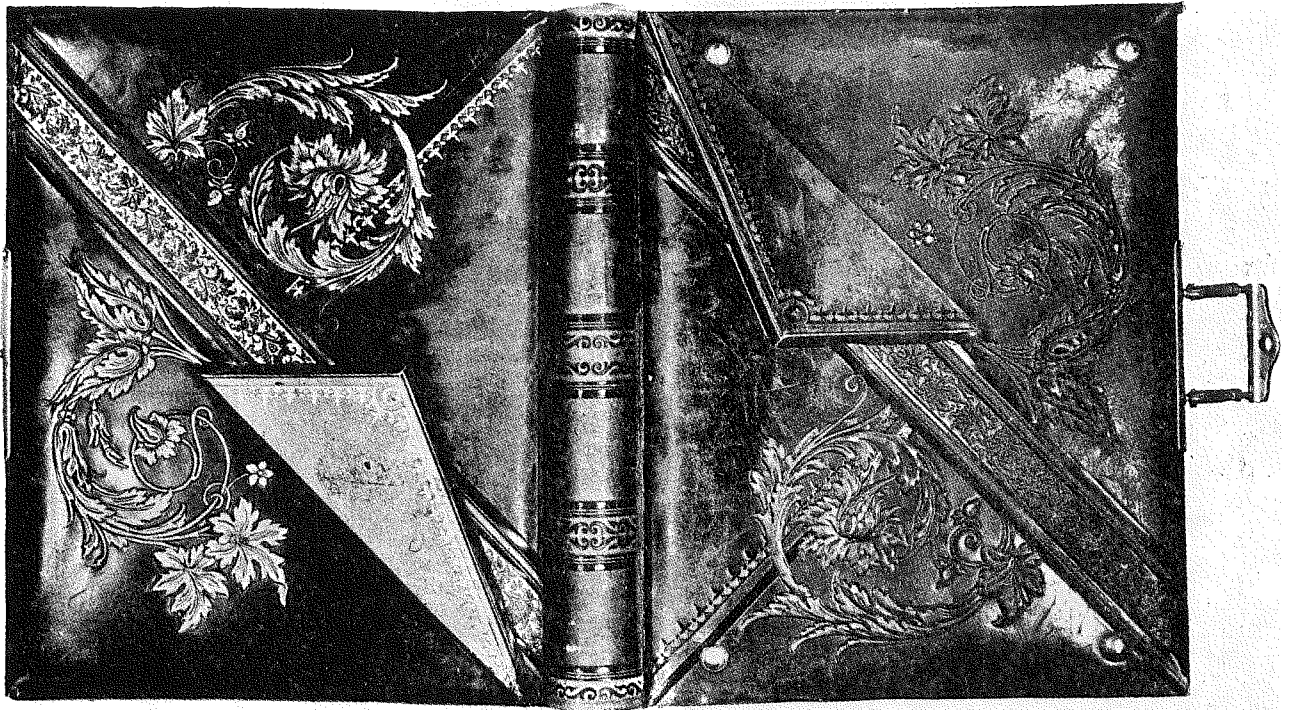
¹⁹ Исто, 9.

²⁰ Исто, 46.

²¹ Исто, 34.

²² Исто, 10.

²³ Исто, 33.

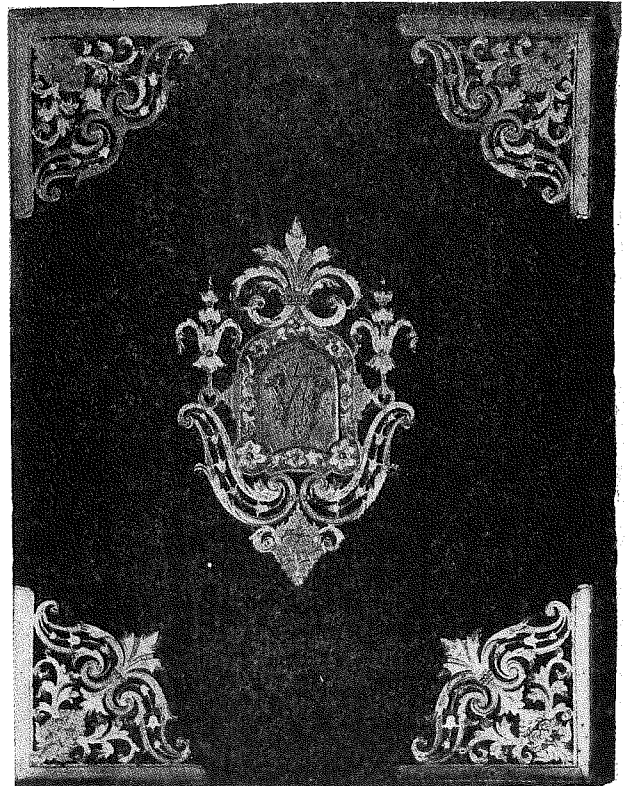


9 Албум породице Анастаса Јовановића, Музеј примењене уметности Београд (инв. бр. 10106)

Album of the Anastas Jovanović family, Museum of Applied Art, Belgrade (Inv. № 10106)

су карактеристични и богато украшени повези. Тако албум породице Живковић из Панчева (Војвођански музеј, инв. бр. 3219/III) има повез од црне коже, на чијој је горњој страни у златном и слепом отиску изведен украс од стилски различитих декоративних елемената (сл. 8). Албум за фотографије породице Анастаса Јовановића је, такође, у богато украшеном повезу од смеђе, зелене и жуте коже (сл. 9 и 5). Обе његове стране покрива флорална орнаментика у рељефу. Овом периоду припада и албум из Историјског музеја СР Србије (инв. бр. 2785) на чијим су странама потписане литографије у боји са цветним мотивима који прате отвор за фотографију.

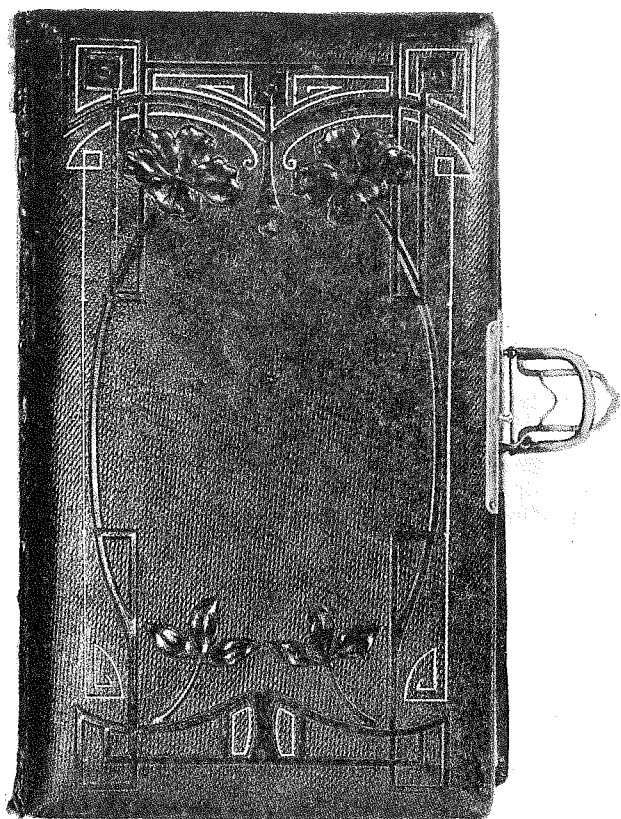
Повези од сомота и свиле са различитим металним апликацијама почињу да се производе током последње деценије XIX века. Као репрезентативне примерке сачуване у домаћим музејским колекцијама треба навести албуме од црвеног и наранџастог сомота из Музеја града Београда (инв. бр. 1337 и 1061) и албум од плавог сомота из Војвођанског музеја (инв. бр. 634) (сл. 10). За повез ових албума употребљен је, дакле, сомот различитих интензивних боја који је на угловима и у средини допуњен металним, декоративно изрезаним апликацијама. Понекад су у метал уметани и разнобојни комадићи камења. Сомот није сасвим потиснуо кожу, али се све више повези праве од мање квалитетне коже која се допуњава рељефно обрађеним металним апликацијама. Такав је, на пример, албум породице Бајаловић,



10 Албум из Војвођанског музеја (инв. бр. 634)
Album from the Museum of Vojvodina (Inv. № 634)

на чијој је горњој страни повеза од коже медаљон са фантастичном животињом и богатом флоралном декорацијом.²⁴ Албуми

²⁴ З. Јанц, Повези и окви..., 36.



11



11a

11—11a. Албум из Музеја града Новог Сада (инв. бр. 6/81)
Album from the Novi Sad City Museum (Inv. № 6/81)



12 Албум породице Вујић из Сенте, Музеј примењене уметности Београд (инв. бр. 8152)
Album of the Vujić family from Senta, Museum of Applied Art, Belgrade (Inv. № 8152)

деведесетих година се затварају компликованим металним копчама, које су често декоративно обрађене.²⁵ Око 1900. године на повезу албума за фотографије појављују се сецесионистички стилски елементи, о чему сведоче бројни сачувани албуми. Један примерак из Музеја града Новог Сада је посебно интересантан — на горњој страни повеза изведена је типично сецесионистичка биљна декорација у златном и слепом отиску, док је доња страна, на коју је причвршћена и музичка кутија, задржала стилски старији декоративни украс (сл. 11 и 11a).²⁶ Металне апликације се и даље радо користе, али су сада богате сецесионистичке композиције, каква је, на пример, на повезу албума за који се претпоставља да припада породици Јоце Вујића из Сенте²⁷ (сл. 12).

²⁵ Е. Маас, нав. дело, 50 и 7—50.

²⁶ З. Јанц, Повезивачи српских књига, кат. бр. 145.

²⁷ З. Јанц, Повези и окови..., 41.

Мада из доба сецесије потиче највише сачуваних албума, то је време када долази до постепене стагнације у њиховој производњи. Замењују их кутије и сандуци обложени кожом, а посебно смиљени постају најразличитији типови рамова за фотографије.²⁸ Осим тога, албуми се све више индустријски и серијски производе, па њихов повез више није обликован са уметничким интенцијама. Масовно се штампају албуми за дописнице и разгледнице које се радо скупљају, а њихове картонске корице украшене су само штампаним илустрацијама.

Будући да су појава и развој новог фотографског медија везани за одређене

²⁸ Е. Маас, нав. дело, 48—49.

промене социјалних и културних структура средином XIX века, и историју фото-албума је потребно посматрати у оквирима датог типа грађанског друштва. Сигурно је да је појава албума за фотографије условљена успоном грађанске класе, унутар које је фото-албум преузео улогу галерије предака, која је, у свом традиционалном облику, била привилегија племићких породица. У том смислу, појава албума за фотографије, са портретима чланова грађанске породице, указује на одређене вредности и тежње друштва друге половине XIX века.²⁹

²⁹ W. Mraz, Die golden Jahre der Photoalben by Ellen Maas, History of Photography, april, London 1978, 176—178; G. Freund, нав. дело, 11—14, 60—89.

PHOTOGRAPH ALBUM BINDINGS

The paper outlines the development of the photograph album in Serbia in the 19th and the early 20th centuries. After first recalling the invention of the photograph in a calling card format in Europe around 1850, as well as albums for family photographs, the author reviews the development of photograph albums in Serbia and those belonging to Serbian families who lived in the north of the Sava and the Danube. The appearance of photograph albums in Serbia is related to daguerreotypy that Anastas Jovanović started working with in 1841. At present it is impossible to know for a fact whether the albums were made by local binders (some data point to this conclusion) or were imported from Austria and Germany. It must be noted that not only ready-made albums were bought in Vienna and Budapest. Bookbinders often bought only decorative, fancy details to be used in the binding of albums. Typical photograph albums from the 1860s when they appeared are small with one or two photographs on each page. Versatile ornaments and applications show a tendency not to repeat decorative patterns on covers. Such an example is the album from the Obrenović court or the one with Svetozar Marković's portrait in the collection of the Museum of Applied Art. Somewhat larger albums appeared as well in this period. They were usually made in the form of a horizontally laid rectangle, often decorated with floral patterns, embossed in leather or

embroidered with silk thread (the «Novi Sad» album from the Museum of Vojvodina). Typical albums of the 1870s and 1880s are large and have openings for four photographs on each page. Metal decoration is usually more intricate, made in high relief and with porcelain applications depicting sometimes small genre scenes (the album from the Historical Museum of Serbia, Inv. № 332). Towards the end of the 19th century, the manufacture of photograph albums started flourishing abruptly often at the expense of their quality. Bindings were decorated with stylized ornaments with signed litographs and floral patterns in colour on the inside. Beside leather, bindings were increasingly made of velvet and silk, and covers were provided with decorative metal clasps. Outstanding examples of these albums are kept at the Museum of Vojvodina (Inv. № 634) and the Museum of the City of Belgrade (Inv. Nos. 1337 and 1061). The album bindings of around 1900 have all the characteristics of the Secession, but this was also a period when album covers were made with less and less artistic pretensions. Postcard and picture card albums were produced on a large scale and their cardboard covers were decorated only with printed illustrations. In conclusion, the author suggests that similarly to the photograph, the appearance and development of photograph album binding should be considered as a cultural and sociological phenomenon as the photograph album with the bourgeoisie becomes a kind of an ancestors' gallery replacing earlier paintings in noble families.

Бојана Обрадовић

Књиговезачка радионица Паштрмац

Књиги ради Пашт

О београдским књиговесцима новијег доба, који су се бавили искључиво занатском делатношћу, засад се врло мало зна. Досадашња истраживања пружају увид у рад мајстора и њихових радионица у нашој средини од почетка XIX века до првог светског рата. Да је тако, најбољи доказ пружају изложба „Повезивачи српских књига“ и каталог који је прати.

Отежавајућу околност у овој врсти истраживања представља и сама особеност књиговезачког посла, јер је ретко који мајстор остављао видне трагове, па је потребно да суд о њиховом раду доносимо на основу рада одређених штампарија, односно на основу тога ко је у њима обављао корицење, и који су мајстори ван ње обављали ову делатност.

Неоспорно је, ипак, да се у новије доба број књиговезачких радионица битно смањило, (1900. г. било их је 12, 1930. г. 23, а данас их је једва преко 20), а да им је основна делатност картонашка. Та чињеница указује и на опасност која прети овом занату и која га води ка постепеном изумирању. Узроке овој појави, којом плаћамо данак интензивној индустријализацији у многим видовима занатства, треба тражити пре свега у новим односима у друштву, као и

у измењеним социјално-економским условима после првог светског рата.

Ратно пустошење умногоме је омело развој нашег књижаства у целини, па самим тим и књиговезачког заната. Економски ослабљена држава није била у могућности да поспешује њихову делатност и да школује кадар. Много људи је нестало у ратном вихору, а преживели књижари и књиговесци настављали су прекинути рад под тешким условима. Мало је мајстора имало материјалних могућности за набавку машина неопходних за рад, а велику конкуренцију књиговесцима представљале су штампарије, књижари и антиквари који су сами коричили своје књиге. Повећана тражња утицала је на раст тиража, па у случајевима када велике фирме нису биле у могућности да саме обаве посао, уступале су га малим радионицама. Већи тираж је по природи ствари смањивао цену, а такође и упрошћавао естетски изглед књиге.

Потреба за лепо укориченом књигом подстакла је рад мањих радионица, нарочито од тренутка оснивања већег броја антикварница у граду. Та жеља појединца за лепо укориченом књигом, жеља да се оживе и освеже антикварна издања, омогућавала је рад добро опремљених књиговезачких радионица, од којих су неке, настале у периоду између два рата, наставиле свој рад до данашњих дана. Међу њима је и књиговезачко-картонашка радионица породице Паштрмац. Својом делатношћу од скоро четири и по деценије књиговезница Паштрмац као да оповргава чињеницу о кризи ове занатске гране, и као да указује на потребу за даљим неговањем традиције књиговезачког заната. Основа опстанка Паштрмчеве радионице је љубав мајстора према занату, а нарочито према књизи. Када се томе додају потребно знање, стрпљивост и марљивост у раду, разумљиво је што она спада у најпознатије у Београду. За успешан рад награђивана је златном и сребрном медаљом на специјализованим изложбама, а сва захвалност за њен развој дугује се оснивачу и првом газди, Живораду Паштрмцу. Потомак познатог војводе из II српског устанка, Симе Милосављевића Паштрмца, Живорад је рођен 1896. године у Београду.

Отац Милан био је зидар и умро је веома млад, па је овај одмах по завршеној основној школи почео да ради, како би помагао породицу. Тако се већ 1909. године обрео у фабрици растрираних трговачких књига, књиговезници и картонажи Маричић—Јанковић. Ту је обављао послове у виду разних испомоћи и почео да изучава занат. После регрутације 1919. године положио је испит за возача, али га тај позив није привлачио. Према признаницама на име

радничког пореза, може да се прати његов боравак у фирми Маричић—Јанковић. Имао је краће прекиде у раду, али се зна да је у њој провео двадесет осам година и да је из фабрике изашао као књиговезачки мајстор. Пошто је фабрика страдала приликом бомбардовања у II светском рату, изгорела је и сва документација која би помогла да се боље сагледа делатност њених мајстора. На основу сведочанства Државног завода за унапређење индустрије и занатства у Београду, као и мајсторског писма Управе занатлијског еснафа, сазнајемо да је Живорад током 1930. године посећивао вечерњи мајсторски курс за општу писменост у занату, а да је 28. I 1932. године добио звање мајстора књиговезачког заната. Испитну комисију чинили су најугледнији београдски књиговесци: Анта Грубор, који је имао радионицу у Занатлијској улици 37, Светислав Романовић, са радионицом у Ускочкој 3, надалеко познати Јозеф Михајловић, затим четврти члан коме је потпис нечитак, а у име Државне штампарије је био Велибор Глигорић. Исте године Паштрмац је постао члан Удружења занатлија за град Београд и срез Врачарски.

Иако нема више података о његовом раду у фабрици, извесно је да се истицао као добар позлатар. Радио је технику златореза која је изискивала педантност мајстора, а бавио се и израдом „голдшнитта“. Што се тиче повеза књиге, радио је кожни повез „кумштат“, као и повез у пола коже.

Серијски начин корицења књиге условљавао је брзину у раду, па да би постигао бољу ефикасност Живорад је при изради кожних повеза користио унапред спремљене корице. На тај начин убрзавао је процес рада, мада је, како то кажу књиговесци, такав начин обраде штетио естетском изгледу књиге. За повезе у пола коже увео је систем познатог „француског ћошка“, који се правио од правоугаоних парчића коже, па је својом величином имао повећану заштитну улогу корица. За специјалне прилике газда му је давао да коричи календарчиће, које је лично поклањао пословним пријатељима. Иако је био фабрички мајстор, а према казивањима и главни мајстор, Живорад је све своје слободно време проводио обављајући занатску делатност. Тако је у поподневним часовима помагао својим колегама, а од зарађеног новца почео је да купује алат и машине. Из рачуна се види да је опрему почео да прибавља од 1925. године, када је купио „ферголд-пресу“ из штампарије Саве Раденковића и брата. Преса му је омогућила рад у кући, а претпоставља се да је у том периоду сарађивао са Јозефом Михајловићем, од кога је могао доста да научи. Остали алат

је куповао од приватних књиговезаца, тако да је до 1937. године успео да се опреми свиме што је неопходно за отварање радионице.

На отварање приватне радионице одлучио се када је постао свестан своје занатске вредности коју није могао да искаже у фабричком раду. Друга околност је била чисто социјалне природе. Наиме, услови рада код газда нису били баш најповољнији у материјалном смислу, па је често долазио у сукобе са власницима. Такође се борио и за своје колеге. Схвативши да је све узалуд, у тренутку када се осетио способним започео је самосталну делатност. Занимљиво је да је толико озлоједио своје претпостављене у фабрици, да га ни једним гестом нису потпомогли, што се ретко дешавало. Зна се да је Драгослав Петковић свесрдно помагао своје бивше сараднике.

Од 1935. године књижаство у Београду бележи нагли успон. Познато је да су тада радиле 162 књижаре, од којих је највише било мешовитих, затим оних које су се бавиле продајом школских уџбеника, разних ускоспецијализованих, као и антикварница. Примат у граду држале су књижаре Геце Кона, Томе Јовановића и Вујића, Божидара Сујића, „Славија“ и антикварница „Доситеј Обрадовић“ власника Драгослава М. Петковића. Општа клима је погодвала отварању књиговезачких радњи, тако да је 1937. године Живорад Паштрмац свечано отворио врата своје радионице у улици Краља Милана број 60.

У рекламном огласу новоотворене и технички уређене радионице власник је навео које све књиговезачке послове обавља: „књиге за књиговодство, као и литерарне са насловима у позлати, за библиотеке и појединце, сву галантерију као и подметаче (шрајбмапе), албуме, споменице у кожи, свили, плишу и народном везу, све врсте књижица за легитимације, као и све потребе за адвокате, ђаке, канцеларије, књижаре и књиге за издавачка предузећа: кашира (лепи) мапе, планове на картону и платну, прима све позлатарске послове за ташнере и друге“. Из овога се најбоље може сагледати свестрано Паштрмчево познавање књиговезачког заната. Није изоставио да напомене како је гаранција његовог рада низ година проведених у фирми Маричић—Јанковић.

Почетак је био тежак. Почео је са чисто картонажним пословима и са корицењем уџбеника. Неко време је радио за Гецу Кона и антиквара Менахен Папа који је у то доба откупио пропалу фирму „Напредак“, па је посла било на претек. Књиговезачки посао брзо одваја мајстора од дела — оно нађе своје место у књижари па у нечијем дому или библиотеци, што је била судбина и са Паштрмчевим радовима. Зато је врло

тешко донети поуздан суд о стилским одликама повеза ове радионице, тим пре што су многа дела коричена по личним жељама наручилаца. Тако је дело: *50 година рада инжењера Милоша Савичића, 1889—1939*, које се сада налази у библиотеци Белог двора, коричио по класицистичком узору са мотивом античког стуба.

На полеђини омотача налази се и стандардна етикета радионице, која је имала облик стилизованог правоугаоника плаве основе са белим штампаним словима и белом ивицом. Према клишеима који и данас постоје, види се да је Паштрмац успешно могао да оживи многа издања књига са краја XIX века. Нека од њих су идентична са клишеима које је употребљавао Франц Енгелхарт (М. Ђ. Милићевић: *Илија Коларац, добротвор српске просвете*, Београд 1896. г.), или са оним који се налазе на корици *Чика Јова Змај српској омладини*, коју је издала Државна штампарија у Београду 1901. године. На то време подсећају и клишеи округлих медаљона, флоралних троугаоних композиција за углове, као и украсне траке са филетни. Цветне, сецесионистичке клишеје са почетка XX века користио је за корице споменара. До ових клишеја долазио је, вероватно, или разменом са колегама или куповином од Државне штампарије у Београду.

Паштрмац је имао развијени осећај за колористичка решења, о чему сведочи и његов албум са скицама за будући рад у кожи. Клишеа са представама „слепи гуслар“ и „доживљаји Хаклбери Фина“ употребљени за корице уџбеника и истоимену књигу, коричене у његовој радионици. За различите албуме користио је клишеа са симболима појединих југословенских градова које је радио полихромно, у златотиску или слепом отиску. Ипак, главна делатност је била повез књиге који је био кожни „кумштат“, полу кожа — полу платно, или „иберциг“. Без обзира на материјал, хрбате књиге је увек радио у кожи, и они су имали четири бинда са пет поља. Име писца и назив дела стајали су увек у другом пољу, раздвојени водоравном цртом, а испод наслова је била звездица. Остала поља украшавао је по потреби. И даље је задржао систем коричења са претходно справљеним корицама које су имале дубљи канал уз хрбат. Нарочито је водио рачуна о слагању боја када је радио у различитим материјалима, што је још уочљивије код иберцигованих корица. Кожни углови били су по угледу на „француски повез“, а резове је обично марморирао, по чему је био чувен, или их је радио у техници „голдшнитта“. Такође је тежио да форзец одговара корици, па уколико је иберциг био мармориран, исто је чинио и са резом и

форзецом. Често се дешавало да се у оскудици материјала сам прихвати бојења, што је чинио веома успешно. За албуме је, поред коже, користио и народни вез, а приписује му се да је први почео да ради кутије које су имале спољашњи облик књиге а изнутра су биле обложене материјалом. Без обзира на технику којом је радио и врсту посла коју је обављао, важио је за врло педантног и савесног мајстора. За кратко време радионица је стала на ноге. Паштрмац је наставио са куповином савременијих машина које је набављао преко фирме „Chromos“ у Београду.

Иако је обично имао три до четири радника, у тренуцима великих послова око коричења уџбеника било их је и до двадесет. Неки од мајстора Паштрмчеве радионице после 1945. године почели су самостално да раде. Тако су радионице отворили: Тасовац (одскора не ради), Бањац (преминуо али радионица наставља рад) и Јовановић Михајло, који и данас ради. Милан Здравковић и Милан Николић су једни од оснивача издавачке куће „Култура“, а Милош Котарош је постао шеф књиговезнице у „Савременој администрацији“.

У годинама пред рат Паштрмчева деца су већ стасала за животна опредељења. Отац је желео, по старом занатлијском обичају, да га синови наследе. Најстаријег је упутио на књиговезачки, средњег на књијарски занат, трећег је желео да школује за штампара и ћерку да учи економију. Судаћи по томе, изгледа да је Живорад желео да прошири своју делатност, али га је рат 1941. године омео у плановима. Најстарији син Божидар већ је завршио занат код мајстора Јозефа Михајловића и у фабрици Маричић—Јанковић. Средњи је почео да учи за књијара.

У ратним годинама радионица је ретко радила. Зна се да је мање послове обављала за антиквара Јанка Хркаловића.

Као и обично после ратова, наступао је кризни период за многе занатлије, који су због немаштине престајали да раде. Општој кризи занатства допринели су и нови друштвени односи који су се одразили и на наше књијарство. Многи приватници престају да раде (Геца Кон је страдао још за време рата), експропришу се антикварнице и оснивају се нове друштвене књијаре. „Просвета“ је обухватала неколико књијара, а оснива се и Књиговезачко и књијарско предузеће „Нови дани“. Од предратних књиговезаца наставили су да раде Петковић и Паштрмац и понека мања књиговезница, али уз велике тешкоће. По казивању Јанка

Хркаловића, књиговесци су у несташици материјала за повезе користили обично платно које су сами бојили, или за иберциг — обичан папир који су туфовали земљаним бојама.

И Паштрмчева радионица је имала тешкоћа: 1947. године Живорад је добио решење о принудном иселењу. Уз доста муке успео је да нађе локацију и исте године преселио је радионицу у сутеренске просторије у улици Војводе Богдана бр. 33, где се и сада налази. Била је то судбоносна година за његов рад. Од тада су и оба сина уз оца, јер се млађи Милан такође определио за очев занат. Наиме, док је учио за књижара, осетио је велику приврженост према књизи, али у стваралачком смислу — да је украшава, па је тако и променио своје занимање.

Исте године књиговезачко-картонашка радионица породице Паштрмац је почела да ради за Кабинет Председника Републике. 1953. године Божидар и Милан су положили мајсторске испите и стекли звања занатских мајстора. У испитној комисији били су књиговесци: Зељковић и Бањац. О озбиљности испита говори и податак о радовима које су морали да обаве: Божидар је за ту прилику израдио протокол инвентара књига, повез књиге у кожи са златотиском и цепни нотес. Милан је добио да изради шрајб-мапу, повез књиге и класер за марке.

Уз помоћ синова, Живорад Паштрмац је могао успешно да реализује многе своје идеје. Тако је почео са израдом рамова за фотографије који су имали дрвени костур а споља су били обложени кожом. Задњи део тих рамова се отвара и има дијагонално постављени подупирач. Радећи за Кабинет Председника Републике, усавршили су облик кружних футрола у кожи са изузетно лепом орнаментиком у златотиску. Опремиле су многе кутије за поклоне које је друг Тито чинио страним државницима, међу којима се посебно издваја кутија израђена за поклон цару Селасију 1954. године. Нацрте за решења кутија давали су више или мање познати уметници, а за успешну реализацију идеја, квалитет у раду и брзину извођења радионица је добијала похвале

Председничког кабинета. У кожни повез су укоричили многа издања књига друга Тита, а у Старом двору налази се и стотинак дела енглеских и француских романописаца која су штампана између 1920. и 1940. године и имају налепницу Паштрмчеве радионице. Налепнице из послератног периода имају златну основу са црним словима и налазе се на многим приборима за писање у радним кабинетима друга Тита.

У седмој деценији радионица губи два члана: крајем 1960. године умро је њен оснивач Живорад Паштрмац, а 1967. године напушта је Божидар. Тада руковођење преузима Милан, који наставља очеву традицију и његово дело. Иако углавном ради за државне установе, Милан не запоставља рад са грађанима. Са истим жаром и љубављу коричи старе књиге, повезује у богато украшене корице, кашира картоне и урамљује слике.

Бави се и галантеријским послом (израђује: подметаче, навлаке за шибице, кутије за оловке, прибор за писање, разне нотесе, коричи многе дипломске радове, дисертације и сл.), за чију декорацију користи очева клишеа која тако љубоморно чува. Свестан њихове естетске и историјске вредности, налази им различиту примену и скоро их извлачи из заборавља.

Занимљиво је да и данас, после толико година рада, сав алат и све машине раде као некад. Њиховом очувању доприноси и однос самих мајстора, који ценећи и волећи свој занат, цене и средства којима обављају делатност. Између осталог, ту се налазе и алатке са почетка века, месингана слова која се данас ретко употребљавају, а када се узме у обзир да је последња машина у радионици купљена 1941. године, простране просторије књиговезнице и картонаже Паштрмац могу да представљају и мали занатски музеј.

Сада се поред газде Милана и супруге му Наде, овим лепим занатом који садржи у себи и малу количину уметничког, баве још три мајстора. Надајмо се да ће неки од њих наставити да следи традицију својих послодаваца.

BINDERY OF THE PAŠTRMAC FAMILY

The Paštrmac bindery belongs to those rare workshops established in our city before World War I which have been successfully practicing their craft up to the present. Its founder was Živorad Paštrmac who was trained in the well-known Maričić-Janković factory. Since its opening, Živorad's bindery

has dealt exclusively with the binding of books and the manufacture of fancy paperboard products. Its customers were reputable publishing houses and antiquarians. His sons Božidar and Milan joined him in the postwar period and the latter still successfully runs the workshop. Milan has continued his father's work rendering services not only to private costumers, but also to the highest government agencies.

Мира Обрадовић

Однос читалаца према књизи и библиотечка заштита

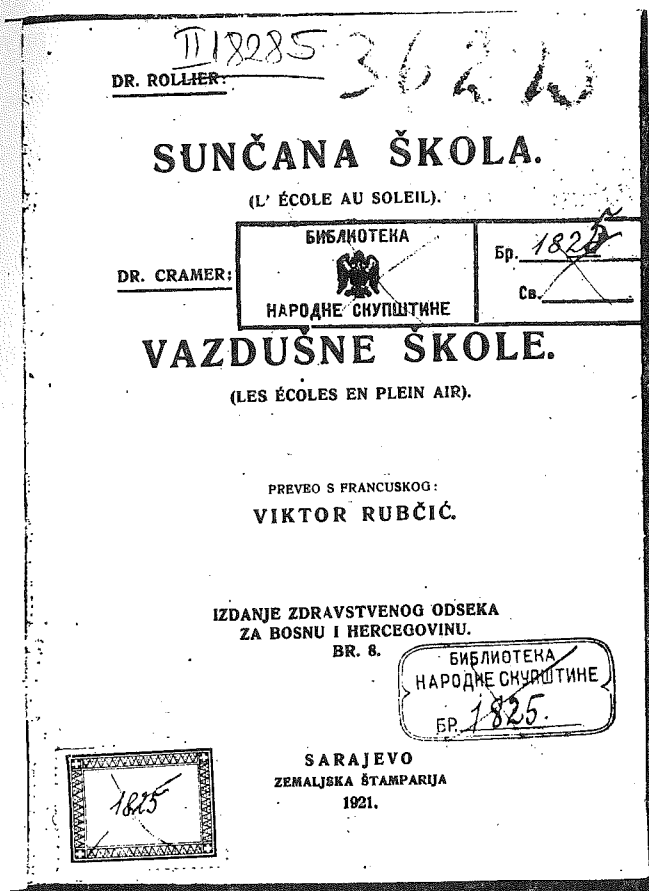
Одно према и биб

Књига као средство масовне комуникације изложена је различитим штетним утицајима, међу којима однос човека према овом културном благу сасвим сигурно заузима прво место. Трагови ових утицаја видно се испољавају и на повезу и на њеном тексту. Због свега тога заштита и чување овог својеврсног културног добра има двоструки задатак: заштиту материјала на коме је њена садржина и заштиту повеза као спољнег и естетског дела књиге.

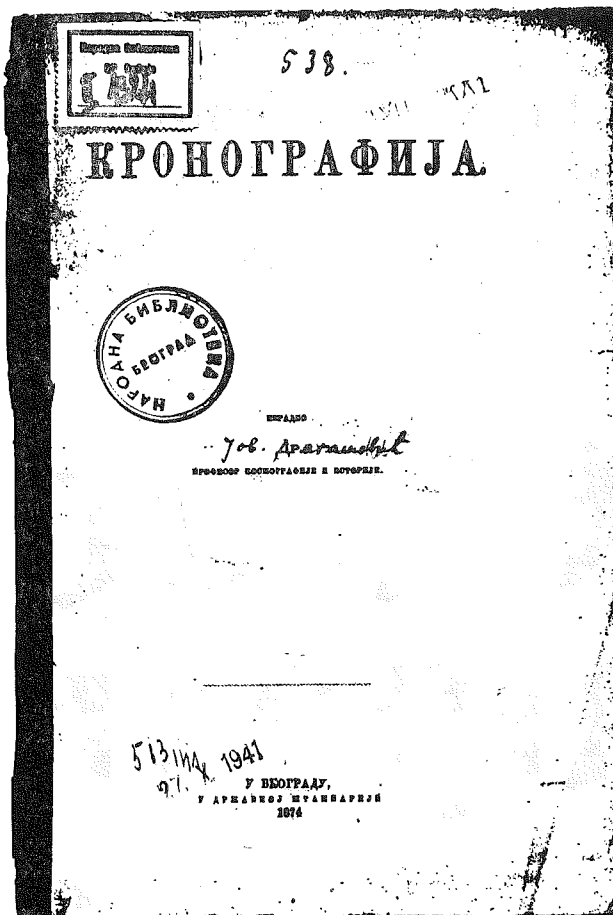
Књига је производ културе сваког друштва. Њена садржина, а још више повез, говоре о времену настанка, о значају који је придаван књизи и о укусу и захтевима власника које је испуњавао вешт књиговезац. Према повезу можемо да оценимо из које је средине потицала књига и коме је као поклон била намењена. Историјски посматрано, била је потребна дуга еволуција да књига постане сваком приступачна а библиотеке од места за чување да постану место за њено ширење. Библиотека, у ствари, у потпуности испуњава своју друштвену улогу уколико се број читалаца стално повећава а књижни материјал све више користи.

Ако библиотека тако врши своју културну мисију, са гледишта чувања и заштите књижног фонда појављује се више тешкоћа. Све више читалаца који користе библиотечки материјал (који је већ по природним законима веома непостојан) утицаће да се век трајања повеза и књиге битно скрати. Значи, основни задатак заштите је настојање да се употребни век сваке библиографске јединице продужи, да сваки повез сачува свој првобитни изглед, да се продужи трајање различитих материјала, што није увек ни лако, ни једноставно ако се узме у обзир осетљивост хартије, свиле, платна, коже и др. од којих су повези израђени. Пре него што се изложе узроци хабања и пропадања књижног фонда, осврнућемо се на оштећења која настају услед небрижљивог руковања још пре него што је књига уопште стигла „до полица“ и до руку читалаца. Познато је да свака књига у библиотеци прође кроз тзв. „физичку обраду“ пре него што добије свој каталогски листић и буде предата на чување и коришћење. Та обрада предвиђа лепљење сигнатурне маркице, печатање са више печата који означавају власништво и врсту примерка (I примерак, дупликат и сл.), исписивање сигнатуре нађене провером кроз каталоге, често иницијале библиотекара који је вршио проверу — и све се то некада налази на корицама књиге! (сл. 1 и 2). Сигнатурна маркица је често, без обзира какав је повез, налепљена изнад наслова књиге, а ређе на њеној полеђини. Лепак са маркице нагриза материјал од кога је израђен повез па таква мрља трајно остаје (сл. 3).

Текст исписан хемијском оловком и печате немогуће је избрисати. Покушавано је брисање алкохолом али без већег успеха, јер тада долази до разливања и стварања мрља које се не могу скинути. Употреба селотејпа такође штети повезу; он може да се скине али трајно оштећује фактуру књиге, односно повеза. Све то оставља на књизи неизбрисиве трогове и оштећења. Подсетимо се да се некада и другачије руковало књигом. У Његошевој библиотеци сигнатура се исписивала на унутрашњој страни корице. Такође су и екс-либриси поред ознаке власништва служили и за уписивање сигнатура. Свака материја подложна је бржем или споријем пропадању па и књига на коју утичу физички, хемијски и биолошки фактори. Као што је познато, физички фактори су: светло, топлота и влага, хемијски: атмосферски гасови — смог и биолошки: бактерије, гљиве, инсекти, глодари и човек. Постоји више начина да се анулира или ублажи штетно дејство ових фактора. Штетно дејство светла — погодним осветљавањем без директног утицаја сунчеве светлости, влаге и топлоте — проветравањем просторија у



1 Пример небрижљиве библиотечке обраде
An Example of a careless library processing

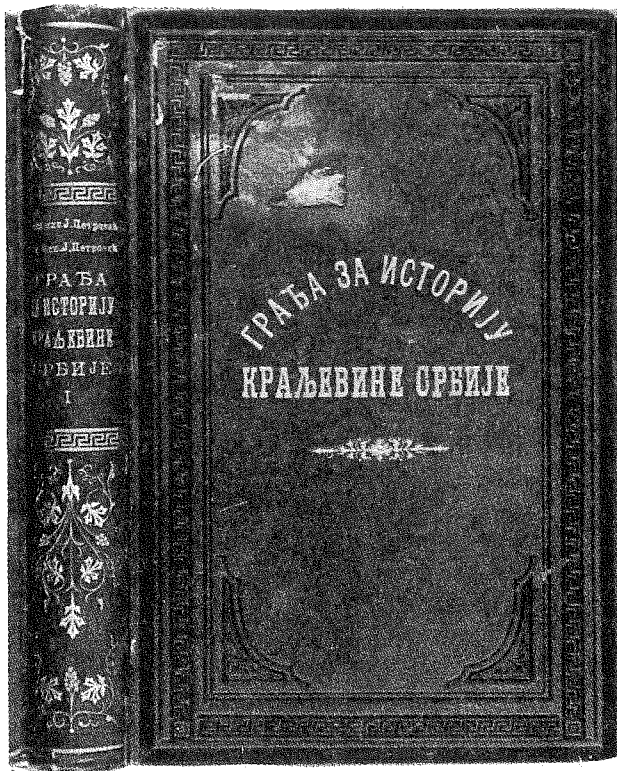


2 Пример небрижљиве библиотечке обраде
An Example of a careless library processing

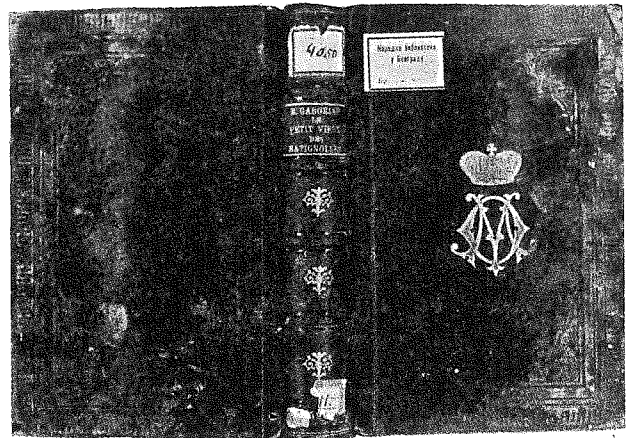
право време и регулисањем релативне влажности ваздуха од 50—60% при температури од 12—20°C. Што се тиче хемијских фактора, књижни фонд првенствено треба заштитити од испарења разних гасова који услед хемијских реакција које изазивају на хартији утичу на њено брже пропадање. То је у градским условима могуће уз употребу еркондишна или филтера за прочишћавање ваздуха. Поред хемијских фактора, прашина, такође, представља велики проблем у заштити књижног материјала. Штетно дејство прашине састоји се у томе што привлачи влагу из ваздуха и ствара услове за развијање микроорганизама који се на чистој хартији не би развијали. Према томе, потребно је што више и што чешће чистити праšину. Несумњиво да је корисна употреба усисивача али је још увек најбоље механичко трешење и ручно брисање. Тако је истрешен и припремљен за пресељење у нову зграду цео књижни фонд Народне библиотеке Србије. Међу утицајима који штетно делују на библиотечки материјал значајно место заузимају и биолошки фактори. Бактерије које се могу наћи у књижном материјалу штетно утичу на папир и кожу. Међутим,

има и оних које су изазивачи заразних болести код људи. За неке је доказано да се преносе баш преко књига. За повез и књиге још већу опасност од бактерија представљају гљиве. Различите црвене, смеђе, љубичасте или црне мрље доказ су да постоје гљиве, тј. плесан, чије је предилекционо место повез (сл. 4). Узрок томе је повез у коме се налази највише органских материја погодних за њихову исхрану, као што су разне врсте лепила биљног или животињског порекла. Несумњиво да на појаву плесни и њено развијање утичу повишена температура, влага и недовољно ветрење просторија. Књиге нападају, и разарају повез и папир, и тзв. књижне гљивице које се преносе књигама, одећом и рукама или струјањем ваздуха. Оне су „верни“ пратиоци књига јер се на њима развијају.

И различити инсекти представљају огромну опасност за библиотечки материјал. Инсекти се задржавају у библиотекама јер у материјалима који се употребљавају за повезивање књига налазе храну, а неки се хране и папиром. Сматра се да су инсекти нанели више штете књигама него ватра и вода. Познат је случај библиотеке



3 Повез трајно оштећен лепком
Bookbinding irreterably damaged by glue



4 Повез трајно оштећен гљивицама — плесан
Bookbinding irreterably damaged by fungi — Mold

University college u Oxfordu, где се око 1 600 књига повезаних платном налазило у подруму. Њих је оштетио смеђи кућни мољац, тако да су трагови оштећења имали облик неправилних крпица чак и на унутрашњој страни повеза.

За књижни материјал штетни су и глодари — миш и пацов. Осим глодањем, повезу и књигама наносе штету и самим присуством, остављајући трагове на књигама.

Против свих ових штеточина могуће је борити се различитим средствима, као што су: превентива, дезинфекција, дезинсекција и дератизација.

Постоји, међутим, једна опасност од које је тешко одбранити књижне фондове. Та опасност је човек, управо онај који се са једне стране труди да књизи разним поступцима заштите што више продужи век, а с друге стране својим немарним и неодговорним односом наноси непроцењиву штету.

Свако ко ради са књигом имао је прилике да се увери колико човек може безобзирно да се понаша према њој, да на повезу оставља масне трагове, да га оштети притиском или урезивањем, да текст подвлачи оловком у боји, да исписује на маргинама различите забелешке, да

немилосрдно цепа странице или са њих исеца слике и илустрације, откида и скида украсе са повеза. Треба се подсетити да је тај исти човек у рату, а понекад и у миру, уништавао и спаљивао књиге, тј. културне тековине низа генерација. Познате су и свакодневне крађе по библиотекама. Још су стари Латини говорили „Habent sua fata libelli“ („И књига има своју судбину...“). Па каква јој је судбина када је изложена оваквим утицајима, шта учинити да се заштити и сачува за будуће нараштаје? И овде има пуно значење медицински аксиом „боље спречити него лечити“. То значи да пуну пажњу треба посветити превентивним мерама. Много је боље отклонити дејство штетних фактора и тако спречити пропадање књижног фонда него већ оштећени конзервирати и рестаурирати. Ефикасним превентивним мерама заштићује се цео фонд док конзервација обухвата само поједине делове.

И са економског становишта јефтиније је уложити средства за набавку свега што је потребно за чување и заштиту него спасавати од пропадања већ оштећен библиотечки материјал.

Сматра се да је најстарији начин заштите књига повез. Повез штити књигу од механичког оштећења, прашине и светлости и олакшава њену употребу. Српска књига имала је тешку судбину, не само да је била уништавана већ се често и упропашћавала. Њени поштоваоци, чувари и власници спасавали су је оправком и повезивањем.

Посебно питање у превентивној заштити представља проблем простора за смештај библиотечких фондова.

Често се сматрало да је довољно да књига или рукопис уђу у библиотеку па да буду трајно сачувани. На жалост, у пракси се догађа управо супротно. Књига и повез

којима ни stoleћа нису наудила, долазећи у неподесне просторије за сразмерно кратко време су пропадале. Значи, неопходно је првенствено имати просторије у којима је могуће одржавати библиотечку хигијену која обезбеђује потпуну заштиту књижног материјала од свих фактора оштећења. Модеран смештај предвиђа довољно простран депо, са металним полицама распоређеним тако да књига може да „дише“, тј. да је размак између њих око 75 cm, а од пода и плафона до прве преграде са књигама око 45 cm. Књиге не треба да буду тесно поређане, како би ваздух могао да струји између њих. Оптимални услови грејања, влажности, ветрења, чишћење и одсуство прашине спречавају пропадање књижног материјала. Несумњиво да се заштита од пожара и поплаве подразумева у тако изграђеном депоу. Исто тако потребно је посебну пажњу обратити на пријем библиотечког материјала. Пре него што се књиге унесу у депо и распореде у полице, треба извршити брижљив преглед, како се не би десило да се унесу заражене, плеснине или нагрижене књиге које би штетно деловале на већ постојећи фонд. Прво прегледати повез јер он најпре страда од гљивица и других штеточина, заражене књиге одмах издвојити и спровести одређени поступак, а „здраве“ књиге, уколико су већ употребљаване, дезинфиковати, обавити дезинсекцију, обрисати и тек тада сместити у полице. Превенција, поред осталог, захтева повремену дезинсекцију и дезинфекцију целог простора и фондова и прскање инсектицидима. Добро организована заштита не може се спровести без конзервирања и рестаурирања библиотечког материјала. Зато треба стално прегледати библиотечки материјал и издвајати оштећене примерке. *Само на време конзервирана књига је и сачувана књига!* Чим су оштећења таква да је потребна рестаурација, књига губи од своје аутентичности а трајање јој се скраћује. Од библиотекара се очекује да књигу заштити од читаоца, али не казнама већ контролом и васпитним деловањем. Важно је читаоцу од његовог првог контакта са библиотеком указивати на културну вредност књиге, на потребу одговорног понашања и чувања, као и поштовања осталих библиотечких правила. У СССР-у, где је култура читања веома раширена, за чување библиотечких фондова примењују се различите мере. Осим строге контроле, једна од значајнијих мера су „кутићи за чување књига“ који садрже мале сталне изложбе библиотечких правила, упутства за културни однос према књигама, табеле са именима најгорих и најбољих читалаца, витрине са оштећеним књигама и сл. Ту су и читаоци — активисти који прикупљају задржане књиге и помажу библиотекарима.

Проблем заштите књиге од несавесних читалаца присутан је свуда у свету, тако и код нас, где култура читања није довољно развијена. Потребно је читаоце привући у библиотеке, а истовремено књигу заштитити од једног дела тих истих читалаца.

Библиотекар је ту често немоћан јер књига коју даје читаоцу већ носи трагове небрижљивог руковања самих библиотекара. Значи књиге нису оштетили ни време ни читаоци већ библиотекари у току библиотечке обраде. На жалост, о томе се до сада у библиотекама није много мислило. Са књигом се поступа као са сваком „робом“ коју треба пре свега регистровати и административно средити, а не као са културним добром које треба чувати и бранити од оштећења, односно одговорно се односити према њој, као културном наслеђу које је сакупљено у библиотекама.

Према томе, само примером добро сачуване књиге — неоштећеног повеза, очуване хартије, чисте, без прашине и трагова хемијских и биолошких оштећења — може се деловати на читаоца и његову свест. Нашег читаоца треба научити да воли књигу, да ужива у њеној лепоти, да јој прилази са дужним поштовањем и жељом да она и другоме још дуго тако служи. Само тако, могуће је сачувати библиотечке фондове а истовремено вршити културну мисију ширења књиге. Књига данас није само документ културне средине, она обавља свој задатак ако испуњава своју друштвено-социјалну функцију, односно ако постане опште прихваћен елемент културе у најширем смислу, од разоноде и васпитања до науке и истраживања.

Литература

1. Гспан, Алфонз: О заштити књиг ин књижниц, Други и трећи конгрес савеза друштава библиотекара ФНР Југославије, Љубљана, 1958, стр. 138—148.
2. Дурковић Јакшић др Љубомир: Историја српских библиотека 1801—1850, Београд, 1963, стр. 48, 178—179.
3. Преображенская Н. В., Мантуровская Н. В., Дворччина З. П. и др.: Гигиена и рестаурација библиотечких фондов, Москва, 1979, стр. 5—47.
4. Радосављевић, др Вера: Конзервација књишко-архивског материјала, Београд, 1966.
5. Дабрић Вера, Сарић Елеонора: Основе заштите библиотечне грађе, Загреб, 1973, стр. 113—117, 133—139, 183—184.

READERS' APPROACH TO THE BOOK AND LIBRARY CARE

As a mass communication medium, the book is subject to various adverse effects among which the man's approach to this cultural treasure undoubtedly holds the first place. The libraries have developed over time from a place at which books were kept to a centre of their spread. They perform adequately their social role only if the readers' circle keeps expanding and if their material is increasingly used. Frequent use of library material will shorten the life of books and their bindings substantially. Thus the basic goal of library care is to take adequate steps in order to extend the life of every item or, in other words, to preserve the original appearance of every binding, as well as its pages.

Beside careless readers whose negligent use of library material causes excessive wear and tear, damage is also caused by the so-called „physical book processing“ (labelling,

stamping, etc.) in the library itself. Thus library material is often damaged even before it is given for keeping and circulation. Any material is subject to faster or slower wear and this also applies to the book (the sensitivity of which is well-known). It is affected by various physical, chemical and biological factors. In order to combat the effects of these factors, various means are used, that is, disinfection, disinestation, dusting, conservation, restoration and, above all, a correct deposition of books in premises adequately protected from adverse effects. Book protection from careless readers is a worldwide problem. It also exists here where reading habits are insufficiently developed so that it is necessary to attract readers to libraries and at the same time to protect library material from some of them. Thus the librarian's duty is to act educatively upon library users and to point to the cultural value of the book, the need for a proper conduct, care and observation of library rules. However, this can be achieved only by giving out well preserved books for use.



89
Зборник

Студије и прилози
Études et contributions



Др Павле Васић

Сликар Срба Ђенаро Базиле (1722 — 1782)

Цртежи Ангелине Атлагић*

Дело Ђенара Базиле *Théâtre de la Milice étrangère (Schaubühne verschiedener bishero in Deutschland insgesamt gewester Soldaten von ausländischen Nationen. Augsburg — Wien, 1742)* одавно је привукло пажњу историчара и етнолога својим обимом и високим степеном информативности. Сто педесет бакрореза, од којих већи део представља Србе, граничаре, њихове старешине, свештенике, говедаре, њихове жене и децу, даје неисцрпни репертоар одевних облика поред других података о оружју, заставама, коњској опреми, начину живота и обичајима. Наша историја треба да буде захвална Ђенару Базилеу (1722—1782) пореклом из Напуља, који је нацртао десетине и десетине наших људи, судећи по прецизности опреме и оружја непосредно, по природи. Без обзира што није био уметник изузетног талента ни посебно познат, он је својим солидним знањем овековечио наше људе и цело једно раздобље, управо ону епоху када су Срби у Јужној Угарској долазили у контакт са западном културом и уопште начином живота. То је за њих било нешто ново, а по њиховим реакцијама и спасно јер их је угрожавало у њиховом етничком бићу,

* Аутор цртежа Ангелина Атлагић је студент IV године Факултета примењених уметности у Београду
The author of the drawings is Angelina Atlagić, four-year student of the Applied Art Faculty of Belgrade

у њиховој духовној традицији, православној вери и националном осећању. Међутим, процес прилагођавања новом свету био је сложен и тежак, пун сметњи и притисака, којему су се Срби опирали бранећи православно веру која је у тим судбоносним временима имала и политичку улогу на челу са патријархом. Касније у току XVIII века, са јачањем српске грађанске класе, то вођство је добијало профани карактер и постепено се оспособљавало да прихватањем нове културе изведе Србе из оријентално-турског начина живота, из дотадашње климе која их је одвајала од западног света.

У томе периоду било је тешких тренутака, претњи, угрожавања, који су слабили само за време ратова и ратовања, када је тај српски војнички материјал био потребан царству и хабсбуршкој монархији. То драматично и динамично доба, више него ма која друга епоха у животу српског народа на туђој територији — у страни држави — чији је основни принцип био *cuius regio ejus religio*, морао је бити претежак нашем народу. Али његова упорност и приврженост ономе што је принц Хилдбургхаусен назвао „оданост непоколебљивим националним традицијама“ давала му је снаге да преброди тешке године, судбоносне кризе и истраје до победе, до постепене еманципације која је могла да прати са успехом развој народа европског образовања, да из њега преузме све оно што је могло да допринесе сопственом уздицању и културном осамостаљењу. Управо то доба прилагођавања, које је напредовало сваком деценијом, приказао је Ђенаро Базиле у својим бакрорезима. Цртеже Базилеа је, у ствари, резао сасвим непознат бакрорезац — Христијан Вилхелм. За историчаре, етнологе, социологе па и психологе Базиле је дао драгоцен материјал који ће вероватно бити осветљен из разних углова. Начин живота, ратовања, одевања, наоружања и украшавања само је део овог сложеног изворног блага које ће можда привући и друге истраживаче.

Разна временска раздобља наше историје имала су ликовне изворе и грађу са више или мање појединости, али ниједна од ранијих епоха, од XIV до XVII века, није тако осветљена као прве деценије XVIII века, захваљујући управо делу Базилеа. Он је посветио 80 бакрореза, питорескности живота наших људи. Без обзира какве су биле његове побуде, мада се оне могу наслутити из стихова који прате сваки бакрорез јер одају похвале храбрости и ревности тих непознатих војника, ми морамо бити захвални доскора непознатом Ђенару Базилеу. Његово дело осветљава једну динамичну епоху која не престаје да нас интересује. И поред извесног броја студија

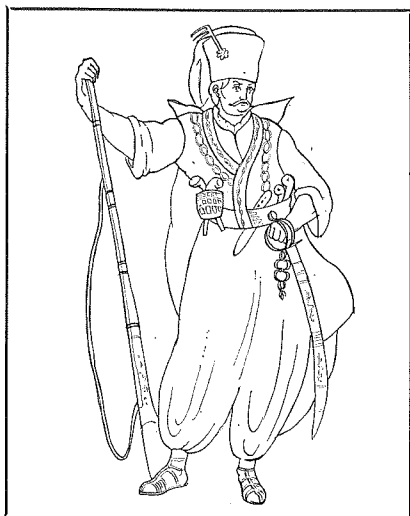
и чланака који су им посвећени, његови бакрорези још нису исцрпљени као извор о животу Срба у XVIII веку. Систематски приступ са гледишта одевања дала је др Десанка Николић у својој књизи *Одевање граничара Војне крајине у XVIII и XIX веку* (Београд 1978), посвећујући делу Базилеа читаво једно поглавље. За нас је интересантан живот Срба у тадашњим крајевима који су касније добили име *Војводина*. Базиле је највише обрадио ту област, али је дао и типове Срба из Лике и Далмације. Ту му се придружио нешто касније, 1754. године, и Јан Гревенброк (Grewenbrock), који је у Венецији такође приказао Србе у млетачкој служби. Тиме је мало допунио Базилеа и показао нешто што одмах пада у очи: да је наш народ у разним крајевима, под различитим политичким и економским условима живео и облачио се приближно слично. Један млетачки „карабинијер“ мало се разликује по оделу и фризури, а такође и по оружју, од пандура у Славонији или Потисју. У ствари та разноврсност типова своди се на мали број варијаната, што казује, да је наш народ тога времена, особито сељаци — војници, живео под истим животним условима, борећи се за свој опстанак. Наши људи су најрадије бирали војнички позив који им је, иако тежак, због извесне самосталности, више одговарао него позив земљорадника са својом феудалном зависношћу. Да је то занимање било најрадије прихваћено, било под Аустријом, Млечима или Турском, и претпостављено другим пословима, види се и из једног сусрета Николе де Николеја у Једрену са неким делијом чудно обученим, који му је рекао да је Србин који је остао хришћанин и који му је изрецитовао све три молитве: *Оче наш*, *Богородице Дјево* и *Вјерују*. Због свога војничког занимања он је прихватио неке обичаје, који међутим, нису изменили његово етничко и духовно биће. Млетачким и аустријским граничарима одговарали су мартолози — турски граничари, махом хришћани, и то Срби. Срба је било и у турским градским посадама у својству тобџија и пионира. Међутим, крајем XVI века избио је устанак Срба у Банату, а последица тог устанка је било спаљивање моштију св. Саве. Колико је та традиција била усађена у свести духова види се по томе што су Турци постигли баш супротан ефекат. Култ св. Саве је постао још снажнији и распрострањенији.

Међутим, границе Мађарске и Хрватске добијале су нове таласе дошљака и бегунаца, што је достигло свој врхунац крајем XVII века. Велика сеоба 1690. године имала је огроман утицај на судбину Срба у Угарској. Није био само у питању прелазак десетина хиљада бегунаца, него пренос светиња, моштију владара, духовних

и материјалних добара, црквених покретности, целела марве, оваца, свиња, што је дало друкчији карактер не само материјалну него и духовну основу, што је било признато и царским привилегијама и другим обећањима. Они су донекле били заштита од покушаја да Срби не буду третирани као војници који су бранили границе царства и државе него као „шизматичи“. Тај период извесне легитимности која је могла да се хвата у коштац са државном администрацијом и језуитским прозелитизмом испунио је прве деценије прилагођавања и сналажења на новом, често непријатељском тлу. Баш то доба је приказано на бакрорезима Ђенара Базилеа.

То нису само представе ношње ратника, хваљене осредњим па и рогобатним стиховима, него и поједине сцене, војне, ратне, породичне, које дају слику живота тих војника, њихових навика и обичаја. Ту има ведрих сцена, игре, песме, музике, домаћих при јелу и пићу, пушењу на дугачке чибукe, одмора, уређивања „тоалете“ — чешљања, или пак опроштајних и тужних, или похода са женама и децом, налик на сеобу народа. Готово да ништа није изостављено од оног живота који је Базиле видео и бележио, цртајући брижљиво чудне типове Срба, њихову ношњу која је сматрана турском, музичке инструменте, бубњеве, који се нису изменили од средњег века, оружје по угледу на турско, архаичне заставе на кратким моткама које датирају још из времена ландскнехта и цара Фердинанда. На тај начин Базиле је васпоставио континуитет одређених етничких обележја, навика и облика, спроведен доследно кроз ту шаролику гомилу разних људи из разних крајева и разних занимања. Они делују веома убедљиво и потврђују утисак да су многи елементи, обичаји и ствари владали готово у свим крајевима насељеним Србима.

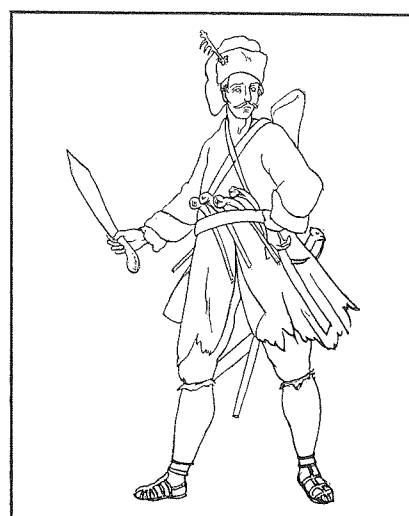
Готово је чудно како је Базиле, сликар олтарских пала и грађанских портрета, у својој младости, када је имао мање од двадесет година, видео ову шаролику масу људи, један народ, па сећајући се Жака Калоа и Стефана дела Беле, као њихов ревносни следбеник, прионуо на рад, да их све, што потпуније нацрта од официра и свештеника до коњаника и говедара, из свих крајева са ретким појединоцима њихових одева и оружја. Не слутећи ништа о томе, он је оставио изузетан извор за познавање једног ишчезлог света. Без ове серије бакрореза Базилеа и њему сличних аутора и дела, али мање информативних од његовог *Théâtre de la milice étrangère*, тешко би било замислити тај прохујали свет, који је био присутан, активан, жив, насељавао крајеве данашње Војводине и



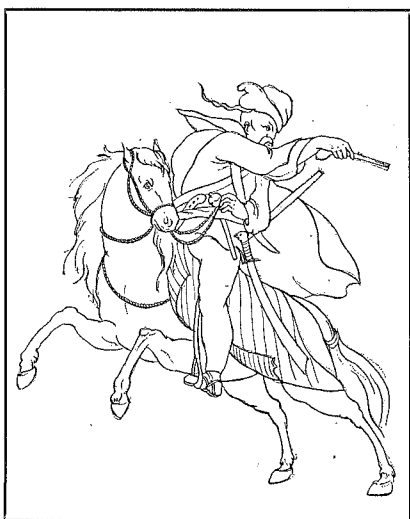
I/4*
Пешак из Славоније
Infantryman from Slavonija



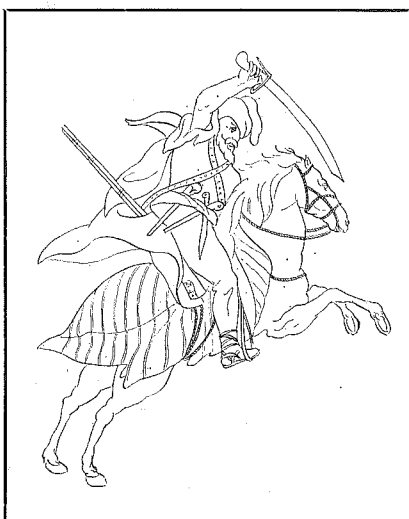
II/7
Капетан пандура
Captain of the pandours



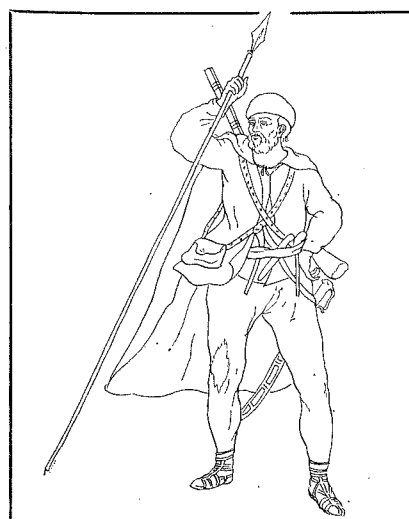
III/8
Обичан пандур
Ordinary pandour



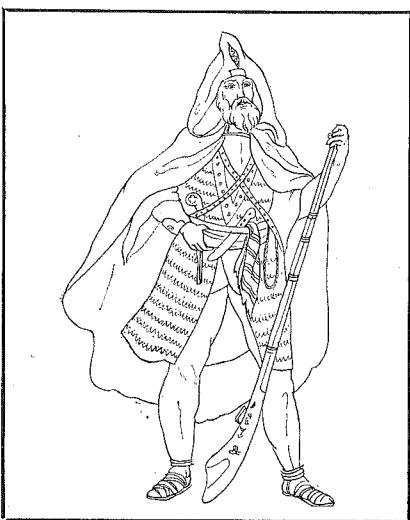
IV/11
Коњаник у акцији
Cavalryman in action



V/12
Коњаник који одбија ударац у повлачењу
Cavalryman blocking a kick while withdrawing

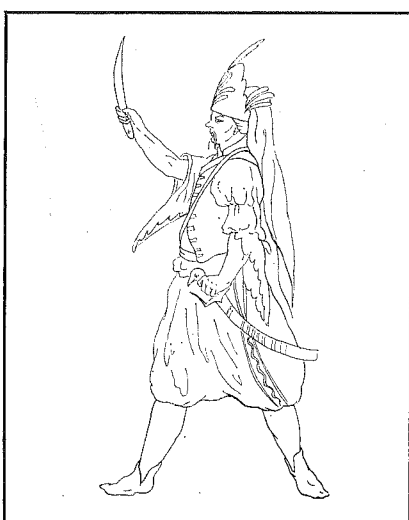


VI/14
Копљаник
Lancer



VII/18
Хрват
The Croat

* Римски број цртежа означава редослед у овом чланку а апрапски — број бакрореза у оригиналном делу (Војни музеј у Београду).



VIII/20
Пандурски каплар из вараџдинске области
Pandour corporal from the Varaždin region



IX/23
Пандурски добошар
Pandour drummer

Славоније. У својим Сеобама Милош Црњански је оживео са много сугестивности то доба, те људе, али ипак никаква машта која није видела те масе, њихово необично одело и опрему, не би могла да их замисли у безбројним детаљима са прецизношћу орнаментике и оружја. Орнаментика се овде појављује као елемент традиционалног континуитета, идентификован у путописима Герлаха и Брауна који је код Базилеа у много ширем и богатијем облику.

Едуард Браун је приказао у Ширвиновом бакрорезу српског сељака који је гологлав. Код Базилеа нема гологлавих људи. Његови ликови имају најстарији облик капе, а то је *кече*. Такву капу Срби су носили још у средњем веку, чак и за време битака. Код Базилеа она је прилично ретка, по боји плава или црвена. Писани извори средњег века помињу капе од црвене чоје, а за време устанка носиле су се од црне абе (сукна). Отуда име абењача (бр. 14, 44, 49, 80). Добија се утисак да је то била свакодневна капа, која се носила уместо свечанијих капа, калпака или рогача. Ове, опет, биле су високе, чврсте капе, које су делимично подражавале турску војничку ношњу. Обе врсте су веома честе у бакрорезима Базилеа, али њихово порекло је различито. Сељачке капе турског порекла, са 4 и 6 кракова (крила), носиле су се у Србији, Македонији, Бугарској, а можда и у Босни и Херцеговини. Увијањем или обмотавањем крила око главе добијала се тзв. „хајдучка капа“, коју су можда носили хајдуци да покажу свој бунтовнички „статус“, сличан војничком, који се издвајао од ношње раје. Усправљена капа могла је да потекне од подражавања јаничарске „зарколе“. Карактеристичан пример налази се у Буркмајеровом бакрорезу „Мађарски војници“, који би, у ствари, могли бити и српски војници судећи по низу елемената: високе капе се тада нису носиле у Европи, дугачка коса и брада нису мађарска обележја, дугачко одело и оружје — павезе носила је *црна легија* краља Матије Корвина, састављена од Срба.

Име „хајдучка капа“ први помиње Евлија Челебија што значи да се она увелико носила у XVII веку. То је била ношња раје. Изгледа као да су ту капу већ тада уз ношњу почели носити српски сељаци и војници, који су је задржали током XVIII века. Она постаје парадна капа, под именом рогач, а носе је младожење. Године 1773. приказани су земунски сељаци на литији орачког еснафа, у плавом оделу, са опанцима и црним рогачем на глави. У току XVIII века она се одомаћује у европским војскама као капа хусара и ловаца под именом Schackelhaube (код Немаца) и mirliton (код Француза).

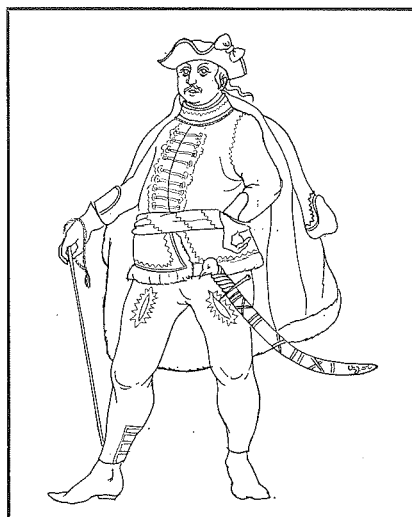
За време параде крило се одвијало и лебдело у ваздуху. На исти начин носе је и наши сељаци и војници (хајдуци), на пример у *Албуму Пожаревачког мира 1718*. То је поред калпака, била најчешћа врста капе, а израђивала се од сукна или чоје (бр. 60, 67, 71, 79, 92, 93, 113). По правилу носе је и деца (61, 87, 95, 97).

Најчешћа капа код Базилеа је калпак од крзна, различитог облика и кесе, дуже или краће, украшен челенком или храстовом гранчицом која је постала типичан знак аустријске војске из времена Валенштајна. У суштини калпак се сводио на ивице од крзна које су биле у горњем делу испуњене чојаном кесом. Сама реч је турска, а код Словена звао се клобуку. Његове варијанте код Базилеа су многобројне (бр. 4, 7, 8, 12, 20, 23, 24, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 41, 42, 47, 60, 70, 83, 94, 96, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 138, 140, 150). Ређа је била штофана капа, висока, кегласта, са танком доњом ивицом од крзна. Она је била карактеристична као капа Срба (бр. 11, 74, 138). Посебне капе налазе се код Славонаца и вараждинских пандура које имају карактер украшеног калпака од различите тканине, са орнаментиком, а позади дугачку кесу која пада испод средине тела, украшену на крају кићанком (бр. 20, 23, 24, 94, 101, 112).

Српски официри често су обучени као и војници али имају командни штап и сабљу. Један од реквизита официрског положаја је *sabretache* — хусарска торба која се носила уместо џепова јер их хусарско одело није имало на кратким доламама. Ова торба је висила поред сабље, о три или два кајиша, а каткад је носе и заставници (бр. 73, 96, 101, 105, 113). Известан број официра обучен је у хусарско одело, уз које носе тророги шешир (26, 27) или калпак (бр. 70), или рогач (бр. 79). Ђурак или ђурдија, дужих пешева него долама граничара или хусара, обично се носе као горње одело официра. Постоји један посебан извор о ношњи Срба у XVIII веку, а то је збирка бакрореза непознатог холандског гравера из прве половине столећа, у којој су приказани Срби, Хрвати и војници других народа према њиховој специјалности, нпр. хусари и улани. Али посебно место у њој заузимају две фигуре: „српски војник“ и „српски официр“. Њихова ношња потпуно одудара од типова у делу Базилеа. Војник има неку врсту капе са дугачким продужењем позади, налик на јаничарску *зарколу*, његово горње одело је неодређеног облика, али оставља утисак као да је посувраћено, налик на сличан обичај код јаничара. Чакшире су му уске а на ногама има турске јеменије. Официр има крзнену капу са кегластим средњим делом од тканине, дугачко одело до колена које се



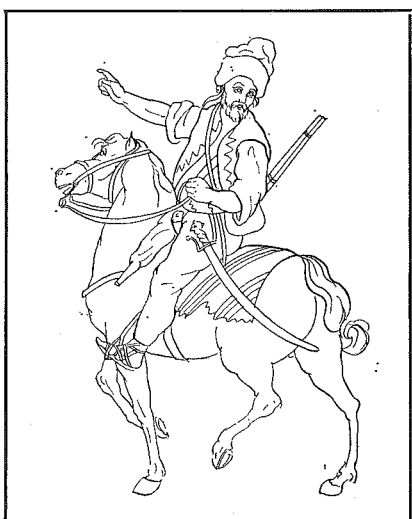
X/24
Пандурски фрулаш
Pandour fifer



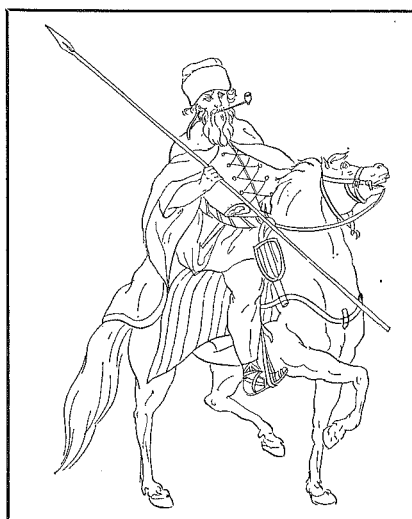
XI/26
Пандурски мајор
Pandour major



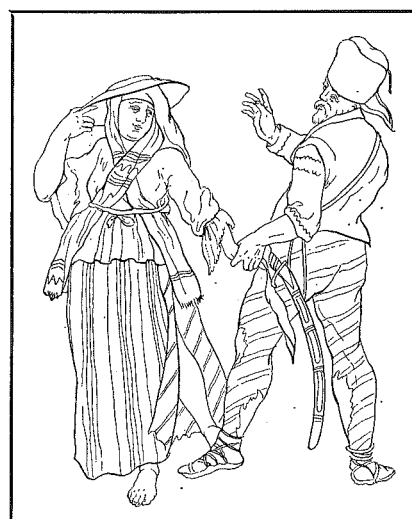
XII/27
Пандурски капетан
Pandour captain



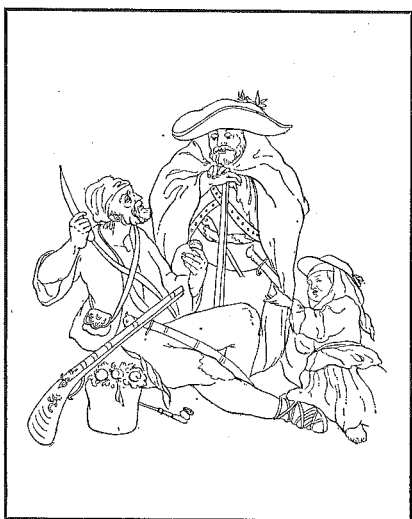
XIII/30
Коњаник пандур
Pandour cavalrman



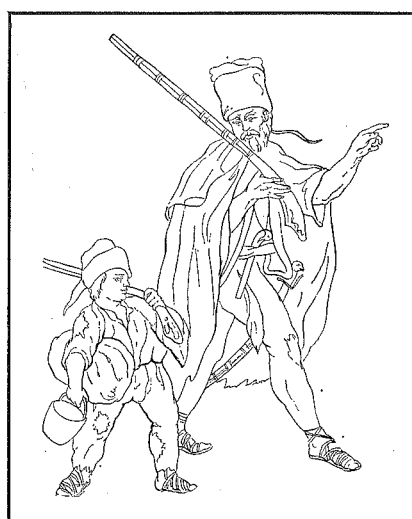
XIV/31
Хрватски копљаник
Croatian lancer



XV/33
Пандур који игра са својом
драганом
*Pandour dancing with his
sweetheart*



XVI/34
Хрват и војник са својом цуром
*The Croat and the soldier with his
girlfriend*



XVII/36
Пешак који се враћа кући
Infantryman on his way home



XVIII/37
Храбри пандур се опрашта од
своје драгане
*Brave pandour says good-bye to
his sweetheart*

испод браде закопчава са три шпирита, узане чакшире и обућу сличну турској. Од оружја има сабљу и копље налик на спонтон, а војник пушку, сабљу и рог за барут. С обзиром на ову ретку, досада непознату ношњу, она — можда — потиче из времена пре 1690, особито због те сличности са турском ношњом. Изрично казивање да су то Срби ишло би у прилог таквом закључку. Једина сличност са ношњом код Базилеа јесте продужени део капе који потврђује подражавање јаничарске ношње. Да су код Срба јаничари сматрани узорним војницима види се и по томе што је цар Јован Црни био устројио гарду од 600 јаничара за коју му је цар Фердинанд послао заставе и добоше. Да ли су Срби већ у XVII веку дугачку доламу заменили кратком? Судећи по Евлији Челебији — јесу. Шта би друго било „тесно граничарско одело“? Пада у очи да је Србин („A Slavonian“) у Брауновом делу приказан опасан преко одела — ваљда гуња, што је био обичај код Црногораца.

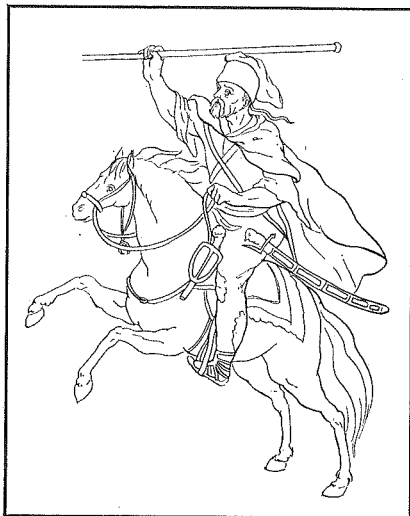
У сваком случају код Базилеа они имају, по правилу, доламу кратких пешева, чији се шиљати крајеви спреда преклапају. То ће касније постати обележје долама хусара у свим војскама, а граничара у Аустрији. Она се закопчава спреда дугмадима или кратким петљама које су се до данашњег дана одржале у оделу српског свештенства. Рукави су имали поврнуто зарукавање друкчије боје, које се у XIX веку налази на сељачким гуњевима у Србији, можда увезеним из Аустрије, који су задржали такав карактеристичан детаљ некадашње српске ношње. Ова долама је била украшена и шпиритима на грудима (бр. 7, 11, 18, 26, 27, 31, 43, 44, 60, 67, 74, 79, 83, 92, 94, 96, 97) дечија (101, 102, 103, 105, 107, 113, 138, 140, 150).

Грудњак кратких рукава често је био опточен крзном дуж ивице и око рукава, али се носио и без крзна. Каткад није имао рукаве и у том случају био је украшен спреда са обе стране цик-цак орнаментом. Ови грудњаци су били од црвене или зелене чоје (бр. 4, 12, 14, 23, 24, 34, 37, 52). Носио се и грудњак без крзна и рукава (бр. 20, 30, 33, 41, 48, 71, 84, 93). Ђурак, горње одело официра и старешина, могао је досезати и до колена (бр. 26, 27, 42, 47, 70, 79, 100, 101, 105, 107). Бунда је била заступљена ређе, (бр. 67, 74). Кошуља је била важан део одеће. Њени широки рукави (Кнетел: griechische Ärmel) били су обично широки и украшени везом, а виде се уз гуњац или ђурак са рукавима до лаката. Вез на сељачком рубљу забележио је Стефан Герлах на сељачкој ношњи у Србији 1573. (бр. 4, 12, 19, 20, 23, 24, 30, 31, 33, 34, 36, 41, 48, 57, 70, 93, 100, 112, 138). Највећи део Срба код Базилеа носи узане

чакшире, а Славонци, Вараждинци и Морлаци широке, које су се спуштале и до листова. Може се претпоставити да су наши људи из ових крајева најкасније прешли у Угарску и пренели онакве чакшире које подсећају на турску ношњу, али није искључен ни утицај ландскнехта у XVI веку, још из времена цара Јована Црног. Примера ради, наводим заставе на кратким копљима које воде порекло из тога времена. Иначе материја од које су ове чакшире — турлије — одудара од сукна које се носило готово у свим нашим крајевима. Она има посебне шаре које се разликују од ортогоналне орнаментике код већине Срба у делу Ђенаро Базилеа (бр. 20, 71, 96, 102). Најређе су панталоне са нешто ширим ногавицама које допиру до глежња, а изнутра су расечене за 15—16 центиметара, евентуално опточене неком врстом перваза. Носиле су се и бунде или opakлије украшене хоризонталним первазима, а по ивици рукава ресама. И ово горње одело имало је повећу крагну, која се по ружном времену могла формирати у капуљачу (бр. 67, 74). Оно се носило у Потисју.

Огртач са крагном био је најчешће горње одело које су носили пешаци — пандури и коњаници — катане, а каткад и официри. Био је од сукна или чоје тамне боје. Обућа војника, сељака, чак и коњаника — катана били су опанци. Чизме су носили официри (бр. 27, 44, 70, 71, 79, 93, 94, 96, 101) а ципеле, поред официра, и музичари (бр. 20, 23, 24, 26, 102, 105, 107). Али и официри носе каткад опанке (бр. 4, 7, 47). Опанци су били најчешћа, универзална обућа, али жене их не носе. Оне су приказане у ципелама, папучама или босоноге. Деца такође носе често ципеле. Базиле ни на једном бакорезу није приказао јеменије — турску обућу, што значи да је она била потпуно ишчезла из употребе, бар код војника и граничара. Музички инструменти су били добош, гоч, фрула и кларинет (бр. 23, 24, 49, 61, 67, 74, 94, 138). Славонци су се служили истовремено и гочем и добошем. Музиканти, по угледу на европску војну музику тога доба, били су нешто боље обучени, на ногама имају ципеле, а трупни добошари су махом у опанцима. Када су 1745. уведене униформе, опанци су се задржали као обућа.

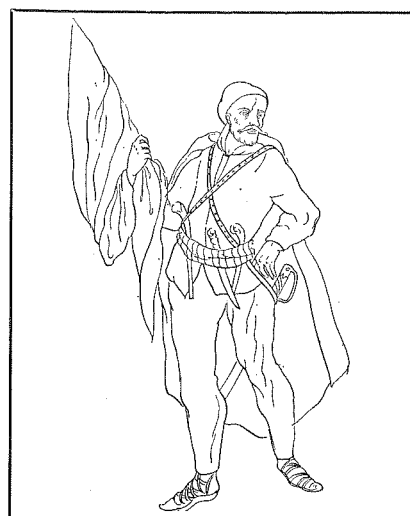
Застава се носила на кратком али и на дугачком копљу, које се у пенадији почело употребљавати од тридесетогодишњег рата (бр. 43, 102, 113). Заставе су имале иницијале Карла VI, а Славонци носе мађарски државни грб. Међутим, један „Wallensteiner Fänrich“ носи малу заставу у две боје са грчким крстом, исто као и један катански корнет, чије се обе половине завршавају троугловима,



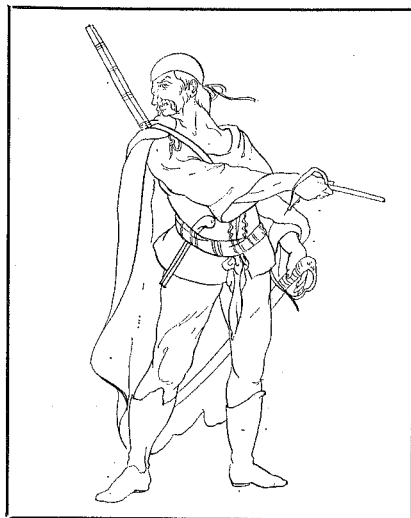
XIX/41
Пандур у гоњењу непријатеља
Pandour pursuing the enemy



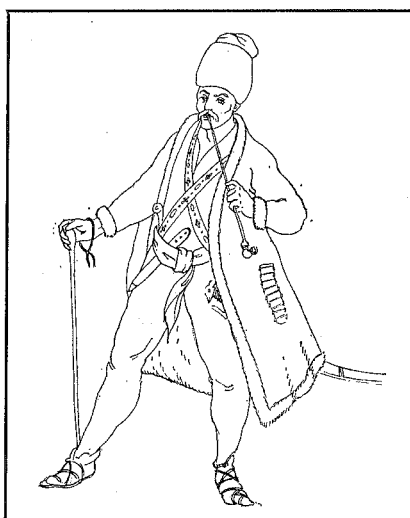
XX/42
Пешак из Карловца
Infantryman from Karlovac



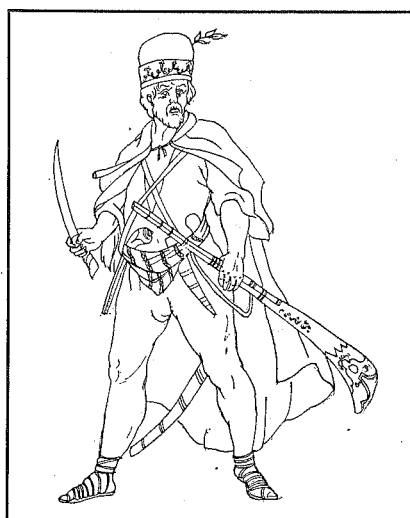
XXI/43
Заставник карловачких пандура
Ensign of the Karlovac pandours



XXII/44
Подофицир карловачких пандура
*Noncommissioned officer of the
Karlovac pandours*



XXIII/47
Официр varaždinsке пешадије
Officer of the Varaždin infantry



XXIV/48
Тзв. Личанин међу краљевским
угарским помоћним народима
*The so-called Ličanin among the
royal Hungarian subord. nations*



XXV/49
Вараџдински добошар при маршу
Varaždin drummer on the march



XXVI/52
Добро обучени Вараџдинац при
рђавом времену
*Well-dressed Varaždin Soldier
in a bad weather*



XXVII/60
Пандур краљевског угарског
народа са Саве или тзв. Посавац
*Pandour of the royal Hungarian
nation from the Sava or the
so-called Posavac*

што је био обичај у коњици, а држали су га се и Турци. Један подофицир Вараждинаца има такође малу заставицу која се завршава са два шиљата крака. Штап је био знак официра који му је служио за тучу војника ако погреше при егзерциру. Сваки официр код Базилеа носи тај реквизит (бр. 7, 26, 27, 47, 70, 105, 107).

Коњаници — катане нису се по оделу разликовали од пешака — пандура. Обично имају на глави калпак, а, осим сабље, пушке и пиштоља, још и копље. Копље је било такође и симбол командовања, па га је носио и гроф Јанко Бранковић, командант сомборског шанца (*срpidum militare*). На слици је с њим приказан и један од Стратимировића. Српске катане узеле су учешћа при опсади Београда 1717, и у бици код Гроцке 1739. г., када су ишли испред аустријске војске као претходница. Коњска аша је била декоративна код старешина, а код обичних катана она се састојала из једног покривца чији су једини украс биле вертикалне или косе линије као на поњавама (бр. 11, 12, 31, 41, 100, 101, 116). То је, значи, био продукт домаће израде, без украса, више функционалан него декоративан.

Женска ношња има више делова. Обично се носи блуза или кошуља, увучена у сукњу или избачена, сукња и прегача. Женска кошуља се такође истиче везеним рукавима, широким као и у мушких кошуља. Прегача је од шарене тканине. Сукња допире, по правилу, испод чланака, али ни у ком случају не додирује земљу. Горње одело је различито: антерија или зубун код боље обучених жена допире до испод колена, а предњи крајеви су подвезани уназад, као код јаничара. На антерији су посувраћена зарукаваља као на хусарским доламама, њихов перваз може бити од крзна. Затим се носи ћурдија опточена крзном и огртач. На глави је нека врста капе која се продужује позади у два узана краја исте дужине као и антерија. Другом сличном капом глава се подвезује али њени крајеви, подвезани под брадом, падају спреда. Горње одело може бити масивни шал са ресама у доњем делу. Неки пут је преко главе подвезане капом шешир широког обода, ваљда од сламе. Сукња може бити састављена из два дела који се отварају са стране, као у каснијој шумедијској ношњи.

Обућа су ципеле или папуче, али жене иду и босоноге. При походу, оптерећене децом увијеном у огртач, носећи „багажију“ — судове и корпе — оне имају и оружје, на пример наџак (бр. 33, 57, 61, 95, 101, 102, 142). На бакрорезима Базилеа често су приказана и деца. Она су, по правилу, добро обучена, као и одрасли, од обуће имају чешће ципеле него опанке, а на глави

најчешће рогач. За рогач је заденута хрстова гранчица као на капама војника.

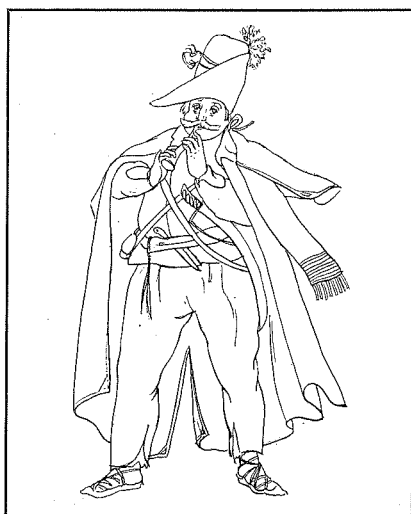
У руци имају мало дечије оружје или музичке инструменте (бр. 36, 61, 95, 97). Треба истаћи да су војници у овим бакрорезима каткад једнообразно обучени пре него што је заведено униформисање. Дело Базилеа је баш зато значајно што приказује прелазни период, ближи сеоби 1690, па на тај начин помера историјски континуитет уназад, за готово пола столећа, пре 1742, када је оно објављено. Тако се попуњава она празнина у погледу историје ношње нашег народа, која је пре сеобе једва приказана ретким гравирима страних мајстора и већ познатим портретом деспота Бранковића, који је објавио Јован Радонић. Деспот је овде приказан у источњачком оделу али је познато да је он у Хебу, у заточењу, носио и европско одело. Базиле је ређе приказивао и свештенике. Писани извори кажу да су они „ходили као чудовишта са калпаком на глави“. Базиле их не приказује у таквом виду него сасвим пристојно обучене, у уредној мантији широких рукава, али са калпаком на глави и у пругастом доњем оделу. Неки су приказани на коњу, са чизмама на ногама. Међутим, ниже свештенство је било ближе народу, а Душан Поповић наводи примере раскоши код високог клера који је желео да се такмичи са католичким свештенством. Њихова гардероба, чији су описи инвентара сачувани, веома одудара од једноставне ношње широких слојева и војника, од којих почињу да се издвајају официри, подражавајући или баш усвајајући мађарску ношњу. Ту се манифестује једна појава која је у историји моде готово правило. Сваки народ прима од културнијег суседа поједине форме његовог живота. У средњем веку Србима је тај узор била Византија, у XVI Мађари на северу а Турци у Србији. После сеобе Мађари су опет узор који се подражава, а носилац тих нових хтења су горњи слојеви, старешине, официри, високи клер.

Код њих се запажа одступање од народне ношње. Дело Базилеа је утолико драгоценије што је сачувало ту ризницу народног живота и обичаја, без чега би ту епоху било теже замислити и реконструисати. Али у исто време искрсава и питање другог вида, да не кажемо наличја ствари. То је била спољна слика Срба у означеном периоду, у појединостима, какве се никада не би могле ни пронаћи јер су неповратно ишчезле. А какав је био унутрашњи живот тог народа, да ли је он оставио каквог трага?

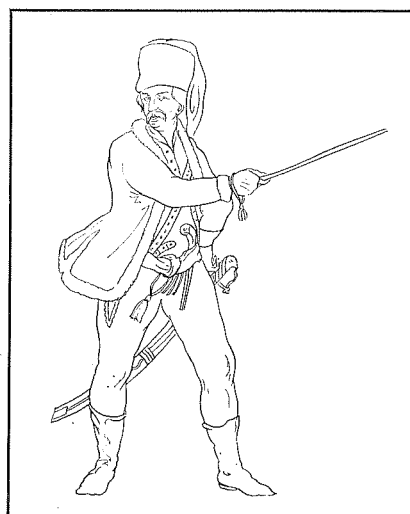
Она схватања и веровања која су Срби донели из старе постојбине под Турцима била су богата и сложена. Али постепено она су се прилагођавала новом тлу које



XXVIII/61
Пандурска маркетанка
Pandour sutleress



XXIX/67
Војни фрулаш из Потисја
Army fifer from Potisje



XXX/70
Официр карловачких пандура на
пућу кроз Корушку
*Officer of the Karlovac pandours
on his way through Carinthia*



XXXI/71
Гренадир Тренковог одреда из
Славоније
*Grenadier of Trenk's detachment
from Slavonija*



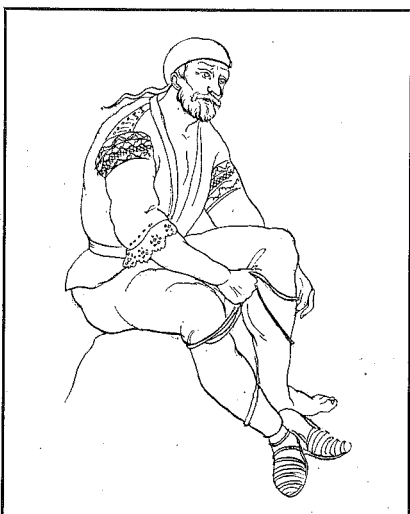
XXXII/74
Добошар из Потисја
Drummer from Potisje



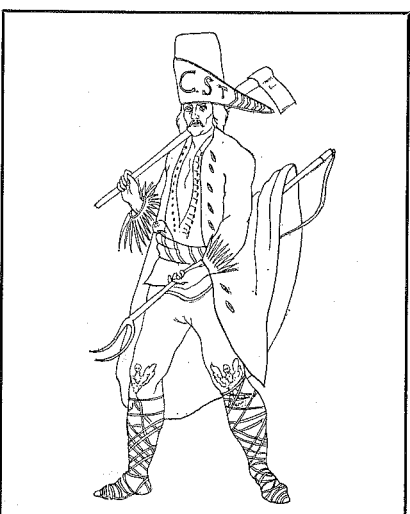
XXXIII/79
Пуковник из Потисја или Посавља
Colonel from Potisje or Posavlje



XXXIV/83
Србин који се узбудљиво опрашта
од своје драге старе мајке
*The Serb saying excitedly good-bye
to his dear old mother*



XXXV/84
Мађарски коњаник
Hungarian cavalryman



XXXVI/92
Карловачки говедар
Herdsmen from Karlovac

су насељавали, стално наоружани оном отпорном снагом, која никада није недостајала када су били угрожени у ономе што су осећали и сматрали суштином свога народног бића. Они су доносили у Угарску и своју писменост, и своју књижевност, која није имала црквено обележје него била заступљена извесним бројем писаца, иако су то били црквени људи у чијим је рукама била писменост. Од низа записа и хроника тога доба нашћемо само познати запис Арсенија Чарнојевића о српском народу који после сеобе лута од немила до недрага, страдајући и умирући, без помоћи и спаса. Путник који је ишао до Јерусалима, Јеротеј Рачанин, чији путопис потиче из 1704. године, припада профаним писцима, на сличан начин као и јеромонах Стефан Зорановић, писац хронике манастира Раванице, један од писменијих калуђера оног доба. У Свету земљу је путовао и Хаџи-Силвестар Поповић, који је такође био вешт „писанији“ и иконописању. Зорановић је у *Хронизи манастира Раванице* описао ратовање Аустријанаца и Турака пре и после битке код Гроцке 1739, пад Београда и капитулацију „велтмаршала Валиса“. Гаврило Венцловић Стефановић је био богатији темама, јер је између проповеди написао и изванредан број позоришних комада, истина преведених са оригинала старијих византијских писаца, али то су први текстови те врсте писани баш у томе времену у Угарској. То је доба када Георгије Бранковић, засужњени деспот у Хебу, пише своју *Хронику* засновану на знатној ерудицији, сазнању и дOMETИМА онога доба. И у томе тренутку, на прекретници новог столећа, Срби нису били никакав дивљи ни некултурни народ него људи који су стицајем околности дошли у сферу друге културно-историјске констелације, чему су се морали прилагођавати.

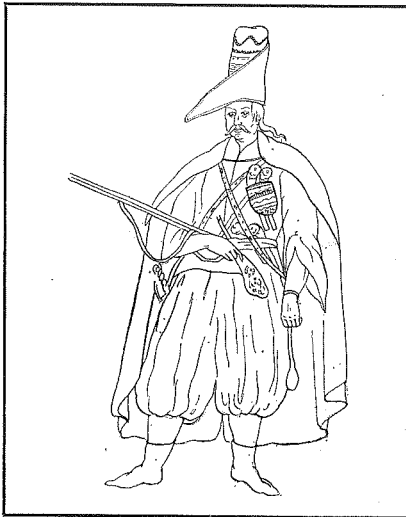
Положај Срба добио је друкчији карактер и сигурнију основу у контактима са руском културом, црквеном и профаном, чији су се присуство и удео почели осећати после оријентације Срба према Русији Петра Великог. Захваљујући доласку више учитеља, трговаца, монаха, сликара, Срби се постепено прилагођују новом положају и новонасталим приликама и захтевима.

Та везаност за Русију је много сметала Аустрији која није допустила Србима да отворе своју штампарију, што су они тражили већ почетком прве деценије XVIII века. Зато је била принуђена, често из политичких обзира према Русији — својој савезници против Турака — да толерише тај све интензивнији саобраћај између Срба и Русије, улазак бројних књига, што је много доприносило еманципацији Срба, која није угрожавала

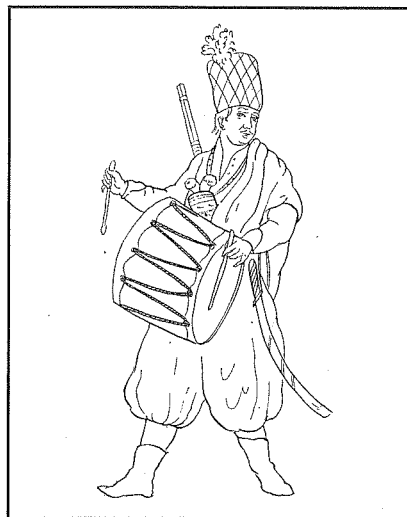
православље, а што им је гарантовала само православна земља — Русија.

Другу велику духовну област која се све више развијала представљало је сликарство. То доба лутања и ратовања, често између живота и смрти, које није било погодно за префињену и меланхоличну уметност патријарховог дворског сликара Радула. Она је представљала врхунски домет XVII века код Срба, крајњи исход једне културе која се није могла неговати у новонасталом периоду сеоба и лутања, или ближе речено страдања. То доба је изградило једну грубљу и непосреднију уметност, која није била намењена патријарховом ни културнијем кругу лица него потребама маса, сељака, војника, који су били у сталној опрези у тој борби за живот, за веру и опстанак. То је било сликарство зографа, често наивно, просто, чак сирово, чији носиоци нису били иконописци деликатнијег осећања и већег знања него људи из народа, приучени и недоучени, „богомази“, али упорни у своме хтењу да дођу до једне нове стварности која би одговарала њиховим новим потребама. У кругу тога развоја, ограничена знањем и моћи својих носилаца, она се ипак уздизала ка некој врсти напретка. Још тридесетих година становало се у земунцима од плетера, а од истог материјала биле су чак и цркве. Мали број цркава је био „скоро сазидан од камена“ или од цигле и ћерпича, као на пример у Сусеку, Земуну и Мишковцима. Цркве су украшаване иконама, често насликаним и на стаклу. Шта више, стакло се сматрало као артикал који је био посебно забележен у инвентарима као нешто луксузно или знак богатства. Иконе су биле потребне не само црквама него и слављеницима. Тада је настала једна огромна продукција дела ове врсте, чији се већи број и сачувао.

Сликане често на дасци, учвршћене позади попречним летвама, добар део их је дочекао и наше доба. То је била уметност тога лугалачког периода, једноставна и без финеса, сурова и груба као живот тих људи, жена, деце, војника и пастира, уметност која је одговарала страдањима и патњама. Ти људи често нису имали времена да буду сељаци, да мирно обрађују земљу и прибирају њене плодове. Али ни та уметност није стварана без унутрашњег отпора. Црквене власти су се прве „ополчиле“ против тих иконописаца и позивале све који имају жеље и смисла за тај посао да иду у Карловце, „сему Московиту Јову“, да уче у његовој школи зографију, која ће више одговарати потребама цркве и тадашњег тренутка. Међутим, до тога времена, до 1743, од сеобе до инсталације Патријаршије у Карловцима, зографи су имали један дужи период, више од пола столећа, у коме је њихово



XXXVII/93
Славонски коначар (или
интендант)
Slavonian quartermaster



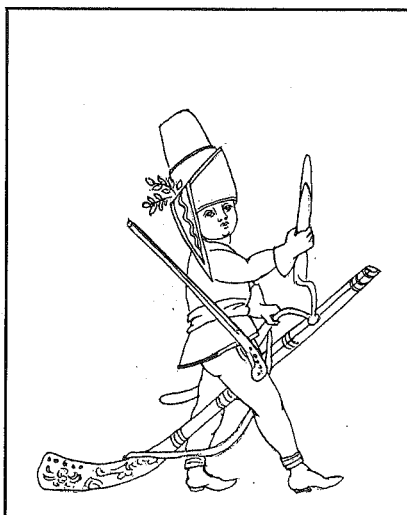
XXXVIII/94
Славонски добошар
Slavonian drummer



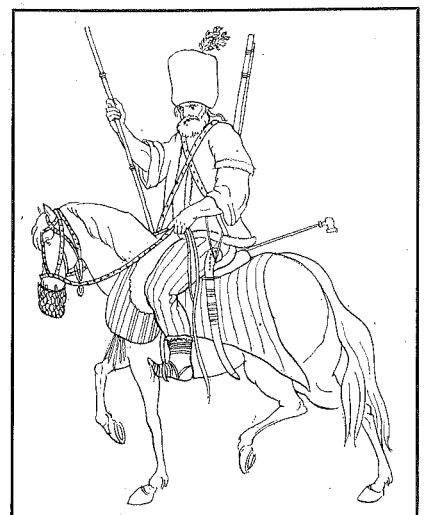
XXXIX/95
Карловачка жена у маршу
Woman from Karlovac on the march



XL/96
Славонски капетан
Slavonian captain



XLI/97
Дете хајдука (пешака)
Child of a hajduk (infantryman)



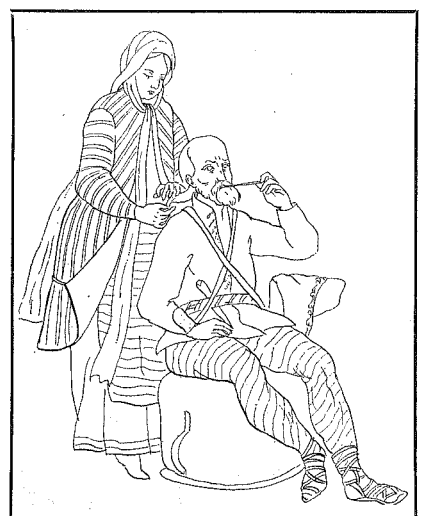
XLII/100
Кољаник из Поморишја
Javelineer from Pomorišje



XLIII/101
Славонски пуковник
Slavonian colonel



XLIV/102
Официр вараџдинских пандура
Officer of the Varaždin pandours



XLV/103
Припрема Клименте за војску
Klimenta's preparation for the army

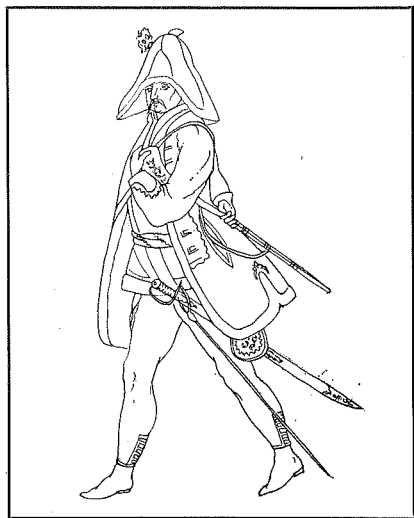
„художество“ дошло до пуног развоја и процвата. То сликарство било је верска и духовна потреба људи које је приказао Ђенаро Базиле. Слика о њима не би била потпуна без тих икона, без зографа, који су сачињавали неразлучиви део тог света. Постојао је и други слој српског народа у Угарској и Србији, имућнији, богатији, а то су били трговци и занатлије, господари удружени у цехове, ктитори црква и манастира, у чијим је рукама била трговина Дунавом. Захваљујући њиховој економској моћи они су постали не само економски него и политички чиниоци у државнополитичком животу Угарске. И они су задржали своје обичаје и навике донете из Србије. Едуард Браун подвлачи сличност између српске и мађарске ношње зато што је велики део Мађарске био под Турцима све до краја XVII века. Један сликар, Никола Франсоа де Спар, који је приказао Београд 1738. и 1739. године, дао је и слику његових становника из имућнијих слојева у источњачком оделу, са чалмама и јеменијама, истина не баш детаљно као Базиле, али ипак довољно јасно да се стекне одређена представа о њиховом изгледу. На исти начин Де Спар је приказао и Србе, хајдуке или пешаке граничаре на цртежу Трајановог моста. Међутим, трговачки слој Срба одиграо је значајну улогу у еманципацији српског народа у Угарској и омогућио им да брже постану равноправни грађани у новом завичају, где су били третирани као шизматици и повремено излагани тлачењу и неприликама. Тај друштвени слој је први прихватио барокну уметност и подигао поред српских црква звонике, прво у Будиму 1688, а током првих деценија у свим фрушкогорским манастирима. Православље није било угрожено тим спољним формама, јер је његова суштина остала нетакнута. Захваљујући руским утицајима барок је постепено освајао терен, раскидао са поствизантијским облицима и православну цркву у Угарској усмеравао једним новим путем: преображају ка токовима западне уметности. Истина, она је долазила посредством Истока, односно Русије. Та еманципација је била главно средство отпора да би се опстало у новој, мало наклоњеној, у ствари непријатељској средини.

Али није само ликовна уметност, архитектура, декоративна пластика, сликарство и примењена уметност део тога културног наслеђа. У Војводини и Србији сачуван је већи број надгробних споменика из тога времена. Њихово свеобухватно топографско проучавање попуниће још једну велику празнину и тек тада ће циклус Ђенара Базилеа бити обогаћен другом врстом аутентичних дела. Она која су сада позната показују такође сличан развој као и сликарство. Њихова обрада,

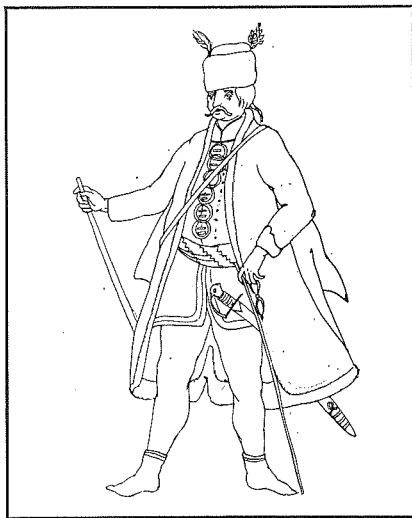
концепција надгробника уопште, постепено се развија, такорећи од безобличних обележја, где је урезан само крст без икаквог натписа, до споменика у којима запис даје податке о умрлом. У почетку тај запис је само функционалан, он служи искључиво обележавању успомене на умрлог каква је у тим тренуцима била могућа. С временом обраћа се пажња на слова, на њихову врсту, поготово на равномеран распоред. Слова стичу све правилније и лепше облике, тако да се између надгробника двадесетих и тридесетих година може уочити велика разлика.

Поводом ових последњих може се говорити о естетичкој обради надгробника уопште. Тиме је већ била превазиђена првобитна идеја где је било само важно саопштење, да би се томе саопштењу дао привлачнији, углађенији облик који потврђује непобитну истину: да је у то доба страдања, умирања и борбе за опстанак, у култури тог народа, често обесправљеног, постојао је стални напор ка бољем и лепшем, једна тежња да се у сваку област живота, материјалну и духовну, унесе извесна естетичка форма — био то надгробник, гиздавост одела или икона зографа. Тај *gradus ad Parnassum* је непобитно обележје у свим гранама живота.

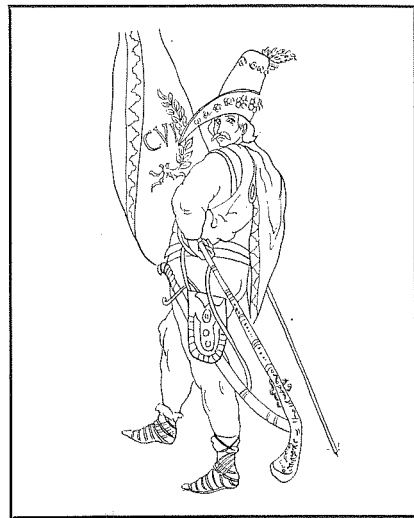
Ми не знамо имена клесара ових споменика јер су се ретко потписивали, исто као и зографи, али поједини од њих ушли су у историју наше уметности или културе, макар само као зограф из Бачке Паланке, или зограф из Сланкамена, затим Станоје Поповић, па Хаџи Силвестар Поповић, или као Христовор Жефаровић, чија су дела изразити пример тежње ка савршенијем и бољем. Историја уметности је пронашла дела, идентификовала неке мајсторе, али смо имали готово апстрактну представу о људима који су били носиоци тога духовног садржаја, богатог и сложеног, у једну руку разноврсног, а у другу јединственог, јер је свуда у свим слојевима и временима био прожет само једним императивом: истрајати не одричући се свога бића, својих убеђења, свога света. Дело Ђенара Базиле је употпунило слику о томе свету, који је био *наш*, који смо били *ми*, пре три столећа. Због тога Базиле заслужује да стане равноправно у ред са нашим уметницима тога времена, у историјском, етнографском и уметничком погледу. Ђенаро Базиле и Христијан Вилхелм, пртач и бакорезац, били су мало познати, скромни уметници, вредни и предани своје послу. Они нису слутили колико ће задужити историју и културу тога народа за који су, по свему судећи, имали више симпатија и наклоности него они којима је тај народ верно служио четири столећа, бранећи Европу од полумесеца.



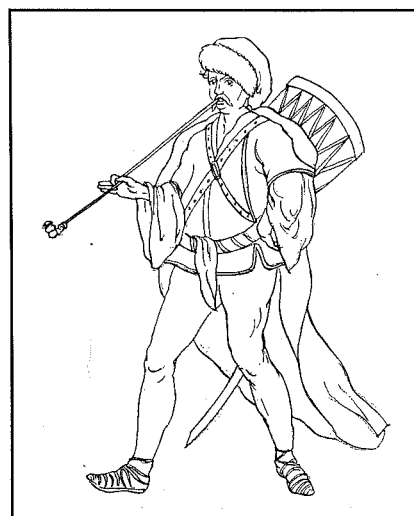
XLVI/105
Официр из Далмације
Officer from Dalmatia



XLVII/107
Пешачки официр Далматинаца
Infantry officer of the Dalmatians



XLVIII/113
Пандурски заставник из Тамишког
Баната
Pandour ensign from Tamiški Banat



XLIX/138
Карловачки добошар при
повратку кући
*Karlovac drummer on his way
home*



L/140
Карловачки добошар
Karlovac drummer



LI/141
Премештај жене обичног војника
*Transfer of a private soldier's
wife*



LII/142
Маркетанка из Хрватске
Sutleress from Croatia



LIII/150
Сулак или гренадир царског и
краљевског ново формираног

карловачког граничарског
пешадијског пука пуковника
грофа фон Херберштајна с оне
стране Капеле (1744)
*Sulak or Grenadier of the newly
formed imperial and royal Karlovac
frontier infantry regiment of
Colonel Count von Herberstein
from the other side of Kapela (1744)*

БИБЛИОГРАФИЈА

Théâtre de la milice étrangère / Schaubühne verschiedener bishero in Teutschland insgesamt gewester Soldaten von ausländischen Nationen, Augsburg — Wien 1742 von. M. Engelbrecht. Del(ineavit) Genaro Basile Sculp(sit) Christian Wilhelm.
Ј. Скерлић, Историја српске књижевности, Београд 1914.
Д. Поповић, Београд пре 200 година, Београд 1932.
Д. Поповић, Грађа за историју Београда 1711—1739. год., Београд 1935.
П. Васић, Један извор за ношњу наших граничара, Истор. гласник, 3—4, Београд 1950.
Д. Поповић, Срби у Будиму. СКЗ, Београд 1952.
М. Филиповић, Сликарство на стаклу код војвођанских Срба, Рад војвођанских музеја, Нови Сад 1952.
П. Васић, Нови извори за стару југословенску ношњу, Зборник Музеја за примењену уметност, 8, Београд 1962.
П. Васић, Дневник са пута по Мађарској, Летопис Матице српске, Нови Сад 1963.

D. Nikolić, Gravire Martina Engelbrehta i proučavanje odevanja graničara Vojne krajine u prvoj polovini XVIII veka, Vojni muzej JNA, Beograd 1964.
П. Васић, Барок у Београду, Зборник САНУ, Београд 1967.
П. Васић, Ђенаро Базиле, сликар Срба у XVIII веку, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 4, Нови Сад 1968.
П. Васић, Ношња народа Југославије кроз историју, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд 1968.
П. Васић, Доба барока, изд. Универз. уметности, Београд 1971.
П. Васић, Срби у доба барока, Зборник Музеја примењене уметности, 15, Београд 1971.
Д. Николић, Одевање граничара Војне крајине у XVIII и XIX столећу, Београд 1978.
П. Васић, Зограф Станоје и његово дело, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 14, Нови Сад 1978.
П. Васић, Стефано дела Бела и Србија, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 17, Нови Сад 1981.

THE PAINTER OF THE SERBS — GENNARO BASILE (1722—1782)

The work of Gennaro Basile depicts the Serbs during a dramatic period of their history — after the great Emigration of 1690, at the time of their adjustment to a new and often hostile environment. Their life was under more or less constant pressures by the Austrian authorities or the Catholic church. The Serbs sought to preserve their ethnic and spiritual identity by observing old customs and tradition while at the same time adjusting gradually to the new environment. The engravings drawn by Gennaro Basile and engraved by Christian Wilhelm date from this period. Basile diligently recorded all events and figures showing details of national costumes, arms, customs and life in general of the heterogeneous nation wandering from the Danube to the Po and from the Po to the Rhine, all for the glory and in honour of the Habsburg monarchy. Numerous data, historical, ethnographic, psychological and cultural, were observed with the patience of a chronicler. The draughtsman and the engraver joined forces to depict the people whose spiritual life was reflected in the icons of zographs and whose beliefs were cut in tombstones. At first these works were crude, unskilled and mostly utilitarian. Desire to give these works a more lasting and aesthetic value developed gradually. Numerous

engravings give an ample picture of our people in Austria, Hungary and the territories that would later be called Vojvodina. Data that exist on the Neapolitan Gennaro Basile, in a sense, define him historically. But, nothing is known of the engraver Christian Wilhelm. Owing to their creative efforts, however, both went down in the history of our people. Their work combines all aspects of life of the Serbs at the time. Such were the bearers of our ethos in this troubled and hard period. This is how they lived, fought, ate, danced and sang seeking comfort in the works of zographs and stonecutters in order to strengthen their beliefs and ensure remembrance for posterity although, according to Patriarch Čarojević, they suffered and died without help or salvation. This period was recorded forever by Gennaro Basile and today an awareness of wealth and importance of his testimony has finally become apparent. Gennaro Basile deserves to join the ranks of our artists of the period as a full participant and indispensable chronicler whose work explains and complements many facts. The verses accompanying these works also explain the climate in which they appeared. Although their poetic form is not polished and perfect, they, as a rule, still give credit to our people, its courage and loyalty with which it served the Habsburg monarchy on all European battlefields.

Милан Ивановић

Неки подаци о иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији

На више икона иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији налази се неколико значајних натписа, до сада необјављиваних и непознатих у науци. Два натписа из 1724. године везана су за патријарха Арсенија IV Јовановића и његовог егзарха Лике и Крбаве, Јосифа Војновића. Трећи натпис је из 1732. године и такође везан за патријарха Арсенија IV. Четврти натпис је новијег датума, из 1874. године, но не без значаја за проучавање порекла и кретања последњих изданака сликарских група македонских зографа из Галичника, као и наручилаца сликаних дела. Није искључено да се на иконостасу пронађе још неки натпис, нарочито на горњим деловима иконостаса који се не могу прегледати пре него што се предузму мере конзервације икона, односно њихово скидање и преношење у атеље за конзервацију.

Најстарији иконостаси у византијским црквама познати су још од IV века,¹ најпре као једноставне и ниске преграде,

временом израсле до вишеспратних иконостаса који су потпуно затворили олтар од наоса. Иконостаси у источној цркви су од свог постанка били и остали симболична граница два света: материјалног и духовног, тј. дела храма намењеног вернима — наоса и олтара — намењеног посвећеним. Они су исто тако од најстаријих облика били објекти на којима је приказиван читав иконографски програм сликаног и рељефног украса.

Када је настао и какав је бис првобитни иконостас у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији — немамо тачних података. Претпоставља се да је стари иконостас настао највероватније или још у прво доба подизања цркве, а ако не тада онда свакако у доба када је црква живописана. Од тог првобитног иконостаса — олтарске преграде — више нема трага. Међутим, на зиду који се могао сматрати делом олтарске преграде насликани су у доба Царства, за време патријарха Јоаникија (1346—1354) или патријарха Саве IV (1354—1375) на северном делу источног зида: Св. Симеон (Немања), као монах, и Св. Сава, као архиепископ на јужном зиду, као прави и духовни ктитори ове цркве.² Можда бисмо могли претпостављати да је тада и рађен иконостас, но о томе немамо писаних података.

При извођењу конзерваторских радова на Пећкој патријаршији 1931—1932. и 1958—1963. године, на иконостасу цркве Св. Апостола нису предузимани никакви подухвати,³ па је иконостас остављен у стању како је и затечен. Конзерваторски радови на иконостасу нису предузимани ни извођени ни до наших дана.

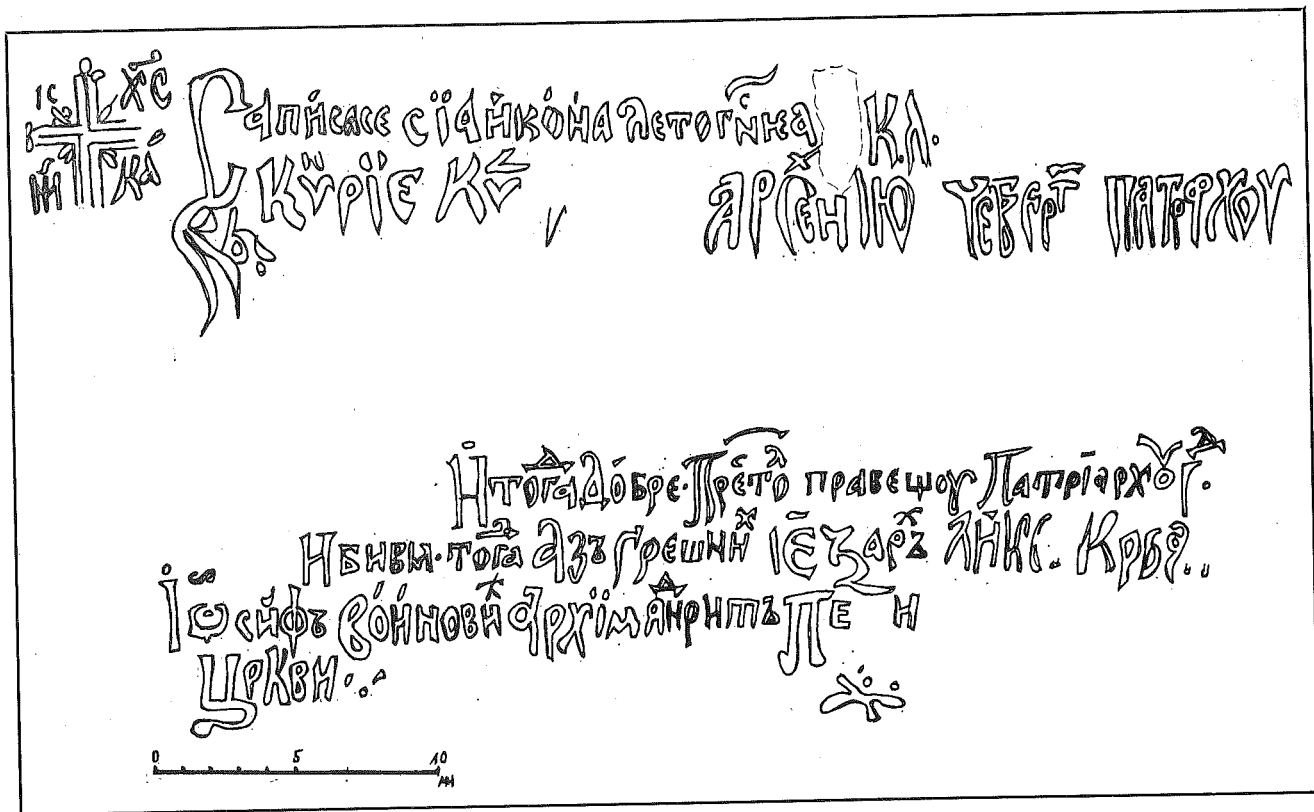
Пре неколико година на надверију овог иконостаса откривен је и публикован један значајан натпис патријарха Арсенија IV Јовановића из 1732. године.⁴ Непосредно затим откривена су и још два натписа из 1724. г. и један из 1874. године на престоним, стајаћим иконама тог иконостаса.

² Г. Бабић, О живописном украсу... 35; В. Ј. Ђурић, Византијске фреске у Југославији, Београд 1975, 37—38.

³ Ђ. Бошковић, Осигуравање и рестаурација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи. Старинар 8—9, 1933—1934, 98—108; Р. Финдрик, Архитектонско-конзерваторски радови у Пећкој патријаршији 1962, Стрине Косова и Метохије IV—V 433—435; А. Томашевић, Проблем конзервације и презентације средњовековног живописа у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији. Зборник заштите споменика културе XV, Београд 1964, 127—143; Р. Сикимић, Конзерваторски радови на живопису у Пећкој патријаршији у току 1962—1963. и проблеми ретуша. Зборник заштите споменика културе XV 1964, 145—154.

⁴ М. Ивановић, Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији. Зборник за ликовне уметности Матице Српске XIII, Нови Сад 1977, 221—222.

¹ Г. Бабић, О живописном украсу олтарских преграда. Зборник за ликовне уметности 11, Нови Сад 1975, 3—7 (са старијом литературом).



1 Записи на икони Христа Цара царева и Великог архијереја из 1724. године на иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији

Inscriptions sur l'icône représentant le Christ Roi des Rois et Grand Evêque et exécutée en 1724 pour l'icônostase des Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć

На њима ћемо се задржати посебно. Два старија од ових натписа могла би унети и нешто више светлости у питање временског настанка овог иконостаса. Наиме, на престоној икони „Христа — Цара царствујушчих и Великог архијереја“ са ликовима јеванђелиста и њихових симбола у угловима, која се налази десно од царских двери, сачувани су у доњем левом и десном углу доста јасни записи. У левом углу код ногу насликаног стојећег лика јеванђелисте Марка и његовог симбола лава, сигнираног: $\text{M}(\alpha)\rho(\lambda\omicron)$ исписан је натпис у два реда, на траци браонкасте позадине. У горњем реду је ситнијим белим словима исписан текст:

+ ic̄ x̄c̄ n̄i k̄a ѡписа се сја икона лета Г(о)с(под)ни
а. [Ψ.] к. д.

а испод њега крупнијим, златним словима (сл. 1) наставак натписа:

Кѳрїе кѳ(о)... арсениу четвѳрт(о)м патриархоу

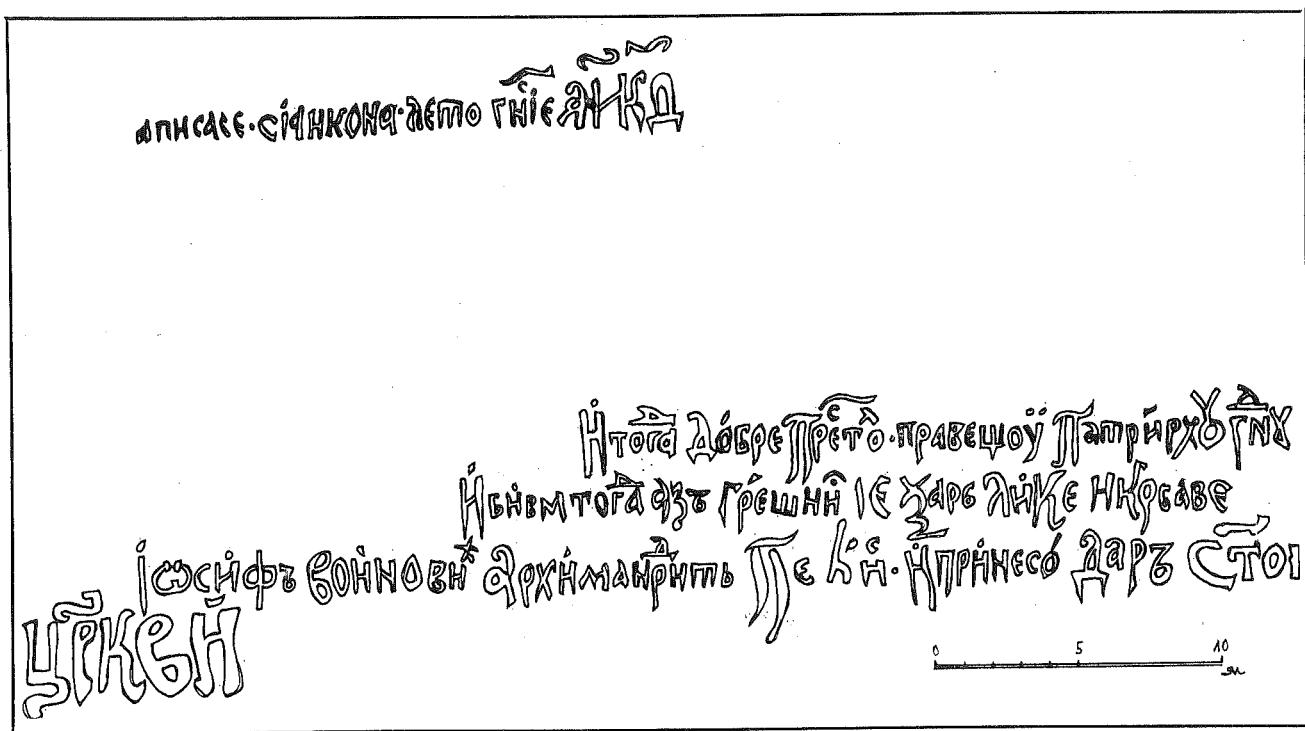
Бела слова су боље очувана и писана читко и у ритмички лепо сложеном реду. Њихова просечна висина је око 1 cm. Златна слова су крупнија, величине око 3 cm и писана китњастике, нарочито почетно слово „С“ које делује као какав иницијал у рукописним или штампаним књигама. Ова слова су писана слободнијим потезом руке и четкице, али су слабије очувана, особито завршетак текста. Па ипак из њега јасно видимо

годину 1724, иако је друго слово Ψ оштећено а последње слово „Д“ доста нејасно, па би се могло тумачити и као „А“, што би одговарало по бројној вредности 1721. г. Но како се у натпису помиње Арсеније IV као патријарх, треба свакако прихватити да је у питању слово „Д“, односно 1724. г., јер је те године, судећи по осталим изворима, Арсеније IV изабран за патријарха.⁵ У десном углу, испод лика јеванђелисте Луке насликаног са његовим симболом: крилатим телетом, белим словима на браон позадини (сл. 1) у три и по реда исписан је текст:

И тога добре • престо правецоу патриархоу Г(оспо)-
Д(инс) и вив(ае)м • тога азъ грешни Х(ристс)
иезархъ Анис[е] и Кова[ве] иосифъ Бойновиѳъ архі-
мандритъ Пе(кск)и цркви . . . х . . .

Икона Христа „Великог Архијереја“ и „Цара царева“ је великог формата и масивна. Њене димензије су: висина 158 cm, ширина 111 cm, а дебелина 6 cm. Дрво је тврдо — три орахове даске међусобно повезане и

⁵ Јб. Стојановић, Записи и натписи... 2440; И. Руварац, О каталозима пећких патријарха, Гласник Српског ученог друштва VI св. XXIII Београд 1868, 251; Ј. Радонић, Римска курија у јужнословенским земљама, Београд 1950, 48; Д. Вуксан, Писма пећских патријарха Зећанима. Записи, Цетиње XXII 1939, 36 и 43.



2 Записи на икони Богородице са Христом на иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији

Inscriptions sur l'icône représentant la Vierge à l'Enfant et décorant l'iconostase des Saints-Apôtres, église qui fait partie de la Patriarchie de Péč

у десној руци. Текст је део познате црквене песме Богородичиног акатиста⁸ и гласи: ако еси ц(а)р(е)во седалище.⁹ Десни насликани анђео је арх(ангел) Г(аврил). Он у скрштеним рукама држи свитак са текстом истог Акатиста: Радѣи се п'ало н(о)шиш и носецаго все¹⁰. Богородици је преко десног рамена пребачена дуга, уска бела трака и уденута кроз руковат цвећа спуштена до десне опружене руке. На траци је минуциозно и калиграфски исписан текст Акатиста: Цвѣте неуѡвлаен.¹¹ Радѡи се ѣдинаа прозвѣща¹² павлако благовоинное радѡи се рожд(ь)щаа вл(а)гохханиѣ¹³ ѣдинаго ц(а)ра: ~. Текст се завршава кружним орнаментом са сплетом линија и цртица у коме се можда крију и слова: „X“, „x“, „w“ и „c“. Тек после чишћења и макрофотографисања може се нешто одређеније рећи да ли је овде у питању криптограм имена сликара или обичан украсни завршетак поетичног текста.

⁸ Ј. Мирковић, Акатист пресветој Богоматери Богородици, Ср. Карловци 1918, икос 1.

⁹ Православни молитвеник Српске православне цркве, Акатист Богородици, Београд 1972, 54, икос 1.

¹⁰ Као напомена 9.

¹¹ С. Петковић, Речник црквено-словенског језика, Ср. Карловци 1935, 139 („неувјадаемиј“ — неувели, Акатист икос 7).

¹² На истом месту, 200 („прозјабеније“, „прозјабешчиј“ — расцветаване, расцветао).

¹³ На истом месту, 11, Акатист ик. 11 („благоуханије“ — миомирис).

У угловима иконе насликани су ликови пророка. У горњем десном углу је пророк Соломон Солом(он), насликан у попрсју и на облаку. Он држи свитак у рукама, али је текст истрвен и нечитак. У горњем левом углу је попрсје пророка Давида Д(а)в(на)љ са свитком на коме је у четири реда грчким писменима исписан текст: катави с'таш ѡтавѣтлю кон. У доњем левом углу је стојећа фигура пророка Арона пр(орок) Арон са свитком у рукама на коме је на исти начин исписан текст у четири реда: радон ааюн и вл'ансаса ~. И овај текст је завршен орнаментом који подсећа на укомпоноване иницијале. Испод пророка Арона је поменути запис из 1724. године (сл. 2). У десном доњем углу је стојећа фигура пророка Мојсија пр(орок) Моисей, који у левој руци држи свитак са грчким текстом у седам редова: ѡдон ватон каѡм еник ликат афлетон енин. Испод пророка Мојсија је други део ктиторског натписа у три и по реда (сл. 2).

Царске двери су рад грчког мајстора и није познато када су постављене на место где се сада налазе. Вероватно су и оне рад из XVIII века. На њима нема дуборезних мотива, а по исликаној садржини спадају у ређе примерке. На обема половинама двери сликано је најпре двоструко стабло винове лозе са грожђем, и то тако да је њиховим увијањем сликар добио један изнад другог по четири кружна поља — медаљона, а у сваки је исликао по један лик. На северној половини двери, у доњем

кругу до корена лозе, насликан је светитељ, чије је име избрисано, са књигом и грчким текстом у осам двојних редова. Изнад њега је насликан арханђел Гаврил из Благовести са троструким љиљаном у руци и сигнатуром на грчком језику:

οαρ(ιως) Γ(αβριλος). У трећем пољу

је насликан апостол Матеј:

οαγιος Ματαιως, такође са јеванђељем у руци, на коме је исписан грчки текст у шест редова. У последњем горњем медаљону је пророк Давид πρω(φωκ) Δαβ(ιδ), са свитком у руци на коме је ситним курзивом исписан грчки текст. На другој, јужној, половини двери у првом доњем пољу насликан је св. Јован Богослов οαγιος Ιω(αν) ο θεολογος, са отвореном књигом у руци на којој је штампаним грчким словима исписан текст у седам двојних редова. Изнад њега, у другом медаљону, насликана је Богородица из композиције

Благовести, сигнирана са $\overline{\text{MP}} \overline{\text{OV}}$. У трећем медаљону је св. Марко Οαγιος Μαρκος, са отвореном књигом у руци и грчким текстом у пет редова. У четвртном, горњем, медаљону је пророк Соломон ο(αγιος) πρω(φωκ) Σολομων, са свитком у руци на коме је исписан ситним курзивом грчки текст у девет редова. Све сигнатуре и сви текстови на царским дверима су писани на грчком језику. То би нас могло упутити на помисао да су ове двери рад грчког мајстора, мада се на дверима за сада не може пре чишћења уочити никакав запис или натпис.

Међутим, на надверију — дуборезној икони изнад царских двери са представом Деизиса, сачуван је дуг и читак натпис из 1732. године, у коме се помиње патријарх Арсеније IV. Судећи по начину израде дуборезних украса и сликаних делова, као и по типу слова и години настанка, овај рад се приписује познатом иконописцу и дуборесцу првих деценија XVIII века Максиму Тујковићу,¹⁴ који је готово истоветно надверије са потписом исте године израдио и оставио цркви Преображења у Будисавцима код Пећи. Изгледа да радови на иконостасу цркве Св. Апостола тада нису окончани, или се бар нису сачувале до наших дана иконе које је требало да попуне празнине лево и десно од престоних икона Христа Великог архијереја и Богородице са Христом. Који су разлози томе били из до сада доступних

извора не знамо. Да ли су радови били у току па прекинути бурним догађајима 1737. г., када је дошло до новог рата између Аустро-Угарске и Турске, можемо само да нагађамо, поготову зато што је у само предвечерје рата, 1736. г., Арсеније IV покљонио ризници Пећке цркве ручни крст, рад сарајевског мајстора Јована.¹⁵ У новом ратном сукобу, у нади да су се коначно остварили услови за ослобођење од турског ропства, патријарх Арсеније се одмах ставио на страну Аустро-Угарске и пружио сву своју могућу организовану и војну помоћ. Но како се ратна срећа убрзо променила, то је 1739. г. довело до познате II сеобе Срба и његовог преласка преко Саве и Дунава. У таквим условима, свакако, није могло доћи до сликања преосталих икона и завршетка рада на иконостасу.

У XIX веку у појасу стојећих икона на непопуњена места убачене су две тада настале иконе: Апостола Петра и Распећа са Полагањем у гроб. Икона Распећа са Полагањем у гроб постављена је десно од Христа Великог архијереја, иако својим размерама (110 × 60 × 5 cm) не одговара слободном простору. На њој је на горњој половини насликано Распеће Христа а на доњој Полагање у гроб. По својим сликарским квалитетима то је најслабији рад и свакако је дело последњих зографа XIX века.

У истом реду, на северној страни, до Богородице са малим Христом, налази се икона Апостола Петра. Она је великих димензија (200 × 60 × 6 cm) и сигнирана $\Theta(\epsilon)\tau\eta\iota\acute{\iota}\ \alpha\pi(\sigma)\tau\omicron\lambda\eta\ \text{Π}\epsilon\tau\rho\varsigma$. То је солидан рад Василија Крстића Даскаловића, једног од последњих изданака сликарске лозе македонских зографа мијачких копаничара Ђиновских. Стојећи лик апостола Петра је сликан у уобичајеном ставу у средишњем правоугаоном простору. Он држи свитак у рукама на којем је у десет редова исписан текст:

| | |
|-------------------|--------------------|
| Σιμωνъ Петръ | лѣчвшымъ |
| рѣвъ и послани- | вѣрѣ въ пра- |
| икъ Исъ Хр(и)сто- | вѣрѣ в(о)га на- |
| въ равночестив- | шегѣ и спас(ител)а |
| ю съ нами по- | Ис(с)а Х(ри)ста |

У појасу који уоквирује поље са главном личношћу насликано је осам минијатурних сцена појединих догађаја из живота св. Петра. Све те сцене су сликане педантно и сигниране читким и минуциозним словима која се голим оком са садашње раздаљине и због саркофага архиепископа Никодима I не могу читати. У доњем делу иконе и испод ногу апостола Петра исписан је у пет редова дуг и читак запис о сликару и

¹⁴ М. Ивановић, Натпис патријарха Арсенија IV... 241—242. У међувремену док се овај рад налазио у штампарији, 16. марта 1981, изгорео је конач Пећке патријаршије. Органи заштите споменика културе Србије су потом расклопили иконостас и заједно са осталим иконама и предметима ризнице пренели све на конзервацију у Београд, Нови Сад и Приштину. На корисним обавештењима о судбини и раду на конзервацији овог иконостаса најлепше се захваљујем колегиници А. Ребић из Приштине и М. Медићу саветнику — конзерватору из Народног музеја у Београду.

¹⁵ М. Ивановић, Неколико натписа из Метохије, Зборник за ликовне уметности 14, Нови Сад 1978, 295—296, сл. 9.

дародавцима: еснафу пећких „екмекџија“ — пекара. Запис гласи:

сїю с(в)ѣтѣю іконѣ
приложи еснафѣ
екмекџиски оу старѣ

српскѣ пећскѣ патријаршию за споменъ вечни 1784. јуниа 28-га. Изображена Василиємъ Крстићемъ Ђ. Даскаловићемъ изъ Галичника.

У горњој зони иконостаса је велика архитравна деизисна табла са четрнаест икона које су уоквирене са петнаест резбарених стубића са јонским капителима око којих се обавија лоза.

На архитравној табли — темплу насликане су композиције 14 Великих празника. Све су иконе истих размера: 50 × 35 × 2 cm и добро очуване, изузев иконе са представом Крштења Христова. На овим иконама су сликане представе: Рођења Богородице са шест оквирних представа из њеног живота, затим Ваведене, Покров Богородичин, Благовести, Рођење Христово, Срећење, Цвети, Васкресење Лазарево, Крштење Христово, Успење Богородице, Вазнесење, Силазак св. Духа, Силазак у ад и Преображење. Све су иконе сигниране грчким натписима, али се они нису најбоље очували. И ове иконе су рађене истих година кад и иконе Христа Великог архијереја и Богородице са Христом, као и царске двери у нижем појасу иконостаса. Вероватно су их радили исти мајстори који су радили и царске двери.

Иконостас се на врху завршава уобичајено са великом композицијом Распећа, Богородице и св. Јована. Цела композиција је добро очувана. Распеће је димензија: 212 × 140 × 30 × 3 cm, а ликови Богородице и св. Јована: 95 × 20 (сликани део), односно 17,2 cm ширине у доњем дуборезном делу. На хоризонталним крацима Распећа је изнад доње ивице исписан дуг и читак натпис крупним ћириличним словима: **Колноѣ распетїѣ г(оспода) и спас(ител)а нашег(о) Іс(са) Х(рист)а.** Изгледа да је цела ова композиција Распећа по времену настанка и солидности рада старија и свакако квалитетнија у односу на остала сликана дела на иконостасу. Коначан суд ће се моћи дати тек по чишћењу и конзервирању иконостаса.

Три најстарија записа на иконама иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији настала су у раздобљу од непуне деценије, између 1724. и 1732. године. Чини нам се да нам они у многоме могу помоћи да се одреди време када је поново израђен овај пећки иконостас.

Из историјских извора познато је да је после неуспелог Пиколоминијевог похода против Турака дошло 1690. г. до бекства патријарха Арсенија III Црнојевића и велике сеобе српског живља из Пећи, Метохије, Косова, Македоније, Санџака и Србије у јужне области Аустро-Угарске, у тражењу спаса за голе животе од сурове турске одмазде. Један савременик



3 Икона Христа Великог архијереја у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији. (Фото: В. Костовски)
Иcône représentant le Christ Grand Evêque et décorant les Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć. (Photo V. Kostovski)

патријарха Арсенија III Црнојевића забележио је: „... и тоје зиме (1690.) паки оста престол српски пуст, никтоже на њем оста; и ... бише Татари у Патријаршии (Пећкој) на зимишту и коње ва црков ваведоше васу зиму. Уви, уви...“¹⁶ После сеобе Срба 1690. г. пећка резиденција патријарха остала је готово пуста. Приликом сеобе Арсеније III, изгледа, није могао ништа да спасе од пећке ризнице бежећи пред Турцима па је „тогда васе именије велике цркве српске Пећи расхишћено било (од) Агарана и Татара“. По фрушкогорским манастирима и у Карловачкој библиотеци има нешто књига некадашње библиотеке Пећке патријаршије, али нема нигде трага богатих збирки икона, скупочених тканина и црквених твари из прошлих векова. Патријарх Мојсије Рајковић је писмом од 18. јуна 1714. г. молио будимског владика Вићентија Поповића да му пошаље велике свећњаке и друге црквене украсе јер немају ничег у Пећи.¹⁷

¹⁶ Гласник Друштва Српске словесности XXIII, 250.

¹⁷ М. Ђоровић — Љубинковић, Ризница Пећке патријаршије, Гласник Српске православне цркве бр. 9, Београд 1946, 140.

У истом писму патријарх Мојсије вели:
„... а ми брже не можемо ништа сатворити... И пошљите нам писца Максима, сличали смо да жели прити, тога ради призовите га и вапросите и пошљите га вашим благословенијем“.¹⁸ Из овога се да закључити да тадашњи пећки патријарси нису само описивали тешко стање, нити само молили за помоћ имућнијих архијереја него су и сами предузимали кораке, ма колико да су били свесни чињенице да због тежине стања у коме су се налазили брзо не могу „нишча сатворити“. Они су ипак радили истрајно не би ли своју опустошену столицу — цркву оправили и опремили најнужнијим црквеним предметима. Године 1720. патријарх Мојсије обновио је цео град „са палатама“ у Пећкој патријаршији.¹⁹ Поменути митрополит будимски Вићентије, иначе пострижник пећког манастира, даровао је велики крст и обећао златоткану завесу за њивот Арсенија I.²⁰ Митрополит рашки Арсеније, познији патријарх, приложио је 1720. г. једно сребром оковано јеванђеље, а 1722. г. опет приложио јеванђеље и пренео 12 минеја из Будима у Пећ.²¹ Митрополит Вићентије Поповић тестаментом од 15 децембра 1721. г. одредио је да се пошље Пећкој патријаршији 150 дуката у новцу, два крста, једна срмалско-пребедреница, фелон са гранама „белог злата“, пар наруквица, сребрни и позлаћени појас и друге ствари. Будимац Петар Радосављевић је још 1702. г. тестаментом одредио да се у Пећку патријаршију пошље 12 форинти.²² Дабробосански митрополит Мелентије Умиљенковић (1713—1740) поконио је 1726. г. један бакарни суд за освећење водице пећкој цркви.²³ Године 1728. митрополит рашки Јефтимије саковао је бакарну софру са натписом и даровао Пећкој патријаршији која је до недавно била у тамошњој ризници али је сада тамо више нема.²⁴ Нећемо даље набрајати историјске податке о дародавцима тога доба и њиховим даровима пећкој цркви. Задржаћемо се на подацима о иконостасу и иконописцима. Један историјски запис, доста несигурно датован у 1692. годину, тј. већ друге

¹⁸ Р. Грујић, Писма пећких патријараха из другог и трећег деценија XVIII века. Споменик СКА 51, Београд 1931, 112.

¹⁹ Записи и натписи, 2386.

²⁰ Р. Грујић, Писма... 132.

²¹ Записи и натписи, 7505; Д. Вуксан, Записи и натписи из Пећи и Цетиња. Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, књ. I Скопље 1935, 300.

²² Р. Грујић, Пећки патријарси и карловачки митрополити у XVIII веку. Гласник Историског друштва у Новом Саду IV 1931, Св. 2, 13; Д. Медаковић, Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 77.

²³ М. Ивановић, Неколико натписа... 291, сл. 6 и сл. 7.

²⁴ V. Petković, Petrova crkva kod Novog Pazara, Narodne starine, Zagreb 1922, 121.



4 Икона Богородице са Христом у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији. (Фото: Б. Костовски)
Ikone représentant la Vierge à l'Enfant et décorant les Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć. (Photo B. Kostovski)

године по сеоби, помиње да „приде Милија писец икони в Пећ“.²⁵ Да ли је шта он радио и урадио у Пећи не знамо. Међутим, посебну пажњу заслужује већ поменути будимски и карловачки митрополит Вићентије Поповић (1713—1725), који је о свом трошку дао да се изради „један иконостас у катедралној пећкој цркви“.²⁶ О томе знамо из писама патријарха Мојсија Рајовића од 19. фебруара 1722. из Новог Пазара и од 30. априла исте године из „ставропогијалне патријархијске“ Студенице, упућених Вићентију. У првом писму патријарх Мојсије поздравља „љубовноје намереније и обешчаније за тембло помошци светеи велицеи цркви, хоћемо ви таки упут отписати како (чим) маистори дођу“. У другом писму каже: „Известно буди вашем преосвештенству господине брата, како нам пријишли есу писци из Солуна... един Бугарин монах и един Грк мирјанин по с едним оучеником“. У писму даље каже како су „приготовили из давна всаколика потребнаја материја заради тембла“, али

²⁵ Записи и натписи, 6229.

²⁶ Р. Грујић, Пећки патријарси... 235.

„поради тембла несмо се погодили са иконописцима зашто скупо ишчу, него послали смо свог човека оу Солун да ми сами купимо сав харач и боє што потребує а њима теке за руке да платимо. Мислимо да ће поћи 4 (хиљаду) гроша ако не више. За сад смо 4 (триста) гроша послали за саму боју.²⁷ Из писама је јасно кад је отпочео рад на иконостасу, о чијем трошку, ко су иконописци, па чак и ко и где набавља материјал, каква је погодба са мајсторима и колики је предрачун трошкова.

Иконостас Св. Апостола још није коначно очишћен и конзервиран, па се не може поуздано тврдити да ли су ови иконописци оставили негде своје потписе и шта су радили на иконостасу. Може се веровати да су они радили Деизисну таблу, за коју је уобичајен израз „темпло“ са 14 икона Великих празника. Можда су и царске двери њихов рад, док су Распеће Христово на крсту и бочне иконе Богородице и св. Јована, изнад иконостаса, рад другог сликара. Ко је сликао велике престоне иконе Христа Великог архијереја и Цара царствујућих и Богородице са Христом — из за сада доступних записа не можемо сазнати. Знамо само то да их као „дар принесе великој пекској цркви“ архимандрит Јосиф Војновић, егзарх Лике и Крбаве. Занимљива је чињеница да се у то доба као ктитори помињу и настојатељи појединих манастира. То, уосталом, није била усамљена појава. У фрушкогорском манастиру Раваници — Врднику 1743. године „престолним иконам четирим бист ктитор Стефан јеромонах Зоранович Раваничанин“, који је оставио и писану хронику манастира Врдника од 1462. до 1768. године и у њој са доста историјских појединости и не без извесне литерарне дражи описао као сувременик бурне догађаје аустријско-турског рата 1737—1739. г. и аустријски пораз код Гроцке и њихово повлачење из Београда. Нешто касније, 1745. године, игуман манастира Крушедола Исаија Грабовчанин наручио је о свом трошку престоне иконе за свој манастир.²⁸ Тако је и пећки архимандрит Јосиф Војновић био ктитор двеју престоних икона у цркви Св. Апостола. Одмах се намеће питање шта су новодошли сликари из Солуна, Грк и Бугарин, са ученицима сликали на иконостасу пећких Св. Апостола а шта посебно радили о трошку митрополита Вићентија. У писмима патријарха Мојсија говори се о сликању „тембла“. У средњовековној црквеној терминологији „темплон“ (τέμπλον), израз за прави иконостас учвршћује се тек од XV века, иако се спорадично јавља још у IX и XII веку, док се израз иконостас

појављује ретко и сасвим касно, свакако под руским утицајем.²⁹ Међутим, у XI и XII веку савременици називају темплонима и издужене сликане табле од дрвета са позлатом или низом појединачних икона које су стајале на архитраву олтарске преграде.³⁰ Можда су наши солунски сликари радили и сликали цео иконостас, али о томе је пре чишћења икона тешко доносити суд. Већ сада се, међутим, може тврдити шта су о трошку митрополита Вићентија радили ти сликари, као и шта они на иконостасу нису радили. Сада откривени записи (сл. 1 и сл. 2) јасно указују да су две велике престоне иконе Христа Архијереја и Богородице рађене трошком Јосифа Војновића, архимандрита „велике пекские цркви и егзарха Лике и Крбаве“, који икону Богородице „принесе“ великој цркви, а икону Христа Великог архијереја изгледа „дарова“ (тај део записа је истрвен) Арсенију IV 1724. г. Ако се зна да је те године Арсеније IV на сабору у Пећи изабран за патријарха, овакав гест пажње пећког архимандрита и егзарха не би био неуобичајен. Пада у очи да је део записа о Арсенију IV писан златним и крупним, двоструко већим словима у односу на остала бела слова записа. На могућност даровања упућује и употреба датива у реченици „кирије кир... Арсенију Четверт(ом) патриархоу“. О личности патријарха Арсенија IV Јовановића је у историји српског народа и српске православне цркве сачувано релативно доста података и извора.³¹ Међутим о Јосифу Војновићу, егзарху Лике и Крбаве и архимандриту Пећке патријаршије, поред ових новооткривених података, има свега још два—три помена. Године 1720. оставио је он свој запис на рукопису бр. 273, који се чува у Српској академији наука и уметности у Београду, и у коме говори о обнови зграда у Пећкој патријаршији „ва тешка и мучна времена“ у доба патријарха Мојсија и потписао се „Јосиф јеромонах и епископ светне цркве пекские“.³² Године 1724, истовремено кад су и иконе сликане, већ као архимандрит и егзарх патријархов Јосиф је забележио „сподоби ме боже и светаја богородице“ како је путовао, поклонио се и својим очима видео „светаја места куде јест наш Спаситељ ходио и страст (патње) поднио и муку зарадио“.³³ И 1728. г. се још на једном рукопису потписао као „Јосиф архимандрит

²⁹ М. Ђоровић — Љубинковић, Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд 1965, 13 (са старијом литературом).

³⁰ Г. Бабић, О живописном украсу... 11.

³¹ Као и напомена 4 (тамо и опширније).

³² Записи и натписи, 2386.

³³ Записи и натписи, 2437; („сподоби се“ — угоди се божјом вољом, Ђ. Даничић, Рјечник из књижевних старина... III, 249).

²⁷ Р. Грујић, Писма... 126—127.

²⁸ П. Васић, Доба барока, Београд 1971, 36—39.



5 Икона апостола Петра на иконостасу цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији. (Фото: Б. Костовски)
Icone représentant l'apôtre Pierre et décorant l'iconostase des Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć. (Photo B. Kostovski)

пећске цркве“.³⁴ Јосиф Војновић, пећки архимандрит и екзарх, свакако је био родом из Лике. Војновића и данас има тамо³⁵ као и у доба кад је један од њихових предака био одређен за екзарха Лике и Крбаве. У том својству он се први пут помиње 1724. г. у записима на овим пећким иконама. Из наведених података види се да је био савременик двојице патријараха: Мојсија Рајовића (1712—1724) и Арсенија IV Јовановића (1724—1737—1748). За време патријарха Мојсија личко-приморски владика био је 80-годишњи Атанасије Љубојевић (1681 — умро децембра 1712). Сабор у Крушедолу 1713. г. подели упражњено владичанство на два дела: Карловачко и Костајничко. Лика и Крбава потпале су под Костајничко, а за владика изабран је био Дионисије Угарковић.³⁶ Из преписке патријарха Мојсија и карловачког митрополита Вићентија Поповића сазнајемо

да је патријарх Мојсије био бацио проклетство на владика Атанасија Љубојевића, па му потом дао и опроштај, као и то да је 18. јуна 1714. г. путовао у Костајницу.³⁷ Године 1718. на Сабору у Даљу био је костајнички владика Никанор Митровић. Он је био присутан и на Сабору 1726 г.³⁸ То значи да је Јосиф Војновић био екзарх патријарха Арсенија IV 1724. г., док је у Костајници столовао владика Никанор Митровић. Институција екзарха, црквеног великодостојника на кога патријарх преноси део својих права постојала је и у српској цркви. Још је у доба патријарха Пајсија (1614—1647) обилазио Хрватску крајину са Ликом и Крбавом његов изасланик софијски, митрополит Јефтимије. То је чинио и екзарх патријарха Гаврила I 1655. године. Патријарх Арсеније III Чарнојевић је поред свог екзарха Христофора, по добијању привилегија од Леополда I 1692 г., и лично обилазио ове крајеве и задржао се пуна два месеца у манастиру Лепавини.³⁹

Већ смо поменули да је посебан мајстор радио надверије у дуборезу над царским дверима. Наиме, на њему је сачуван дуг и читак натпис из кога се види да је сликано трошком патријарха Арсенија IV 1732. године. А путем аналогних проучавања са хронолошки истовремено или блиско насталим иконама и надверијама у Старој српској цркви у Сарајеву, Будисавцима и другде, на којима су такође сачувани натписи поред истог и других ктитора и потписи иконописца — рукоделца Максима Тујковића „от манастира Цетиња“, дошло се до закључка да је и ово пећко надверије његов рад.⁴⁰ Павле Васић, проучавајући српско сликарство XVIII века у Срему и у северној Војводини и појаву елемената новог стила — барока у том сликарству, писао је у више наврата у временском размаку од 1959. до 1979 године да је можда иконописац Максима радио иконостасе у манастиру Шишатовцу и у забаченом сремском селу Бачинцима, као и иконе које се данас налазе у Музеју Српске православне цркве, Купинову и у другим местима. На жалост, ниједна тамошња његова икона није датована, а све су потписане увек на исти начин: „Помени Господи раба твојег Максима“.⁴¹ Међутим, у најновије време (1978) Васић одбацује своју ранију претпоставку о могућем постојању зографа Максима и поистовећује га са

³⁷ Р. Грујић, Писма... 110, 112.

³⁸ М. Грбић, Карловачко владичанство... 286, 289.

³⁹ На истом месту 219, 229, 231.

⁴⁰ М. Ивановић, Натпис патријарха Арсенија IV, 221—222.

⁴¹ П. Васић, Доба барока, Београд 1971, 65, 66, 67, 75, 76.

³⁴ Записи и натписи, 2522.

³⁵ Р. Грујић, Plemenski rječnik Ličko-Krbavske županije, Zagreb 1917, 339.

³⁶ М. Грбић, Карловачко владичанство II, 1891, 271, 275.

зографом Станојем,⁴² темељећи своју тврђњу, између осталог, и на запису о „златокосом Максиму“ који је недавно открио П. Момировић у псалтиру цркве сремског села Мартинаца.⁴³

Ко је овај сремски Максим иконописац — мало знамо. Знамо непобитну чињеницу да је постојао, пошто га је и сам патријарх Мојсије Рајовић својим писмом још 1714. године, дакле пуних осам година пре доласка и почетка рада солунских сликара у Пећкој патријаршији, тражио од будимског и карловачког владике Вићентија Поповића. Није ли то, можда, прњаворац Максим Недељковић, родом из Валева „који нема ничто“ и кога у *Опису фрушкогорских манастира* из 1753. године помиње Д. Руварац, али не и као зографа.⁴⁴ Или је то „писац Максим“, обичан монах зограф „који је тада могао да задовољи неподељени укус свих српских црквених старешина“.⁴⁵ Да ли је овај сремски Максим иконописац истоветан са Максимом Тујковићем који је своје радове оставио истих година јужно од Саве: од Цетиња до Бијелог Поља, Пећи и Сарајева? Ако се упореде радови Максима Тујковића у Старој сарајевској српској цркви из 1734. године (иконе Христа и Богородице) и његови радови у Пећкој патријаршији и Будисавцима са иконама иконописца Максима из Срема, нарочито са иконама из цркве у Бачинцима (где је и слика „Поклоњење пастира“), види се много подударних, готово истоветних, потеза на слици у целини и појединостима. Тачних података о години рођења Максима Тујковића немамо. Ђ. Мазалић мисли да је рођен око 1700. године, иако је раније претпостављао могућност да је Тујковић још можда 1674 (?) радио иконе у Старој српској сарајевској цркви и двери манастира Тврдоша, које су 1694. године пренете у манастир Савину.⁴⁶

Јасно је да иконописац Максим кога је 1714. године тражио пећки патријарх Мојсије није могао бити четрнаестогодишњак Максим Тујковић — ако би се ослонили на Мазалићеве податке. Али зашто датум Тујковићевог рођења не би могао бити много ранији, чак 15—20 година уназад од Мазалићеве претпоставке, кад се и онако он

сам двоуми и приписује му могућност израде сарајевских икона и тврдошких двери још 1674, односно 1694. године. У сваком случају, Тујковић је рођен пре 1700. године, можда и пуне две деценије. Уосталом, он је као зрео и оформљен уметник радио 1723. године иконостас у цркви Св. Николе манастира Никољца код Бијелог Поља, истовремено кад су солунски мајстори, Бугарин и Грк, радили иконостас у Пећкој патријаршији. Уз то, Тујковић је био веома покретљив. Радио је на Цетињу, у Зети, у Бијелом Пољу, Сарајеву, Пећи, Будисавцима⁴⁷ — па зашто не би, можда, и по фрушкогорским манастирима? Немамо тачних података ни да ли је Максим Тујковић преузео сликање икона у Пећкој патријаршији, где је касније сликао надверије. Можда је и он био један од оних сликара који „скупо ишчу“ за схватања штедљивих пећких монаха, али можда је и радио неке иконе на пећком иконостасу? Надајмо се да ћемо после чишћења тог иконостаса моћи нешто одређеније рећи. Ипак, по нашем мишљењу дилеме о постојању или непостојању сликара Максима у Срему не може бити. Он је заиста био и делао тамо јер га и тадашњи највиши црквени поглавар, пећки патријарх, писмом тражи пошто је он својевремено и сам изјавио да је у Пећ „хтио прићи“. Новооткривени запис о „златокосом дечаку Максиму“ никако не може порећи чињеницу о постојању и сремског сликара Максима. Да ли је та личност истог имена и занимања идентична са Максимом Тујковићем тешко је рећи кад нема других података осим временске подударности и стилске сличности њихових дела. Или су ипак ово два истоимена сликара која су истовремено и делала, од којих за једног имамо сигурне податке и ауторизоване радове да је цетињски иконописац Максим Тујковић а другог у недостатку података називамо „Максимом из Срема чије дело показује чудну виталност и тежњу ка усавршавању, ка ослобођењу од наивности и невештине“.⁴⁸

Конечно, на сличан начин су исту тему сликали и друга два истакнута сликара прве половине XVIII века, који су по жељи новог патријарха Арсенија IV такође боравили и радили у Пећи. То су Христофор Жефаровић и Георгије Стојановић. У једном свом писму Христофор Жефаровић наводи да је још у Пећи радио за патријарха Арсенија IV и да за квалитет његовог рада може јамчити патријарх.⁴⁹ Жефаровић је радио и четири иконе (Богородице, Христа,

⁴² П. Васић, Зограф Станоје и његово дело. Зборник за ликовне уметности 14, Нови Сад 1978, 325, 336.

⁴³ На истом месту, 336—337; П. Момировић, Запис о златокосом Максиму. Свеске 4, Београд 1977, 13.

⁴⁴ Д. Руварац, Опис српских фрушкогорских манастира од 1753 године. Ср. Карловци 1905, 147; П. Васић, Зограф Станоје... 326.

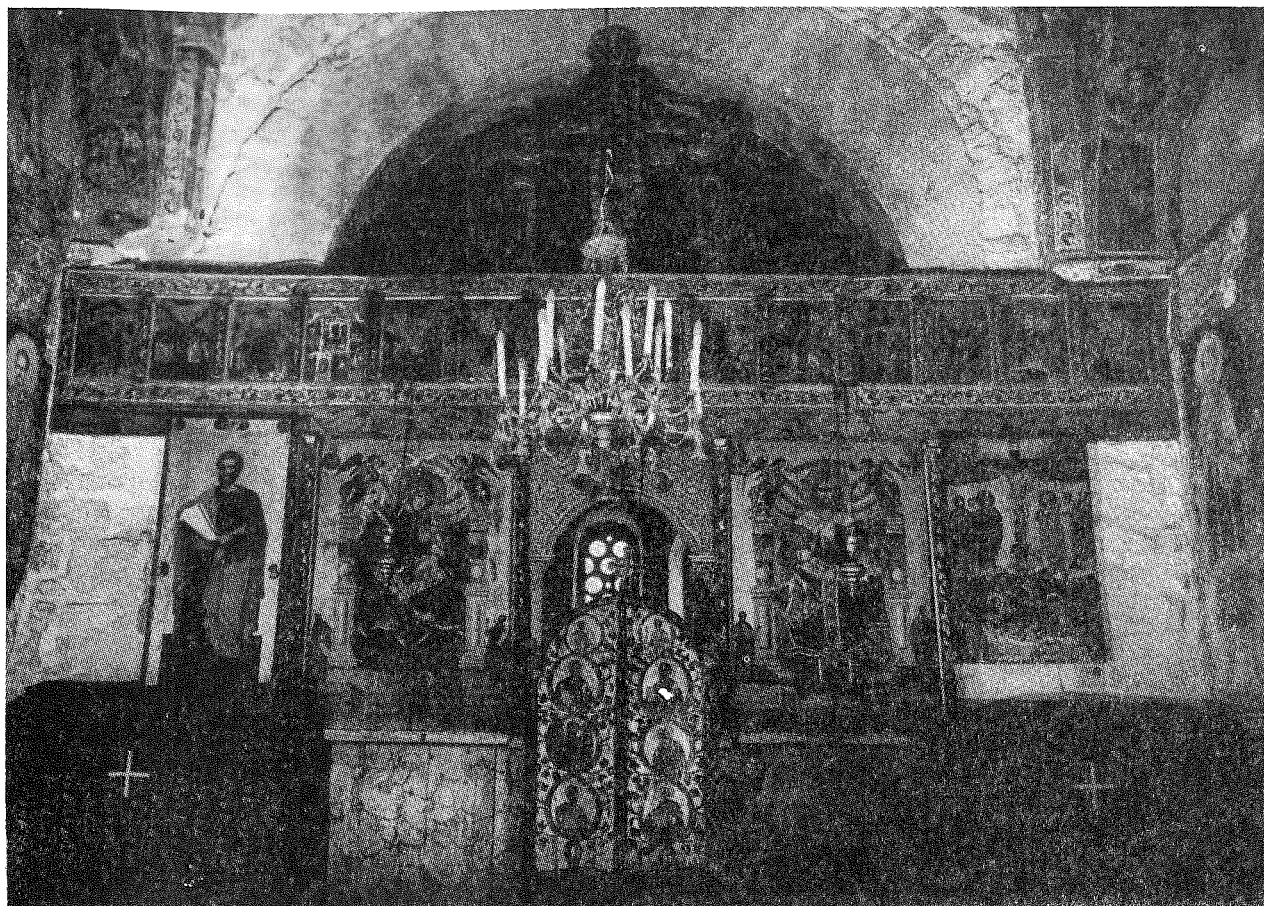
⁴⁵ Д. Медаковић, Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 146.

⁴⁶ Ђ. Mazalić, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965, 93, 96; Isti, Leksikon umjetnika Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1967, 140.

⁴⁷ М. Ивановић, Натпис патријарха Арсенија IV... 241—242.

⁴⁸ П. Васић, Зографи и њихово доба, „Политика“ 5. IV 1977, 15.

⁴⁹ Дело Христофора Жефаровића. Галерија Матице српске, Нови Сад 1961, 10.



6 Иконостас цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији. (Фото: Б. Костовски)

Iconostase décorant les Saints-Apôtres, église de la Patriarchie de Peć

св. Николе и св. Јована) за цркву у барањском селу Брањини код Осиека.⁵⁰ Да ли је, можда, радио и коју икону за Пећку патријаршију — за сада не знамо. Георгије Стојановић је боравио у Пећи и Дечанима много касније, 1745. године,⁵¹ и радио бакрорезе оба манастира. Пећке иконе су сликане читаве две деценије пре његовог тамошњег боравка, па је тешко веровати да су оне његов рад. Истина, он је још 1737. године сликао престоноу икону Христа Великог архијереја за Београдску цркву, која је 1739. године када су Аустријанци предали Београд Турцима пренета преко Дунава и сада се чува у Галерији Матице српске у Новом Саду.⁵²

Икону Апостола Петра са иконостаса цркве Св. Апостола у Пећи је поклонио еснаф пећких пекара а сликао је Василије Крстић Даскаловић, један од последњих изданака сликара и лозе македонских зографа — мијачких копаничара Ђиновских. Ова

породица мијачких зографа дуборезаца дала је кроз неколико колена више сликара, дуборезаца и каменорезаца. Најпознатији су били Панајот зограф и Крста, чувени мијачки учитељ. Крсте — Крста је имао четири сина: Панајота, познатог зографа — сликара, Теофила — каменоресца, Василија — црквеног живописца и Алексу.⁵³ Наш пећки иконописац Василије се по оцу учитељу потписује и као Крстић и као Даскаловић, а истовремено у средњем слову наглашава и своје братство Ђиновића — Ђиновских. Василијевом смрћу угасила се сликарско-дуборезачка делатност рода Ђиновских. Икона апостола Петра на пећком иконостасу, рад Василија Крстића Даскаловића, иако не поседује изразите уметничке квалитете, од несумњивог је историјског и културног значаја и представља као докуменат једног времена допринос упознавању уметничких прилика у последњим деценијама робовања под Турцима. У XIX веку је честа појава да се као ктитори за израду фресака и икона јављају поједини еснафи занатлија или

⁵⁰ П. Васић, Доба барока... 145.

⁵¹ В. Вучковачки-Савић, Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века. Зборник за друштвене науке Матице српске, Нови Сад 1957, 71.

⁵² П. Васић, Доба барока... 177.

⁵³ Т. П. Вукановић, Копаничарство код Мијака. Скопје 1941, 17; З. Личеноска, Македонска црковна резба во XVIII и XIX век, Гласник на Етнолошкиот музеј 1, Скопје 1960, 94.

богатији људи трговци. Тако су готово читав иконостас Саборне цркве Св. Тројице у Врању наручили еснафи: бојаџијски, терзијски, папучијски, ужарски, бакалски, па чак и еснаф зографа и „гречески(х) механџија“.⁵⁴ Слично је и са овом пећком иконом апостола Петра.

Откривени записи на иконама иконостаса цркве Св. Апостола у Пећкој патријаршији дали су нам одједном неколико значајних података. Пре свега, потврдили су познате писане историјске податке и дали нове тачне и аутентичне о времену настанка иконостаса, о ктиторима и неким сликарима. Иконостас пећких Апостола није дело руку једног мајстора или једне радионице. Иконе архитравне — деизисне табле — темпла свакако су дело солунских мајстора мирјанина Грка и монаха Бугарина, рађене о трошку будимско-карловачког митрополита Вићентија Поповића — Хаџи Лавића, родом Јањевца.⁵⁵ Да ли су можда њихов рад и престоње иконе Христа Великог Архиепископа и Богородице са Христом, са записима из 1724. о патријарху Арсенију IV и архимандриту Пећке патријаршије и егзарху Лике и Крбаве Јосифу Војновићу, или су оне можда рад једног или двојице тадашњих иконописаца Максима, или чак можда и Христофора Жефаровића или Георгија Стојановића, двојице сликара и првера прве половине XVIII века (јер о свима у писаним изворима имамо података да су боравили или били позивани да сликају за Пећку патријаршију) за сада остаје отворено питање. Надајмо се да ће ту загонетку решити чишћење свих икона пећког иконостаса кад оне дођу на ред. Но без обзира да ли ће се установити ко је од побројаних или можда и других сликара аутор ових престоних икона, оне долазе у ред оних сликарских дела која чине занимљив прилог решавању проблематике еволуције српског сликарства XVIII века при преласку са традиционалног облика на нове форме сликања, усвајањем појединих елемената руског или левантинског барока. На срећу, без обзира ко је њихов аутор, ове иконе нису усамљене. Постоје очувана дела са сличним сликарским карактеристикама из тог доба, нарочито у Срему. Тако се у Галерији Матице српске у Новом Саду чувају две престоне иконе Христа Великог Архиепископа. Једна је из 1743. г. и рад је иконописаца Максима(?), а друга из 1737. г. и рад је Георгија Стојановића, коју је он радио за иконостас Београдске саборне цркве. Надаље, у сремским манастирима Кужеждину и Привиној Глави и сеоским црквама у Нештину, Сибачу, Малој Вашици, Визићу,

па чак и у мачванском селу Глоговцу налазе се сличне иконе.⁵⁶ На свим тим делима види се лагана али сигурна еволуција српског сликарства XVIII века. Значајан прилог том проучавању свакако ће дати и иконе са иконостаса цркве Св. Апостола у Пећи. Оне такође јасно илуструју и настојања да се одрже живе културне, духовне па и политичке везе између крајњих северних и јужних простора, које је насељавао наш народ упркос честим недаћама са којима се стално сусретао политички подељен и растрзан антагонизмом двеју водећих сила на тадашњем Балкану: Аустро-угарске монархије и Турске империје.

Шта је дело и колики је удео иконописца Максима Гујковића на овом иконостасу? За сада је сигурно једино то да је његово дело надверије изнад царских врата, о чему постоји на њему и дуг натпис из 1732. године.

О сликарима Распећа, Богородице и св. Јована којим се завршава горњи део иконостаса дефинитиван суд ће се моћи донети тек по њиховом чишћењу и конзервацији. Па ипак изгледа да то дело својим уметничким квалитетима стоји и изнад дела свих осталих мајстора — сликара иконостаса.

Хронолошки последње дело, а и по уметничким својствима такође, јесте дело зографа Василија Крстића Даскаловића са дугим записом из 1874. г. Значајно је подвући да и мецене уметничких дела и сликара нису више само црквени великодостојници него и ојачала еснафска удружења, укључујући ту и локални пекарски — екмекчијски еснаф града Пећи. То нам недвосмислено говори и о економском успону пећких занатлија XIX века, као и о делатности путујућих галичничких зографа и сликара — учитеља. Коначно записи на иконама иконостаса пећких Св. Апостола дали су нам нове податке и о постојању једне посебне институције — егзарха Лике и Крбаве при пећкој патријаршији и о њеним патријарсима Мојсију Рајовићу (1712—1724) и Арсенију IV Јовановићу (1724—1737—1748), што је не само нов допринос, значајан за проучавање црквене историје него и за политичку историју наших народа, посебно ако се има у виду сложеност тадашњег политичког стања у тим деловима наше земље који су стално били предмет туђинских аспирација аустро-угарског двора, цариградске порте и Млетачке републике, као и сталних настојања католичке цркве да унијатском и политиком прозелитизма наметне своје не само верске него и друштвене и економске

⁵⁴ К. Томовски, Саборна црква Св. Тројице у Врању. Врањски гласник III 1967, 20—24.

⁵⁵ Р. Грујић, Пећки патријарси... 126—127.

⁵⁶ П. Васић, Доба барока... 36, 68, 177; Д. Нонин, Транспозиција иконе из Мале Вашице, Грађа за проучавање споменика културе Војводине II 1958, 273, сл. 8 и сл. 9.

стеге и потчини тај део наше земље својој и политичкој и духовној власти. Поред осталог, сви ови записи су значајни за

проучавања и са становишта историје уметности, књижевности језика и писма нашег народа у то доба.

DES INFORMATIONS SUR L'ICONOSTASE DES SAINTS-APÔTRES, ÉGLISE DE LA PATRIARCHIE DE PEĆ

Sur l'iconostase des Saints-Apôtres, église la plus ancienne de celles qui font partie de la Patriarchie de Peć, monument culturel et historique serbe du Moyen âge, l'auteur du présent texte a découvert des inscriptions, inconnues jusqu'ici, dont deux datent de 1724, une de 1732 et une de 1874.

Les deux inscriptions de 1724 ont trait au patriarche Arsenije IV Jovanović, connu dans l'histoire du peuple serbe comme allié et aide de l'Autriche dans la guerre austro-turque de 1737—1739 qui, craignant la vengeance des Turcs après la retraite des troupes autrichiennes et, en même temps, invité par l'empereur autrichien Charles VI, abandonna la Patriarchie de Peć et, à la tête d'une nombreuse population serbe, traversa la Save et le Danube pour se réfugier sur le territoire qui, à l'époque, appartenait à l'Autriche-Hongrie. Les deux inscriptions figurent sur les grandes icônes de l'iconostase, sur celle du Christ Grand Evêque et Roi des Rois et sur celle de la Vierge à l'Enfant. Dans les deux inscriptions, en plus du nom du patriarche Arsenije, on lit aussi celui du ktitor — Josif Vojnović — qui avait commandé les icônes et qui était archimandrite à la Patriarchie de Peć et exarque de la Lika et de la Krbava, deux diocèses occidentales (situées dans la Croatie actuelle) qui relevaient, à cette époque-là aussi, de la juridiction de la Patriarchie de Peć.

En recherchant, dans les sources historiques, des informations sur les auteurs possibles de ces icônes, l'auteur du présent texte a pu constater que dans les dernières années du XVII^e siècle et dans les premières décennies du XVIII^e plusieurs peintres d'icônes ont séjourné à la Patriarchie de Peć, soit de leur propre initiative, soit invités par les patriarches de l'époque, Mojsije Rajović (1712—1724) et Arsenije IV Jovanović (1724—1748). En 1692, c'est le peintre Milija qui y séjourna. En 1714, le patriarche Moïse écrivit au «peintre Maxime» à Sremski Karlovci pour l'inviter à venir à Peć. Les données connues jusqu'ici dans la science ne nous ont pas permis d'établir avec exactitude que ce peintre non identifié était venu à Peć et qu'il y avait travaillé. Par

contre, un autre Maxime, — Maxime Tujković, originaire du Monténégro, qui était connu à l'époque comme peintre et graveur sur bois, y exécuta, en 1732, une icône pour les Saints-Apôtres, sur laquelle il laissa une longue inscription. En 1722, deux peintres saloniciens arrivèrent à Peć, invités par le patriarche Mojsije pour exécuter des icônes: l'un était un laïc grec et l'autre un moine bulgare qui se présenta avec ses disciples. Ils décorèrent le «temple» (à l'époque ce mot désignait l'iconostase) aux frais de Vićentije Popović métropolitain de Bude et de Sremski Karlovci. A en juger par les documents écrits, ils travaillèrent à Peć jusqu'à 1724. Leurs noms ne nous sont pas connus, bien que l'on ait conservé la correspondance sur leur embauchage et sur le devis concernant le travail à exécuter et les matériaux, achetés à Salonique et apportés à Peć. Dans les premières décennies du XVIII^e siècle, deux autres artistes séjournèrent à la Patriarchie de Peć: c'étaient Christophore Žefarović (vers 1700—1753) qui avait déjà une bonne réputation de peintre, graveur et illustrateur de livres et Georgije Stojanović, peintre et graveur; il n'est pas impossible que l'un d'eux ait été l'auteur des grandes icônes qui décorent l'iconostase des Saints-Apôtres de Peć.

La troisième inscription qui remonte à 1732, a été conservée sur une icône gravée sur bois qui représente le Déisis et qui figure au-dessus de la porte royale. Cette icône a été exécutée par Maxime Tujković que nous avons déjà mentionné et dont on connaît des oeuvres similaires, conservées dans les églises de Sarajevo, de Bijelo Polje, de la Zeta et du monastère Budisavci.

La quatrième inscription date de 1874 et elle figure sur l'icône qui représente l'apôtre Pierre. Cette icône a été exécutée par Vasilije Krstić Daskalović, dernier rejeton des Djinović ou Djinoski, famille de zographes et de graveurs sur bois autodidactes de Galičnik, village située au sud-ouest de Skoplje, en Macédoine. L'icône avait été commandée par la corporation des boulangers de la ville de Peć et elle présente plutôt un intérêt documentaire, étant donné qu'elle nous renseigne non seulement sur les nouveaux mécènes — corporations qui s'étaient économiquement consolidées — mais aussi sur l'activité que les peintres ambulants

macédoniens déployaient dans les dernières années de l'occupation turque.

L'auteur donne la description iconographique des grandes icônes qui figurent au premier rang de l'iconostase — celles du Christ Grand Evêque et celle de la Vierge à l'Enfant — en communiquant avec précision toutes les inscriptions et en interprétant leur origine. Bien que les icônes n'aient pas été nettoyées et conservées, ce qui faciliterait l'identification de certaines d'entre elles, l'auteur suppose que les maîtres saloniciens ont peint les quatorze icônes consacrées aux grandes fêtes et disposées au-dessus de l'architrave, ainsi que peut-être la porte royale aussi, alors que la grande composition du Déisis, la Crucifixion et les icônes évoquant la Vierge et saint Jean-Baptiste, est à attribuer à un autre artiste, supérieur aux auteurs des icônes susmentionnées. Les deux grandes icônes qui décorent l'iconostase des Saints-Apôtres représentent à la fois une contribution importante à l'étude des problèmes posés par l'évolution de la peinture serbe du XVIII^e siècle, au moment où celle-ci abandonnait les formes traditionnelles pour en adopter

de nouvelles, dues surtout à l'influence du baroc russe, mais aussi à celle du baroc européen qui avait déjà atteint son apogée. D'autre part, elles illustrent nettement les efforts du haut clergé tendant à maintenir des relations étroites, sur les plans culturel, spirituel et même politique, entre les régions du nord et celles du sud, habitées à l'époque par le peuple serbe, malgré le fait que celui-ci était géographiquement divisé et déchiré par l'antagonisme des deux grandes puissances qui se disputaient les Balkans — la monarchie austro-hongroise et l'empire turc — et malgré les tentatives obstinées de l'Eglise catholique visant à assimiler les chrétiens orthodoxes et à leur imposer, par sa politique favorisant le prosélitisme, non seulement les formes d'ordre religieux, mais aussi celles qui caractérisaient l'organisation sociale et économique des pays occidentaux. Enfin, les inscriptions découvertes récemment sur les icônes des Saints-Apôtres de Pec présentent de l'intérêt pour les études d'histoire — histoire politique, celles de l'art, de la littérature, de la langue et de l'alphabet du peuple serbe, ainsi que pour celle de l'Eglise serbe de l'époque.

Љубомир Вујаклија

Ризница цркве Св. Јурја у Петроварадину (II део)

У другој половини 18. века сребренина и предмети култа и даље су набављани за ризницу цркве Св. Јурја у Петроварадину, мада они — изузев једног окова за корице мисала, немају нити у стилу ни у иконографији оне разноликости која се среће на претходно помињаном материјалу.* Сви су доста уједначеног стила, углавном бечке провенијенције, уз одсуствовање било каквих фигуралних или амблематских садржаја који би упућивали да су израђивани за потребе култа у одређеној цркви. Технички ниво занатске израде је уједначен и релативно бољи од претходног, али се може констатовати да им недостаје изразитија индивидуална оригиналност. Следећи предмет у ризници, мада израђен 1748, својим стилем већ припада рококоу. Израдио га је златар који је аутор најбројније скупине предмета из друге половине 18. века. По теми и иконографском садржају он се веже за претходно описане култне предмете, са брижљиво осмишљеном целином која, поред пропагирања делатности језуитске мисије у Петроварадину, на

* У Зборнику Музеја примењене уметности, бр. 24—25, објављени су општи подаци о историјату и архитектури цркве Св. Јурја у Петроварадину, у којој се налази ризница, као први део прилога — *Ризница цркве Св. Јурја у Петроварадину*, којом приликом је публикован материјал из прве половине 18. века. У овом, другом делу истог прилога објављују се преостали предмети.

најбољи начин популарише важност једног локалног култа и ходочасничког места у вези са њим. То су оковане корице мисала,¹ са представом И. Лојоле и Богородице Текијске (сл. 1 и 2). Танке дрвене дашчице пресвучене су црвеним сомотом, преко кога су аплицирани угаони картуши, картуши загона и копчи и два раскошна централна картуша са благо испупченим пољима у којима су приказани на аверсу Богородица са малим Христом у наручју, а на реверсу И. Лојола са хостијом. Све апликације су ливене, перфориране, потом цизелиране и делимично полиране, односно матиране. Организација украса на корицама је симетрична, док су поједини делови формирано од рокајних S и C волута, палметастих и шкољкастих елемената и веома стилизованог лишћа. (Језичци загона су новији, обновљени крајем 19. века, доста грубе израде и неодговарајућег стила).

Оков корица мисала наручен је за потребе капеле на Текијама, која је била подручна црква у петроварадинској жупи. За њу је био везан култ иконе Богородице Текијске, поштоване од ходочасника и локалног становништва као чудотворне још од 1716. године, када се у непосредној близини садашње цркве одиграла једна од најважнијих битака и победа аустријске војске над Турцима. Народна традиција везује икону за личност принца Еугена Савојског,² а језуитска мисија потпомаже и форсира култ Текијске Богородице нарочито од треће деценије 18. века.³ Мала капела проширује се у више наврата, за потребе обављања култа набавља се репрезентативан инвентар. Ходочасницима

¹ Инвентар I (37); II 36; III (37). Текст сва три инвентара; из 1785, 1804. и 1813. године са списковима предмета у цркви Св. Јурја, објављен је уз чланак о сребренини из прве пол. 18. века, Љ. Вујаклија, *Ризница цркве Св. Јурја у Петроварадину — Сребренина прве половине 18. века*, Зборник Музеја примењене уметности, 24—25, Београд 1981, 88, прилог 2. Приликом рада у ризници и припреме текста првог чланка, оков овог мисала није био доступан за обраду — налазио се на конзервацији, тако да није обухваћен пописом.

² F. Schams, *Topographische Beschreibung von Peterwardein und seinen Umgebung*, Pesth 1826, 57; J. Predragović, *Isusovci u Petrovaradinu 1693—1773.*, *Vrela i prinosi*, *Zbornik za povijest isusovačkog reda u hrvatskim krajevima*, 9, Sarajevo 1939, 16, прим. 27; M. Lehmann, *Maria Schnee bei Peterwardein 1716—1966*, Wien 1966, 90.

³ J. Predragović, н.д. 18, наводи да се ходочаснички култ на Текијама нарочито интензивирао после 1730. године, пошто је папа Клемент XII поделио потпуни опрост на дан Смијежне Госпе, којој је и посвећена капела. M. Lehmann, н.д. 80, прим. 277, упркос сачуваној белешци у Дневнику (*Diarium*) петроварадинске мисије, стр. 27, о папском бревеу о том опросту, доста је уздржан у коментару и наводи да се веродостојност дневника и аутора који се позивају на њега не може проверити пошто не постоје копије у ватиканским архивама.



1 Корице мисала, Беч, 1747. г.
Gebetbuchdeckel, Wien 1747.
(Аутор фотографија Љубиша Савић)

су се излагали многобројни заветни дарови, а икона је ношена у свечаним процесијама.⁴ Рељефна представа Богородице Текијске на овом мисалу, поред свог документарног значаја, посебно је важна као најранија за сада позната представа текијске иконе на једном предмету примењене уметности коју је извео један од водећих бечки златара — Јозеф Мозер. Разлог њеног представљања на мисалу није резултат само неке иконографске и теолошке финесе. Петроварадинским језуитима, као поручиоцима, свакако да је била на уму и практична, свакодневна страна њихове делатности у овим крајевима; представа И. Лојоле уз Богородицу Текијску јасно упућује на њихов удео, значај а тиме и одређену легитимност у успостављању овог култа који се касније проширио далеко изван граница локалног.

Радови бечког златара Јозефа Мозера (Joseph Moser)⁵ чине највећу скупину предмета друге половине 18. века. Код њега су поручивани, односно куповани предмети, како се види по ознакама, од 1748. године па вероватно до укинућа реда 1773. Сачувани су пет појединачних предмета и комплет од две кадионице са навикулама. Мозер је иначе био веома цењен златар, по свему судећи сопственик велике радионице која изводи бројне поруџбине за цркву и двор. Мајстор постаје 1741. год., а његови бројни радови сачувани су у Пасау, Мелку, Бечу, Темишвару, а такође и у мањим местима по унутрашњости. Значајно је да су многе поруџбине биле

⁴ Више од пола године икона Богородице Текијске чува се у цркви Св. Јурја (од прве недеље октобра до другог дана Ускрса) и приликом преноса на Текије, односно у парохијску цркву, прати је свечана процесија, Ј. Predragović, н. д. 19; М. Lehmann, н. д. 84. Сама икона (уље на платну каширано на даску, 60×37 cm) копија је Богородичине иконе из римске базилике Sta Maria Maggiore, коју је, по традицији, сликао св. Лука. Код М. Lehmann-a, н. д. 89—100, дат опширан историјат иконе на Текијама.

⁵ U. Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, I—XXXVII, Leipzig 1907—1950, Bd. XXV, 180.



2 Богородица Текијска, детаљ корица мисала из 1747. г.
Gottesmutter von Tekija, Detail des Gebetbuchdeckels aus 1747.

од стране језуита,⁶ за чим су се повели и петроварадински поручиоци. Био је сарадник и изводио је радове по предлошцима Франца фон Мака (Franz

⁶ Реликвијар св. Ј. Непомука за језуитску цркву у Пасауу (Thieme-Becker, XXV, 180), Коломанс-Монстранца у Мелку из 1752. г. (R. Feuchtmüller, Kunst in Österreich, II, Wien 1973, 125, сл. 24), затим путир са емајлним медаљонима, сада у римокатоличкој цркви у Detk-у, Мађарска, преузет из старе језуитске цркве још 1773. године, после укидања језуитског реда, Voit Pál, Heves megye műemlékei, I, Budapest 1969, 603, сл. 628. Његова главна дела чувају се у Бечу: једна монстранца у Историјском музеју града Беча из 1759. године и један реликвијар (Eligiusreliquiar) из 1764. — Maria Theresia und ihre Zeit, (каталог изложбе), Wien 1980, 325—6, кат. бр. 65,01 и 65,05, затим путир из 1775. године у Kunsthistorisches Museum-у у Бечу, украшен драгим камењем и емајлом, H. Fillitz, Katalog der weltlichen und geistlichen Schatzkammer, Wien 1971, 80, кат. бр. 129, сл. 27. Радионица Ј. Мозера била је веома продуктивна и радови су му, по свему судећи, били на високој цени. У фрањевачком самостану у Осиеку чува се његова, драгим камењем украшена монстранца из 1776. год. а у цркви Св. Марије, у селу Аљмашу код Осиека, једна монстранца из 1767. и један путир из 1777. године, I. Lentić, Zlatarstvo u Slavoniji u XVIII stoljeću (каталог изложбе »Umjetnost XVIII stoljeća u Slavoniji«), Osijek 1971, 36—7, кат. бр. 186, 187, 188, сл. 101 и 102.



3 Путир, Беч, 1766. г.
Kelch, Wien 1766.



4 Путир, Беч, 1766—7. г.
Kelch, Wien 1766—7.

von Mack),⁷ дворског јувелира Марије Терезије, који је давао предлошке за бројне радове бечких јувелира и златара у другој половини 18. века. Мозерови радови, сачувани у ризници Св. Јурја, представљају значајнији фонд његових израђевина насталих у распону од скоро три деценије и дају могућност праћења развоја једног познатог мајстора терезијанске епохе, и то како у техници тако и у начину интерпретације тада владајућег рокајног стила. Извесна суздржаност рокајне арабеске на раним радовима (оков мисала, Текијски путир) преображава се временом, свакако под утицајем Ф. фон Мака, у раскошну игру (путир са камењем).

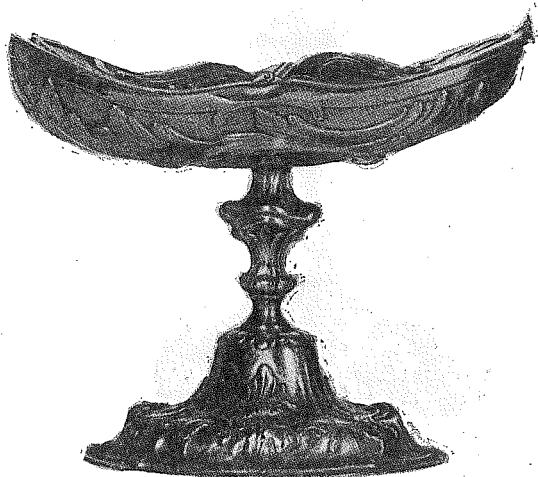
Најранији, жигом и записом датовани предмет из друге половине 18. века, јесте путир⁸ (сл. 3) из 1766. године, наручен за капелу на Текијама. Звонасти суспицијент обухваћен је високим лежиштем, формираним од крупних флоралних волута организованих око три картуша са цветним

букетима. Профилисани нодус у облику вазе украшен је стилизованим листовима акантуса по канелирама орнаментисаној површини. Висока нога се шири у стопу подељену са три избочене акантусове волуте на три поља са цветним картушима сличних онима на лежишту суспицијента. Ивица профилисане стопе је таласаста. Сличне организације украса је и његов други путир⁹ (сл. 4) у цркви Св. Јурја, са јаче наглашеном стилизацијом флоралних елемената, али строго, скоро симетрично организованих волута, шкољки и палмета око штитастих картуша на лежишту суспицијента и на профилисаној стопи. Нодус је истоветан претходном путиру из 1766. године и одливан је по истом калупу. Ознака пробе на предмету са годином баждарења је истрвена, тако да није могуће установити да ли је овај комад можда ранији од претходног. Али, с обзиром да се употребљава исти калуп за нодус, а организација украса се проводи са извесном симетричношћу која се ослања на барокно схватање орнаментације, свакако су оба предмета настала у малом временском распону. Техника површинске обраде, фино цизелирани детаљи, пунктирање, матирање и полирање су такође истоветни. У следећу 1767. годину жигом пробе датован је његов комплет од две кадионице

⁷ Thieme-Becker, XXIII, 517—18; — Maria Theresia, н. д. 139, кат. бр. 19,12.

⁸ Путир је припадао инвентару капеле на Текијама, како се и наводи у запису на њему, али се он сигурно чувао у ризници Св. Јурја. По инвентарима је тешко одредити који се од наведених путира односи на овај, јер се свега два детаљније описују пошто су украшени емајлом, односно камењем. Инвентар из 1785. године наводи у ризници 6 путира са дискосима, инвентар из 1804. такође 6, а инвентар из 1814. само 4, уз примедбу да су два путира са дискосима дата за ратну субвенцију 1809. и 1810. године.

⁹ Ни овај путир није могуће идентификовати по инвентарима из разлога који су наведени у претходној примедби.



5 Кадioniца са навикулом, Беч, 1767. г.



Wehrauchfässchen, Wien 1767.

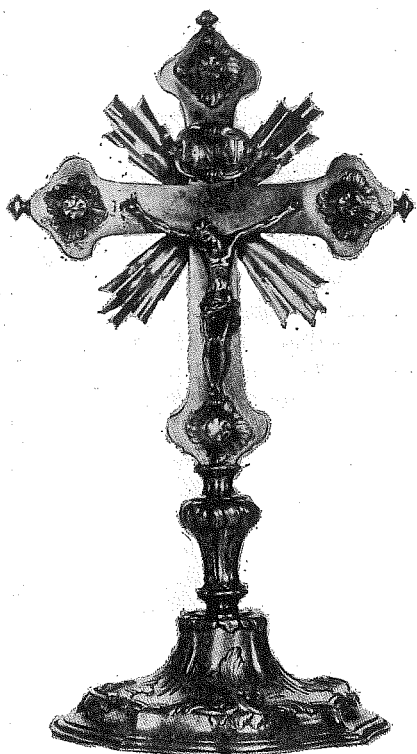
са навикулама¹⁰ (сл. 5), елегантно посуђе са украсном орнаментацијом надарено усклађеном са функцијом предмета. Цео комплет је уједначене декорације са маштовитим варијацијама једног украсног елемента — широких, плитких флоралних волута, дискретно канелираних, које местимично формирају лиснате картуше, односно мале венце. Поклопци кадионица су звонасти, перфорираног цилиндричног дела са глатким врхом и широком, нешто улегнутом ивицом која налаже на доњи трбушаста део украшен уздужним волутама које су организоване у орнаментални фриз са окулусом у средини. На три места аплициран је широки профилисани лист са кариком за ланац који улази у отвор сличних, само мањих листова на рубу поклопца. Сужена прстенаста нога нагло прелази у округлу плитку стопу украшену лиснатим венцем. Плинте са лучно сведеним рукохватима имају облик широког звона и украшене су лишћем, односно волутама по ивици. Навикуле су у облику издужених овала мало уздигнутих крајева, украшене сноповима широких стилизованих листова. Имају поклопце на шарку са малим запонцем у облику листа. Несиметрични таласasti нодус, украшен лишћем, преко прстена прелази у овалну профилисану стопу, неравних ивица, са сличним флоралним украсима и триглифама на глатким површинама. Мада су богато декорисани,

предмети делују једноставно са јасно дефинисаним масама одмереног распореда у хоризонталне појасеве наизменично украшаване перфорацијом, односно плитким рељефом. Рокајна асиметричност овде је дискретна и још увек површинска и у основи подређена старински схваћеном облику. Колико је Мозер привржен барокно схваћеном орнаменту показује и детаљ орнаменталне игре рокајне линије волуте која на перфорираном поклопцу и трбушастом делу кадионица опонаша стари маниристичко-барокни фриз са окулусима, посебно омиљен детаљ у француском, аугсбуршком и енглеском златарству друге половине 17. и прве половине 18. века.¹¹ Крст са Распећем¹² (сл. 6) такође је Мозеров рад. Има жиг бечке пробе са кога се не може ишчитати година настанка. По инвенцији то је његов најскромнији рад у збирци, мада занатски такође беспрекорно изведен, доста строгих линија и без сувишне декорације. Крајеви кракова крста су проширени, са ливеним

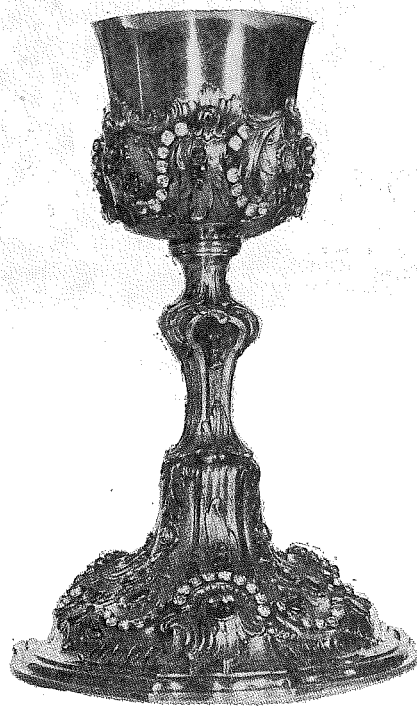
¹⁰ Инвентар I (12—13, II—15—16; III 16—17).

¹¹ Посебно по ивицама чинија, вратовима бокала и као украсни венци на стопама. У француском златарству он се одржао веома дуго и модификован је прешао у класицизам. Мозеров савременик, паришки златар Антоан Баји (A. Bailly), израдио је око 1750. године елегантан комплет посуђа коме је скоро једини украс духовита варијација једног сличног фриза, S. Brault — Y. Bottineau, *L'orfèvre française du XVIII^e siècle*, Paris 1959, сл. 2 на таб. XIX.

¹² Инвентар I (22 или 23); II 6?; III (7)?.



6 Крст са Распећем, Беч, око 1770. г.
Kruzifix, Wien um 1770.



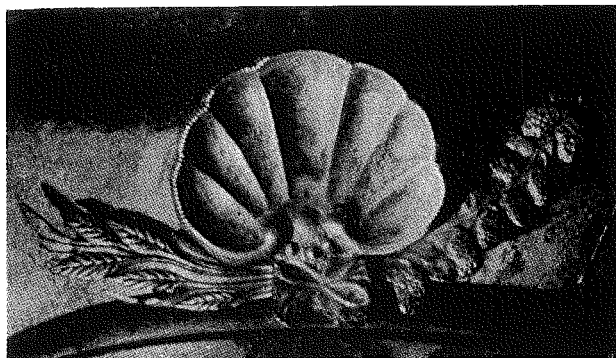
7 Путир украшен камењем, Беч, око 1770. г.
Kelch mit Steinen besetzt, Wien um 1770.

профилисаним завршетком, а на чеоним странама имају аплициране флоралне розете са брушеним стакленим каменом. На сецишту кракова излазе зраци од таласастог лима. Фигура Христа је мирних линија, погнуте главе, аплицирана на уобичајен начин испод табелума — картуша са словима I. N. R. I. Крст је усађен у нодус који има крупно тордиран појас и преко суженог прстена налаже на повишену средину овалне стопе украшене триглифами и палметастим украсима повезаним тракама. Остале површине, као и полеђина, глатке су и без украса. По начину стилизовања украсних елемената овај крст би могао да буде израђен после кационица, као стандардан рад Мозерове радионице. Известан несклад избија из непропорционалног односа величине кракова и Христове фигуре, а свакако је последица употребе различитих калупа за ливење. Нодус са стопом је успелији део мирне профилације и одмереног украса. Најраскошнији и по начину израде највиртуознији Мозеров рад у ризници Св. Јурја је његов путир¹³ (сл. 7), украшен разнобојним стакленим каменчићима. И на овом комаду је жиг пробе са годином истрвен а по начину украшавања и интерпретацији рокајног орнамента најближи је радовима из седме деценије 18. века, кад се у примењеној уметности Беча утицај француског

класицизма рококоа (Луј XVI) појављује сасвим ретко. Предмет има концепцију која се ослања на класични француски рококо (Луј XV) у оној варијанти која је била негована у средњоевропским земљама посебно у време Марије Терезије.¹⁴ Звонасти суспицијент обухвата корпа формирана из рокајних, несиметричних картуша од

¹⁴ Типичан ентеријерни ансамбл са декорацијама у штуку, дрворезбарији намештаја терезијанског времена је Vieux-Lacque-Zimmer у Хофбургу (Беч), које се још 1770. год., када су изведене, држе у основи регенс-стила. Ова рана фаза рококоа проширила се у средњоевропским земљама и дала обележје већини радова у металу, посебно у златарству. Рококо као органски нов стил и у орнаментацији и у конструктивним решењима оног типа који се неговао у француском златарству — радови К. Дививијеа по нацртима Ж—А. Месонијеа, S. Brault — Y. Bottineau, н. д. Т. XI, затим радови цизељера и ливца бронзе Ж. Кафиерија, чији окови за намештај, кућишта сатова и канделабри постају класичан узор у овој грани примењене уметности, није био, све до седамдесетих година 18. века, у потпуности прихваћен. Рокајна орнаментација је апликативног типа, док су основни облици предмета остајали привржени старим формама. Карактеристичан пример су златни тоалетни прибор и сервис за доручак царског пара из 1750. године, рад дворског златара Антона М. Доманека, — Maria Theresia, н. д. 342, 415, кат. бр. 69,11 и 94. После удаје М. Антоанете за Луја XVI, класицизам се интензивније јавља у примењеној уметности Беча у варијанти која се проширила по аустријским земљама као јозефински стил. Мозер у својим радовима такође прати ове промене и његов путир из Schatzkammer-а у Бечу (1775) и монстранца из Осцијека (1776) су радови потпуно у стилу класицизма.

¹³ Инвентар I (4); II 7; III (8).



8 Фрагмент окова табернакла, Нови Сад, 1772—4. г.
Fragment eines Tabernakelbeschlages, Novi Sad 1772—4.

стилизованих флоралних волута украшених низовима каменчића. Ливена нога са проширењем нодуса састављена је од снопа издужених, ребрастих волута и лишћа са инкрустираним камењем а налаже на повишени средњи део широке стопе која је украшена цветним гранама између шкољкастих елемената, волута и листова. Ивица стопе има три испуста који прате избочине сегмената украшених по једним картушем са крупним каменом у средини. Стопа је такође украшена лучним низовима разнобојних каменчића. Сав украс је кован, фино цизелираних и полираних површина, са матираним међупросторима. Овај Мозеров рад, допадљив и технички савршенији од претходних, вероватно је изведен по предлошку Ф. фон Мака. Уметнички домет креације не превазилази његова два већ описана путира, који су у својој једноставности и јасној ритмици орнаментисаних маса, као предмети примењене уметности, знатно успелији. После укидања језуитског реда 1773. године, црква Св. Јурја остаје и даље главна црква петроварадинске жупе, али неких знатнијих промена у опреми ентеријера и екстеријера у каснијим временима нема, изузев што се привело крају оно што је започето још пре 1773. године. Томе, истина, није погодновало ни време краја владавине Марије Терезије, а поготово владавина Јосифа II, када су црквена и манастирска имања масовно секвестрирана. За ризницу Св. Јурја знатно мање се набавља сребренина, што је евидентно по инвентарима који касније наводе углавном исти фонд предмета. Последњи предмет који је за цркву наручен још за време језуита је, данас фрагментарно сачуван, апликативни украс од кованог сребра на олтарном табернаклу¹⁵ (сл. 8), за који инвентар из 1804. године наводи да је означен са „neusatzter Prob“... новосадским пробним жигом за сребро. У црквеном

¹⁵ Инвентар I (21); II 24; III (35).

протоколу за 1774—1818. годину, на стр. 7, под датумом 25. децембар 1774, бележи се да је посвећен нови олтар, рађен две године. Из тога се може закључити да је један од новосадских златара 1772—74. године исковао ову апликацију. Предмет је оштећен на крајевима, и то управо на оним местима где се уобичајено наносе жигови, тако да није могуће идентификовати златара, којих је 1770. године у Новом Саду било: римокатолика четири мајстора са двојницом калфа, православних тројица са једним калфом и дванаест Албанаца (Џинцара) са једанаест кафила.¹⁶

Апликација је искована од тање сребрне фолије, цизелирана и полирана. Око ребрасте шкољке пружају се на једну страну житни класови а на другу винова лоза, све увезано траком испод шкољке. Представљени сиже својом амблематиком упућује на функцију табернакла, где се чувају хостија (жито) и причесно вино (винова лоза са грожђем). Рад се не одликује посебном инвенцијом, лоза је неспретно и немаштито компонована а трака увезана у машину је плитка и графичистички изведена. Једино је ребраста шкољка са назубљеним ивицама рађена пластичније. Композиција апликације и начин интерпретације елемената упућују на класицизам рококоа; развијени венац увезан траком и изванредно натурализам флоралија. У поређењу са неколико сачуваних златарских радова новосадских мајстора,¹⁷ апликација је сасвим просечан рад мајстора који није спадао у ред водећих. Без обзира на квалитет, овај фрагмент је интересантан као доказ да и осредње занатлије већ почетком осме деценије 18. века у Новом Саду прихватају класицизам.

Први предмет који је после одласка језуита црква Св. Јурја добила за ризницу је велика, раскошна монстранца украшена разнобојним стакленим камењем,¹⁸ рад бечког златара са ознаком I. I. L. из 1777.¹⁹ Како се наводи у гравираном запису на плочи која затвара дно, монстранца је поклон чланова породице Манет (Manneth),²⁰ а у црквеном протоколу под год. 1777.

¹⁶ В. Стајић, Привреда Новог Сада 1748—1880, Н, Сад 1941, 204.

¹⁷ Велика рокајна кандила која 1774. год. поклања Димитрије Николић Алмашкој цркви, затим изванредна класицистичка дарохранилица из осме деценије 18. века у истој цркви, као и мали класицистички сланик из истог времена, рад златара Ј. Мистрововића (Збирка стране уметности Музеја града Н. Сада, инв. бр. П. 275).

¹⁸ Инвентар I (1); II 1; III (1).

¹⁹ К. Knies, Wiener Goldschmiede Zeichen 1780—1850, Wien 1905, под регистром мајсторских ознака за 1781. годину, уз жиг који је идентичан са мајсторским жигом на монстранци породице Манет, наводи име бечког златара I. Lutz-a.

²⁰ Франц Манет (Franz Manneth, умро 1775. год.) био је царски коморник и војни архитект, са службом у Петроварадину. По рукописним



9 Монстранца породице Манет, Беч, 1777. г.
Monstranz der Familie Manneth, Wien 1777.



10 Реликвијар св. Себастијана и Фабијана,
средња Европа, последња трећина 18. века
*Reliquiar des hl. Sebastian und Fabian,
Mitteleuropa, letztes Drittel des 18. Jahrhunderts*

четрнаесте недеље по Духовима (стр. 33), тадашњи жупник Винклер (Winckler) уписује да је свечано изложена монстранца коју поклања породица Манет „singularis et allius benefactrix“, уједно наводећи да је предмет бечке израде и делимично га описујући.

Горњи део монстранце (сл. 9) је са овалним, са обе стране застакљеним лежиштем за лунулу, која је украшена разнобојним каменчићима. Око отвора је глориола у облику цветног венца увезаног тракама,

смештена на средину неправилног, шестоугаоног поља великог картуша уоквиреног крупним таласастим волутама, са испреплетеним цветним лозицама и венчићима који делом слободно висе са страна и при дну. При врху је аплицирана фигура Бога Оца са сфером у облацима, са стране су два адорирајућа анђела такође на облацима, а при дну је голуб са зрацима као св. Дух. Полећина горњег дела је затворена зракасто изрезаном плочом. Преко две вишечлане волуте,

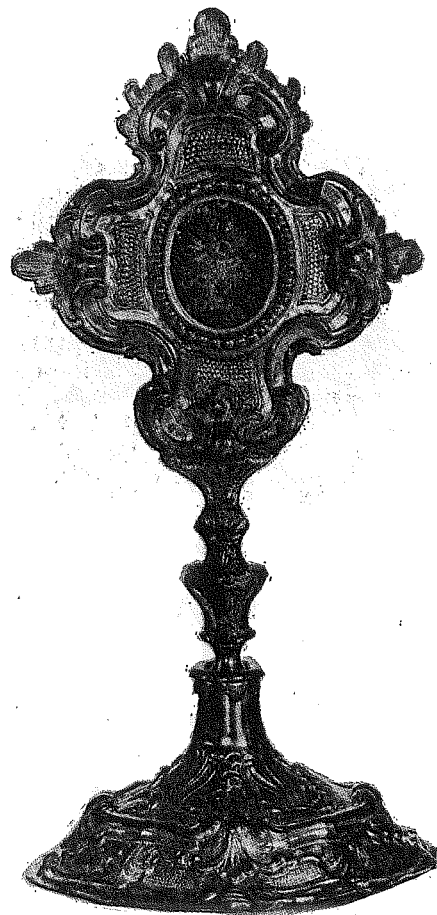
подацима које је у архиви Св. Јурја оставио жупник Амброс Влахов, био је ожењен Аном, са којом је имао два сина и десетеро унучади, која су сва помрла почетком осме деценије и сахрањена у крипти цркве. Године 1781. умире Ана, а натпис на једном гробу у крипти наводи име Кристијана Манета који је умро 1787. у својој 46. години старости. То је вероватно један од синова који је био архитект, јер новосадски магистрат 6. II 1778. године уговара са војним архитектом Манетом да се прими за директора градње нове градске куће у Н. Саду (Архивска грађа новосадског магистрата, Протокол за 1776—8, стр. 618—20) У Историјском архиву Н. Сада могу се наћи подаци који говоре о овој породици као градитељској, али такође као трговачкој и банкарској: Ф.1 — 8. IX 1766. — Облигација града Н. Сада на 6000 форинти позајмљених на три године од »Fortifications Baumeister«-а Франца Манета из Петроварадина;

Ф.1 — 1. I 1771. — Облигација (града Н. Сада) на 8000 форинти који су позајмљени од »Fortifications Entereuer«-а Франца Манета из Петроварадина; Фас. 16 суб Ц/1784. — Јозеф Манет моли да се његовој браћи и сестрама исплати дуг од 1100 форинти које су позајмили граду (Н. Саду); Фас. 15 суб З/1788. — Магистрат Петроварадина расписује лицитацију заоставштине Кристофора Манета; Фас. 47 суб А/1788. — Јохан Манет, трговац из Беча, даје пуномоћ петроварадинском бележнику Јозефу Ролштајну да му се исплати 750 форинти као полугодишња камата на 10.000 форинти позајмљених граду (Н. Саду) још 1780. године; исте године он је тај зајам отказао граду, да би и следеће 1789. још потраживао неисплаћену камату. (Податке из архивске грађе саопштио ми је Јован Валрабенштајн из Историјског архива у Н. Саду, на којима му се најлепше захваљујем.)

које се спајају у неправилан флорални украс, прелази горњи део у несиметрично профилисан нодус, присут каменчићима, који преко суженог прстена стоји на повишеном средњем делу широке овалне стопе. Стопа је сегментирана са четири наглашено испупчене акантусове волуте, између којих се налазе избочена поља украшена цветним лозицама. Цела површина монстранце инкрустирана је разнобојним стакленим каменчићима, рељефна орнаментација је блиставо цизелирана и полирана, док су остале површине пунктиране и матиране. Општи утисак је доста заморна претрпаност украсима, без слободних или уједначених површина као визуелног одморишта. Искричави сјај стаклених каменчића још више уситњава минуциозност украсних детаља.

Укус времена којим се руководио поручилац и занатска бравурозност којом се истицао извођач потискују у други план у основи добру конструкцију предмета са надарено комбинованим основним облицима који се ослањају на најбоље тековине аустријског зрелог рококоа. У појединим детаљима — цветни венци који слободно висе, затим повезивање тракама, запажа се утицај класицистичке декорације која је само апликативна, мада је предмет настао у касној терезијанској епохи кад бечки златари прихватају стил Луј XVI у једној варијанти типичној за каснију, јозефинску епоху. Монстранца је рад веома способног и искусног мајстора, који у техници има доста заједничког са Ј. Мозером и кругом бечких златара који раде за двор.

Из последње трећине 18. века у ризници се налазе и два предмета од позлаћене металне легуре: реликвијар — монстранца св. Себастијана и Фабијана и реликвијар-монстранца св. Ане. Први реликвијар²¹ (сл. 10) има облик мале монстранце са застакљеним овалним отвором за капсулу са моштима. Предња страна је двоструки картуш формиран од S волута, стилизованог лишћа и палмета. Полеђина је затворена фолијом са зракасто изрезаним крајевима. Нога има јајолик нодус са испупченим картушем и шири се у профилисану овалну стопу са испупчењима на којима су палмете. Предмет је пресован и ливен, делимично докиван ручно, цизелиран и полиран. Конструкција и орнаментација предмета су симетрични по вертикали и иду на старије, барокне предлошке, мада се у немирној профилацији стопе и разиграним волутама картуша осећа рокајни манир. Рад је доброг мајстора који полаже на површинску обраду и ослања се на добре предлошке из шесте — седме деценије



11 Реликвијар св. Ане, средња Европа, последња трећина 18. века
Reliquiar der hl. Anna Mitteleuropa, letztes Drittel des 18 Jh.

18. века у бечком или пештанском златарству. Нема никаквих ознака које би одређивале провенијанцију.

Сличан рад је и други реликвијар са честицом моштију св. Ане²² (сл. 11). Горњи део је у облику крстообразног картуша са овалним застакљеним отвором за капсулу, уоквиреним венцем гранула. Оквир картуша је од S волута и стилизованог лишћа, а међупростори су пунктирани кружићима. Нодус је профилисан, са два лица и преко суженог прстена фиксиран је за овалну стопу украшену лишћем, палметама и волутама и са исто тако кружићима пунктираним међупросторима. Предмет је ливен и пресован, делимично цизелиран. При конструкцији и одбиру украсног репертоара ослањало се на старије узорке, слично као код претходног реликвијара, са извесним архаизмима (гранулирани венац, назубљени прстен ноге који обухвата врх стопе), који се срећу код провинцијалних радова. Површинска обрада је доста груба, сведена на најнужније мануелне интервенције,

²¹ Инвентар I (36); II 4; III (4).

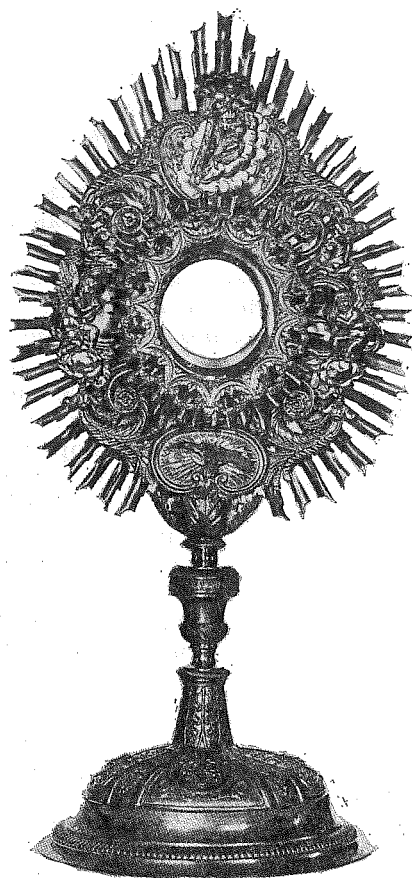
²² Инвентар III (5).



12 Путир, Чешка, крај 18. почетак 19. века
*Kelch, Böhmen, Ende des 18-Anfang des 19
Jahrhunderts*

што је карактеристично за серијске израђевине већих мануфактура.²³ Путир са житним класовима и виновом лозом (сл. 12) не помиње се ни у једном од три инвентара и могуће је током 19. века доспео у цркву као поклон или је купљен. Путир има сребрни, звонасти суспицијент уграђен у високо лежиште украшено руковетима жита и виновом лозом. Нодус у облику вазе има правилно распоређене издужене окулусе са испупченим пољима и стоји на суженом прстену који преко назубљеног венчића налаже на проширену калотасту стопу украшену на истоветан начин као и лежиште суспицијента. Равна ивица стопе је профилисана. Флорална орнаментација, која је уједно и иконографска одредница функције путира као култног предмета, дата је доста натуралистички, без тежње да се прикаже као организован украс. Профилација ивице стопе рокајног је карактера, а мали гравирани и назубљени венац испод нодуса је технички детаљ типичан за радове из средине 18. века. Лежиште суспицијента, правилна калота стопе и њен степенаст прелаз у равну ивицу и плитки рељефни украс који не нарушава носећу форму одлике су већ зрелог класицизма краја 18. века. На стопи путира је само

²³ I. Lentić, н. д. 37, наводи да је и по мањим, провинцијским местима израда предмета од металних легура за потребе цркве била знатно развијена и могуће је да су оба реликвијара из Св. Јурја радови ове врсте.



13 Монстранца, средња Европа, прва трећина 19. века
*Monstranz, Mitteleuropa, erstes Drittel des 19
Jahrhunderts*

мајсторска ознака са иницијалима SI, без ознаке пробе, што је и разумљиво јер је само суспицијент од сребра са кога је ознака највероватније истрвена. Паралелна мајсторска ознака налази се на једном путиру у цркви Св. Рока у Петроварадину, некад подручној цркви парохије св. Јурја, који је истог облика са идентичним нодусом одливеним на исти калуп, и истоветног украса стопе. Материјал (сребрни суспицијент, лежиште, нога и стопа од позлаћене металне легуре) и технике рада такође су исти, што упућује на исту радионицу. Сребрни суспицијент путира из Св. Рока жигован је средњом ознаком за репунцирање по закону из 1806. године, са словима SF у двоструком оквиру, што овај предмет верификује као стари рад који је 1807—8. године репунциран у Брну (Чешка).²⁴ То одређује време настанка оба путира пре 1807. године, и то у радионици чешког мајстора са ознаком SI, који негује једну провинцијалну варијанту класицизма са елементима претходног стила (профилација нодуса, назубљени прстен, таласаста ивица стопе).

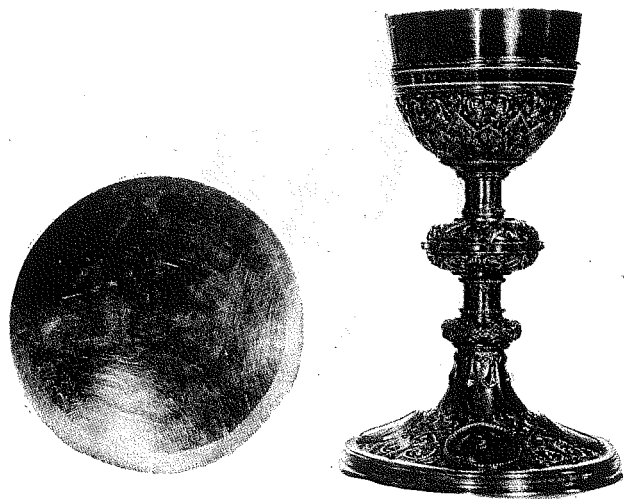
²⁴ K. Knies, Die Punzierung in Oesterreich, Wien 1896, 25, T. I, 32.

Из првих деценија 19. века у ризници се налази свега један значајнији предмет — велика позлаћена монстранаца, која се такође не помиње у инвентарима, по чему се може закључити да је и овај предмет доспео у цркву Св. Јурја после 1814. године. Монстранца (сл. 13) је компонована симетрично по вертикали, срцоликог горњег дела са застакљеним отвором за лунулу и оквиром — глориолом од полумесечастих трака и венчића. Испод оквира је други слој украшен спирално савијеним цветним гранама са житним класовима и лозом организованих око четири бубрежаста медаљона: у горњем је под балдахином Бог Отац на облацима, на левој и десној страни је по један адорирајући анђеоло а у доњем је голуб. Полеђина горњег дела затворена је зракасто изрезаном фолијом. Састав са ногом маскирају четири акантусова листа, испод чега је ливени нодус профилисан у облику класицистичке вазе са цветним фризом и тордираним канелираним прстеном.

Нога је спојена са стопом конусним цилиндром са срцоликим орнаментом. Овална, калотаста стопа је подељена у четири уоквирена поља са руковетима жита и виновом лозом у међупросторима, а поља заузимају анђеоске главе у лирастим орнаментима, односно вазе са воћем и цвећем. Проширена ивица стопе има наглашен ребрасти венац. Пресовани украси и орнаментација су ручно докивани, цизелирани, делимично полирани и позлаћени. Монстранца је рад веома добре радионице чији се мајстори ослањају на одабране предлошке из приручника, односно на дела с краја 18. и почетка 19. века,²⁵ и уједно је једини предмет примењене уметности у ризници рађен комплетно у стилу класицизма.

Од сребренине из 19. века, ако се и набављала за потребе цркве, до данас није ништа сачувано изузев једне мале кашике за тамјан, која није идентична онима помињаним у инвентарима. Кашика је типичан рад за почетак 19. века, са оштрим врхом и дискретно профилисаним крајем заобљене дршке. Интересантна је ради добро очуваних и читких жигова пробе града Пеште, контролног годишњег слова О за период 1806—10. године и ознаке мајстора Јозефа Трауцла (Joseph Trautzl), члана породице пештанских златара с

²⁵ За потребе култа управа цркве Св. Јурја није поручивала предмете у далеком Бечу, јер за то није сигурно имала ни финансијских могућности, за разлику од језуита који су са престоницом одржавали интензивне везе. Укидањем мисије 1773. Св. Јурај постаје парохија локалног значаја, чиме је и њено репрезентовање постало скромније. Монстранца би могла да буде рад једне будимске или пештанске радионице, где је могуће наћи доста паралела у делима златара V. J. Gretschl-a, J. Prandtner-a, A. Giergl-a и F. Schmidt-a, P. Brestyánszky Pona, A pest-budai ötvösség, Budapest 1977, сл. 24, 49, 57, 78.



14 Путир са дискосом, Француска?, 1927—8. г.
Kelch mit Diskos, Frankreich?, 1927—28.

краја 18. и почетка 19. века.²⁶ Од три сребрна дискоса, за које није могуће констатовати ком путиру припадају, два су старији радови, уобичајеног изгледа и без ознака за сребро, док је трећи са ознаком пробе за мађарско сребро у периоду од 1937—1965. године и вероватно је набављен, односно преузет из једне од подручних цркава крајем четврте деценије нашег века.

У трећој деценији двадесетог века, црквена ризница је обогаћена значајним поклоном — путир са дискосом, дар краљице Марије Карађорђевић поводом рођења принца Томислава 1928. године. Поклон је учињен цркви на Текијама,²⁷ мада се то у запису на дну путира не наводи. Чаша путира (сл. 14) је опасана профилисаним прстеном, који по средини има емајлни појас са текстом 13. стиха 116. псалма. Испод прстена је ажурнирана корпа од густо испреплетене флоралне орнаментике и трака. Цилиндрична, гравираниа нога са гранулираним венцима има округло, мало спљоштено нодус са прстеном по средини, на коме су распоређени плави каменчићи. Састав ноге и стопе обухваћен је округлим флоралним венцем са копљастим испустима који налажу на стопу. Округла стопа је мало улегнута са четири симетрична флорална орнамента, између којих су смештена четири медаљона са гранулираним оквирима. Поља медаљона заузимају слике јеванђелиста у транслуцидном емајлу. Дискос је округло, са плитком прстенастом стопом у чијој је унутрашњости гравирани равнокраки орнаментисани крст. По облику и орнаментацији путир је креиран у стилу историцизма касног 19. века, и дизајнер се угледао на типове византијске и романске орнаментације, уз опонашање

²⁶ I. B. restyánszky, н. д. 378—9.

²⁷ M. Lehmann, н. д. 86.

старије технике емајла.²⁸ Украсни елементи и апликације су ливени и пресовани, емајл опонаша лимошке радове 15—16. века са златном подлогом, а површинска обрада — цизелирање и полирање ажурираних партија и стопе су управо јувелирске перфекције. По ознакама на предмету види се да је путир са дискосом импорт у Југославији,²⁹ али није могуће установити из које земље. Мајсторска ознака је V + F, са ознаком финоће 800/1000, односно 950/1000, могуће Румунија, која у то време једино има овај стандард,³⁰ мада то није за овакву израђевину меродавно. По техници рада овај комплет би могао да буде израђен у једној од западноевропских земаља (Француска ?), уз претпоставку да предмети нису жиговани као уобичајени тржишни комади, пошто се радило о поруцбини за инострану дворску клијентелу. Тиме се може објаснити прворазредан квалитет овог рада што му у време поплаве индустријских златарских израђевина између два светска рата и даје одређену занатско-уметничку вредност.

Главнину сребренине и других уметнички обрађених металних предмета у ризници цркве Св. Јурја чине предмети које су сакупили језуити до 1773. године. То је уједно и највреднији део са предметима који типом и садржајем своје декорације прате стилске промене у примењеној уметности средње Европе од барока до касног историцизма. Укидањем језуитског реда 1773. године, имање петроварадинске мисије је конфисковано али је ризница Св. Јурја остала сачувана, мада изузев два значајна поклона из 1777. и 1928. године, у наредна два века она остаје приближно истог садржаја. Предмети из епохе класицизма су скромнији радови, а 1809. и 1810. године ризница је и знатно

²⁸ Орнаментација овог типа обилно је заступљена у приручницима и предлошцима за декоратере из друге пол. 19. века: Otto Hammel-Hermann Leisching, *Malerische Ausschmückung von Kirchen und Profanbauten*, Berlin, s. a., (ed. Max Spielmaier); Wilhelm Pastern, *Kirchliche Decorations Malereien*, Leipzig s. a., (ed. Jüster & Göttel); isti, *Romanische Kirchenmalereien, Vorlagen...*, Berlin 1893, (ed. Ernst Wasmuth); H. Dolmetsch, *Der Ornamentschatz (Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunst-epochen)*, 1—20, Stuttgart 1890—1, (ed. Jul. Hoffmann); F. von Feldegg, *Moderne Kirchendecoration, ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei*, Wien 1890. (ed. A. Schroll & Co.). Међу крунидбеним инсигнијама Петра I Карађорђевића, које су рађене у Паризу по нацртима М. Валтровића, флорална орнаментација копче за плашт у основи је иста као она на путиру из Св. Јурја, Љ. Мишковић-Прелевић, Валтровићеви нацрти за крунидбене предмете Петра I Карађорђевића, *Зборник Музеја примењене уметности*, 24—25, Београд 1981, 119—25, сл. 10. Није искључено да је нацрт за путир краљице Марије дао један од београдских дизајнера, који је, слично Валтровићу, радио за двор.

²⁹ Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent, Paris 1975, (ed. Tardy), 409.

³⁰ Tardy, н. д. 344.

осиромашена претапањем појединих предмета за ратне потребе. Данас недостају сва кандила, па тако и велико олтарно кандило бечке израде набављено свакако још пре 1785. године,³¹ некад најскупљи предмет целе збирке, за које се може претпоставити да је било и раскошно украшено. У деловодном протоколу парохије Св. Јурја за годину 1956. под 15. X заведен је одговор бискупије у Бакову да се не дозвољава отуђење „zardalog crkvenog posuda“, што је јасан податак да ни ову цркву није мимоилазила помодност обнављања инвентара, односно његовог одстрањивања и нестајања, које срећом није тако радикално спровођено.

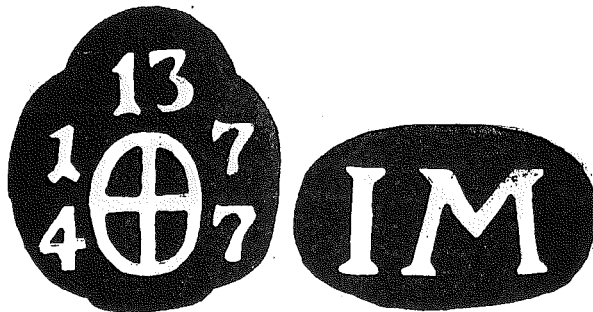
(Прилог 1)

Попис предмета по хронолошком редоследу

1 ОКОВ КОРИЦА МИСАЛА

(слика 1 и 2)

Сребро, дрво, сомот
Танке дрвене дашчице пресвучене црвеним сомотом, сребрне апликације ливене, перфориране, цизелиране, делимично полиране и матиране. Језички запона замењени почетком 20. века новијима од посребрене металне легуре.
Димензије 34×24,5 cm



Жиг градске пробе Беча за годину 1747:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):
Беч, 1747. године

2 ПУТИР

(слика 3)

Сребро, позлаћено
Суспицијент формиран трајбовањем, нодус ливен, цизелиран. Лежиште суспицијента и стопе украшени орнаментацијом изведеном искривањем на матрицу, цизелирано и делимично матирано.
Вис. 25,7 cm, пр. стопе 16,8 cm



³¹ Инвентар I (16); II 19; III (19).

Жиг градске пробе Беча за годину 1766:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):

На дну стопе угравиран запис: CAPEL: B:M:V:
AD NIVES 1766.

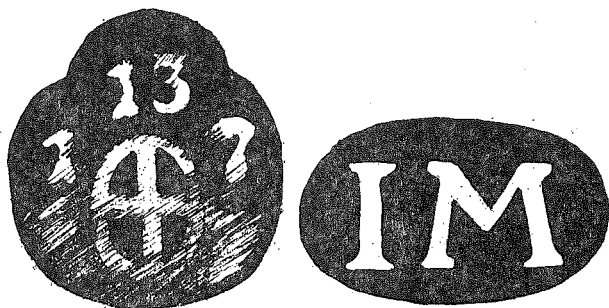
Беч, 1766. године

3 ПУТИР

(слика 4)

Сребро, позлаћено

Суспицијент формиран трајбовањем, нодус ливен и цизелиран. Лежиште суспицијента, као и стопа, формирано од крупних волута и картуша изведених искивањем на матрицу, цизелираних и делом матираних површина. Вис. 25,8 cm, пр. стопе 16,6 cm



Жиг градске пробе Беча:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):



Суспицијент је у другој половини 19. века поправљан, односно мењан код бечког мајстора са иницијалима А К:

Беч, 1766—7. године (суспицијент после 1872. године)

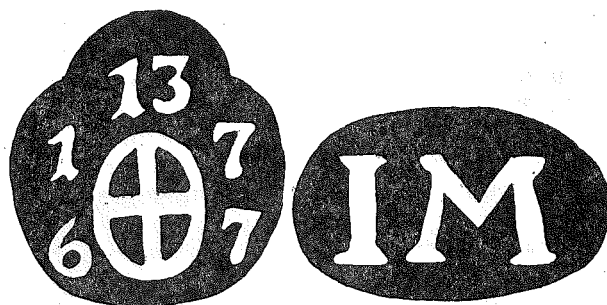
4 ПАР КАДИОНИЦА СА НАВИКУЛАМА

(слика 5)

Сребро

Комплет од четири комада. Поклопци кадионица формирано трајбовањем, са кованом, цизелираном и ажурираном орнаментацијом. Орнаментација навикула кована и цизелирана са ливеним и цизелираним нодусима. Плинтe и чаше кадионица украшене кованом орнаменталним фризовима, односно лиснатим волутама и ливеним, цизелираним апликама. Ланци исплетени од малих овалних карика. Једној кадионици недостају ливени профилисани украс на врху и један ланац. Од ливених аплика-карика на кадионицама само су две оригиналне, остале замењене при каснијим поправкама. Једна кадионица са навикулом приликом последње поправке нестручно посребрена. Предмети оштећени и местимично улубљени.

Вис. кадионица 24,5 и 23,5 cm, плити 9 cm, навикула 15 и 15,4 cm



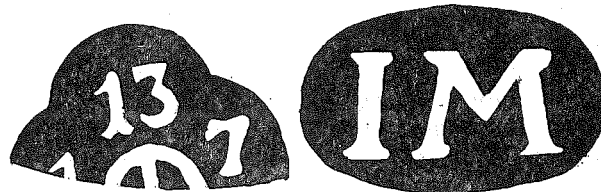
Жиг градске пробе Беча за 1767. годину:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):
Беч, 1767. године

5 КРСТ СА РАСПЕЋЕМ

(слика 6)

Сребро, делимично позлаћено, безбојни стаклени каменчићи.

Форма крста и зраци од дебље сребрне фолије, лемљене на саставима. Картуш табелума, корпус, цветне розете на краковима и нодус ливени и цизелирани, стопа кована и цизелирана. Стаклени каменчићи убачени у мобилна лежишта. Полеђина неукрашена. Вис. 30 cm, димензије стопе 11×14,5 cm



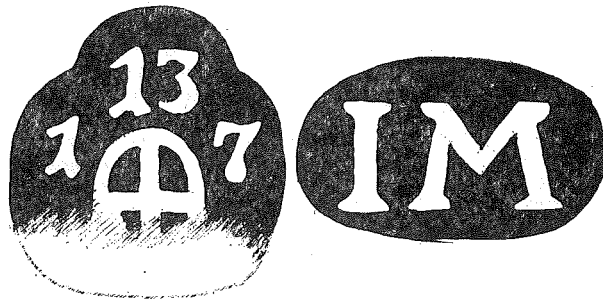
Жиг градске пробе Беча:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):
Беч, око 1770. године

6 ПУТИР УКРАШЕН КАМЕЊЕМ

(слика 7)

Сребро, позлаћено, разнобојни стаклени каменчићи

Суспицијент формиран трајбовањем, лежиште суспицијента и стопа украшени искиваним крупним волутама и картушима, цизелираним, полираним и матираним у удубљењима. Поља картуша заузимају исковане цветне лозице. По лозицама и рубовима волута инкрустирани стаклени каменчићи у мобилним лежиштима. Нодус ливен, цизелиран и украшен каменчићима. Вис. 26,5 cm, пр. стопе 17,5 cm



Жиг градске пробе Беча:
ознака мајстора I M (Joseph Moser):
Беч, седма деценија 18. века

7 ФРАГМЕНТ ОКОВА ТАБЕРНАКЛА

(слика 8)

Сребро

Управна шкољка са ребрима и винова лоза, односно руковет жита, формирани ковањем, цизелирани и полирани у тањој сребрној фолији. Првобитни изглед и величину није могуће реконструисати. Недостају крајеви гране и класови на житу.

Димензије 14,5 cm × 32 cm

Без ознака.

Нови Сад, између 1772—4. године

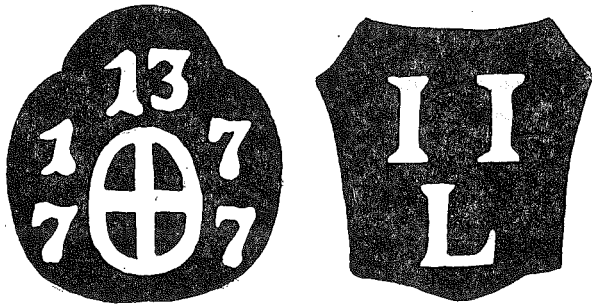
8 МОНСТРАНЦА ПОРОДИЦЕ MANNETH

(слика 9)

Сребро, позлаћено, разнобојни стаклени каменчићи

Горњи део предмета конструисан од профилисаних сребрних фолија, орнаментисан волутама и флоралним венцима, делом кованим, односно на матрицу искиваним, потом цизелираних, гравираних и матираних са аплицираним ливеним и цизелираним фигурама и мобилним флоралним венцима. Нодус ливен, цизелиран и делом матиран, стопа кована, цизелирана и матирана. Цела површина монстранце украшена разнобојним стакленим каменчићима у мобилним лежиштима.

Вис. 54,5 cm, димензије стопе 19,6 × 23,5 cm



Жиг градске пробе Беча за годину 1777:

ознака мајстора I I L (I. Lutz?):

На дну стопе запис: EX VOTO PARENTUM
PROLIVMQVE MANNETH 1777.

Беч, 1777. године

9 РЕЛИКВИЈАР СВ. СЕБАСТИЈАНА И
ФАБИЈАНА

(слика 10)

Позлаћена метална легура

Горњи део са реликвијом смешеном у овалну застакљену капсулу, формиран од две профилисане металне фолије са украсом искиваним на матрицу, потом цизелиране и полиране. Нодус ливен и цизелиран, стопа искивана и такође цизелирана.

Вис. 28 cm, димензије стопе 8,8 × 11 cm

Без ознака

Средња Европа, последња трећина 18. века

10 РЕЛИКВИЈАР СВ. АНЕ

(слика 11)

Позлаћена метална легура

Горњи део са застакљеном капсулом за реликвију, пресован од металне фолије, местимично цизелиран и пунктиран. Нодус ливен, стопа украшена орнаментацијом искиваном на матрицу, делимично цизелирано и пунктирано.

Вис. 22 cm, димензије стопе 8 × 10,7 cm

Без ознака

Средња Европа, последња трећина 18. века

11 ПУТИР

(слика 12)

Сребро и метална легура, позлаћивано

Суспицијент са лежиштем и стопа формирани трајбовањем, нодус ливен и цизелиран.

Флорална орнаментација искивана на матрицу, потом цизелирана. Суспицијент сребро, остали делови од жуте металне легуре.

Вис. 24 cm, пр. стопе 15,7 cm



На ивици стопе ознака (мајстора?) S I:

Чешка, (Брно?), крај 18. поч. 19. века

12 МОНСТРАНЦА

(слика 13)

Позлаћена метална легура

Горњи део компонован од профилисаних и ажурираних металних фолија са пресованом орнаментацијом, ливеним фигуралним апликацијама, све цизелирано и монтирано око овалног, са обе стране застакљеног отвора за лунулу. Нодус ливен и цизелиран, стопа украшена пресованом, потом ручно дотериваном, цизелираном и матираном орнаментацијом.

Вис. 53 cm, димензије стопе 17 × 21,5 cm

Без ознака

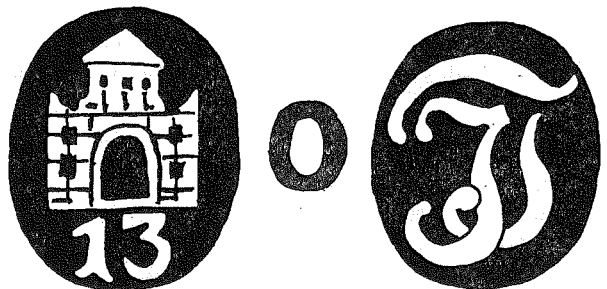
Средња Европа, прва трећина 19. века

13 МАЛА КАШИКА

Сребро

Ливено и цизелирано, без украса.

Дуж. 14,3 cm



Жиг градске пробе Пеште, са ознаком годишњег слова за период 1806—10:

ознака мајстора J T (Joseph Trautzl):

Пешта, 1806—10. године

14 ДИСКОС

Сребро, позлаћено

Округао, са гравираним једнокраким крстом на широкој ивици. Дно улегнуто

Пречник 16,3 cm

Без ознака

Средња Европа, 18—19. век

15 ДИСКОС

Сребро, позлаћено.
Округао са широком ивицом и улегнутим дном
Пречник 16,5 cm
Без ознака
Средња Европа, 18—19. век

На прстену суспицијента емајлна трака са
натписом: + CALICEM · SALUTARIS · ACCIPIAM
· ET · NOMEN · DOMINI · INVOCABO

На дну стопе запис: За uspomenu na rodenje
Nj. Kralj. Visoćanstva Kraljevića Tomislava,
19. Januara, 1928. god. — Marija — Француска?,
1928. године.

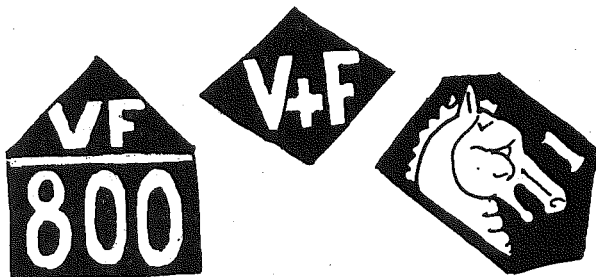
16 ПУТИР СА ДИСКОСОМ

(слика 14)
Сребро, позлаћено, транслумидна емајлна паста,
емајлне боје.

Суспицијент и стопа формирани трајбовањем,
украсна орнаментација стопе искивана, потом
цизелирана. Сви остали конструктивни и
аплицирани украсни делови ливени, гравирани,
цизелирани, ажурирани и полирани.

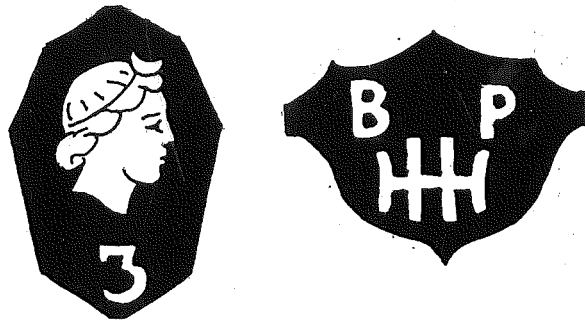
Вис. 23 cm, промер стопе 14,6 cm, промер
дискоса 14,5 cm

Жиг пробе за 800/1000, односно 950/1000 сребро:
ознака произвођача (радионице) V+F:
импортни царински жиг Југославије 1919—33.
године:



17 ДИСКОС

Сребро, позлаћено
Округао, са широком ивицом и улегнутим дном
Пречник 16,5 cm



Жиг пробе за 800/1000 сребро, Мађарска
1937—1965. године:

ознака мајстора В Р:
Мађарска, после 1937. године

DIE SCHATZKAMMER DER PFARRKIRCHE
DES HL. GEORG IN PETERWARDEIN (II. teil)

Die in der Pfarrkirche des hl. Georg in Peterwardein befindlichen Gegenstände aus Silber und kunstvoll bearbeiteten Metall aus der Epoche des Rokoko, des Klassizismus und späten Historizismus sind hervorragende Werke der mitteleuropäischen Goldschmiedekunst, typisch in Stil und Technik. Die zahlreichste Gruppe der Gegenstände stammt aus der Werkstatt des bekannten Wiener Goldschmieds Joseph Moser, dessen erste Arbeit für die Mission in Peterwardein der Beschlag eines Gebetbuches aus dem Jahre 1747, mit dem Bild der Gottesmutter aus Tekija, einstweilen der frühesten bekannten Darstellung dieser wundertätigen Ikone auf einem Gegenstand der angewandten Kunst. Nach Aufhebung des Jesuitenordens im Jahre 1773, wird die Schatzkammer der Kirche nicht mehr

planmässig ergänzt. Die im Jahre 1777 seitens der Familie Manneth gestiftete Monstranz ist ein Meisterwerk des Wiener Goldschmieds I. I. L, im Stile des Spätrokoko. Die klassizistische Stilrichtung ist nur durch zwei Gegenstände aus vergoldeter Metall-Legierung vertreten, während Objekte in historischen Stilen des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht vorhanden sind. Im Jahre 1928 schenkte Königin Maria Karadjordjević einen prachtvollen Kelch mit Diskos, ein hervorragendes Werk möglicherweise französischer Provenienz. Im Laufe der Zeiten wurde eine gewisse Anzahl der Gegenstände verschmelzt, beziehungsweise entfremdet, doch nichtsdestoweniger repräsentiert diese Schatzkammer mit ihren — in beinahe drei Jahrhunderten versammelten, in den Goldschmiedezentren von Mitteleuropa entstandenen — Fonds ein ziemlich bedeutendes einheitliches Ganzes von Gegenständen des Kunstgewerbes, erhalten in einem Sakralobjekt auf dem Gebiet der Woiwodina.

Маја Ристић-Шолајић

Полихромија саркофага Стефана Дечанског

Физичко-хемијска испитивања

Саркофаг краља Стефана Дечанског из ризнице манастира Дечани, украшен богатим дуборезом, налази се привремено у Народном музеју ради конзерваторских испитивања и одговарајућих радова. У оквиру ових испитивања извршене су физичко-хемијске анализе бојеног слоја и подлоге којим су дуборез и сам саркофаг обојени. Анализе су извршене у Лабораторији за физичка и хемијска испитивања културних добара Народне музеја у Београду и у Централној лабораторији за испитивање уметничких предмета у Амстердаму. Експериментални део рада је реализован захваљујући сарадницима Аналитичког одељења Централне лабораторије у Амстердаму. Анализе ове врсте пружају податке о техници израде и употребљеним материјалима, као и о оригиналности бојених слојева, накнадним премазима и узроцима промене боје. На основу оваквих података може се у одређеним случајевима и најближе утврдити период настанка уметничког дела. Према садашњим подацима, саркофаг краља Стефана Дечанског је најстарији сачувани средњовековни ковчег у којем су чуване

мошти.¹ Израђен је свакако у XIV веку, мада још није утврђено у којем раздобљу. По једној претпоставци, мошти Стефана Дечанског су пребачене у овај ковчег око 1338. године, из мермерног сандука у којем су до тада чуване. По другој, израда саркофага се везује за крај XIV века. У том случају саркофаг би могао да буде поклон Дечанима од кнегиње Милице и деспота Стефана. Саркофаг је израђен у дрвету, украшен плитким рељефом у облику преплета са убаченим флоралним и анималним представама, обојен је и позлаћен. Правоугаоног је облика, са поклопцем на две воде (сл. 1). Димензије су му: дужина 198 cm, ширина 61 cm, висина 44 cm. Декоративни рељеф украшава предњу страну, поклопац и једну бочну страну, док друга бочна и задња страна немају рељефа. Разлог за то можда би могао да се нађе у податку да је саркофаг био намењен месту на којем је стајао у цркви, „северно од царских двери, ослоњен северном страном на североисточни стубац, а задњом на иконостас“.²

Аналитичке методе и технике

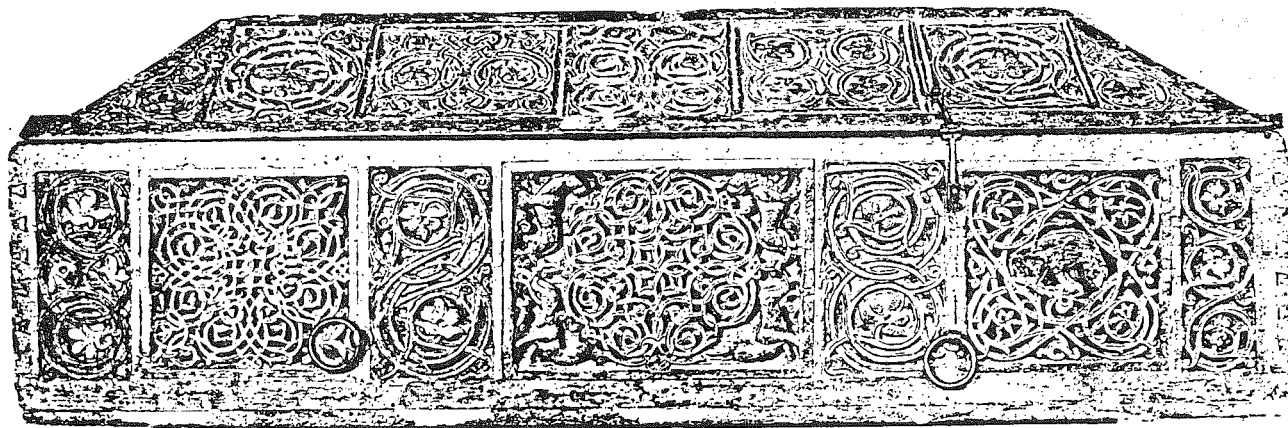
Физичко-хемијска испитивања подлоге и бојеног слоја саркофага Стефана Дечанског обухватила су утврђивања структуре бојеног слоја и идентификацију пигмената и везива. Коришћене су методе оптичке и хемијске микроскопије, допуњене инфрацрвеном спектрофотометријом, хроматографијом на танком слоју, ласерском микроанализом и X-дифракционом техником.

Структура бојеног слоја испитана је на попречним пресецима, за чију израду су коришћени полиестри Novipol N-100 (ХИНС-Нови Сад) и полиестар Poly-Pol PS-6 (Poly-service-Amsterdam). Попречни пресеци су посматрани под микроскопом Leitz Ortolux-Pol у рефлектованој светлости и у ултраљубичастој флуоресценцији. За испитивање присуства катјона олова, бакра, живе и злата коришћени су следећи реагенси:³ за Pb²⁺ јон троструки нитритни

¹ Ђоровић-Љубинковић, М.: Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд, 1965, 54—58.

² Ibid.

³ Pb²⁺: троструки нитритни реагенс Gettens, R. J., Kühn H., Chase T.: Lead White, Studies in Conservation, 12 (1967), 130
Cu²⁺: калијум-фероцианид Gettens, J. R., West Fitzhugh E.: Azurite and Blue Verditer, Studies in Conservation, 11 (1966), стр. 55.
Hg²⁺: двоструки триоцианатни тест Gettens, R. J., Feller, R. L., Chase, W. T.: Vermilion and Cinnabar, Studies in Conservation, 17 (1972), 57.
Au¹⁺: бензидин Plesters, J.: Cross Section and Chemical Analysis of Paint Samples, Studies in Conservation, 1 (1956), 110—157.



1 Саркофаг краља Стефана Дечанског, XIV век
Број досијеа 1501

Sarcophagus of the King Stephan of Dečani, 14th century, File № 1501

реагенс, за Cu^{2+} јон калиум-фероцианид, за Hg^{2+} двоструки тиоцианатни тест, и за Au^{1+} јон бензидин. За инфрацрвену спектрофотометрију узорци су припремљени пресовањем са калијум-бромидом у микротаблету, 1,5 mm пречника. Коришћен је инфрацрвени спектрофотометар Перкин Елмер, 377. Добијени спектри упоређени су са референтним спектрима. Хроматографијом на танком слоју испитано је присуство протеинског везива. Узорци су подвргнути хидролизи са 0,3 N хлороводоничном киселином у току 16 h, на температури 110°C. Као адсорбент коришћена је плоча са силикагелом и када „сендвич“ типа, а као елуент раствор фенол-вода (75 : 25). Детекција је извршена помоћу нинхидрина.⁴ За испитивање везива, поред хроматографије на танком слоју, примењене су и методе селективног бојења и техника загревања танких пресека. Узорци су уклопљени у полиестар Poly-Pol PS-6 (Poly-service-Amsterdam) и исечени помоћу микротоме Leitz у танке листиће дебљине 10 до 20 μm .⁵ Емисионом спектрографијом са ласером анализирани су узорци уклопљени у полиестарске блокове. Употребљен је ласерски микроанализатор Jenoptik LMA 1.⁶

⁴ Roelofs, W. G. Th.: An Aid for the Analysis of Binding Materials and Natural Dyestuffs from Works of Art, ICOM, Madrid, 1972.

⁵ Gay, M. C.: Essais d'identification et de localisation des liants picturaux par de colorations spécifiques sur coupes minces, Annales du Laboratoire de recherche des Musées de France, 1970, 8—24.

Martin, E.: Some Improvements in Techniques of Analysis of Paint Media, Studies in Conservation, 22 (1977), 63—67.
Jonson, M., Packard, E.: Methods Used for the Identification of Binding Media in Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Studies in Conservation, 16 (1971), 145—164.

⁶ Mosk, J. A.: On the Use of the Laser Microprobe in the Analysis of Paint Samples from Art Objects, ICOM, Venice 1975, 75/21/4.

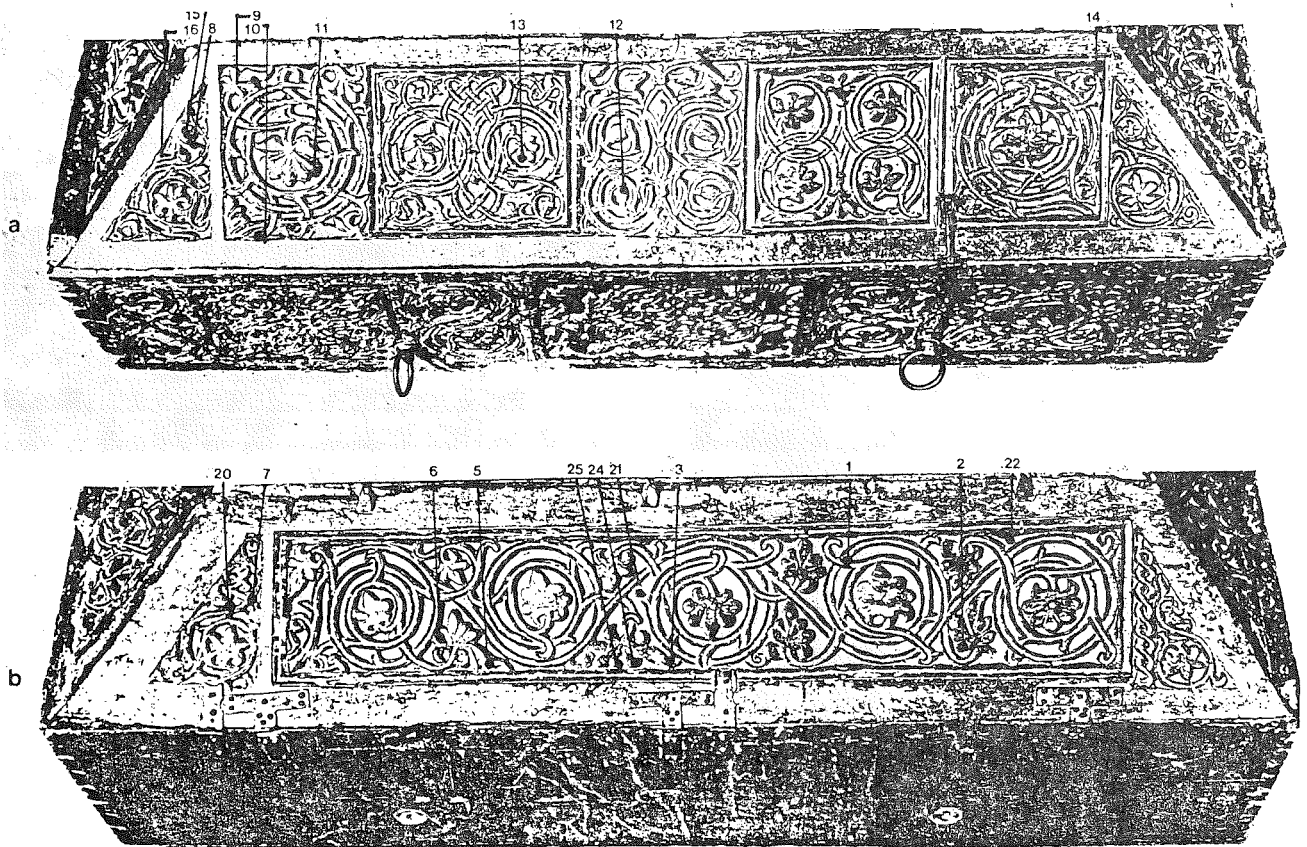
Линије су регистроване помоћу Q-24 кварцног спектрографа. У X-дифракционој техници коришћен је X-дифракциони уређај типа ВАС-50-35 са малом Debye-Scherrer kamerom ($R=5,729 \text{ cm}$). Како се техника бојења саркофага понавља, узорци су узети са предње и задње стране поклопца, из унутрашњости и са задње стране саркофага. Места узимања узорка обележена су на фотографијама (сл. 2). Ограниченост простора не дозвољава нам детаљан аналитички опис сваког узорка.⁷

Резултати испитивања

Подлога боје се састоји од смесе анхидрита и гипса, тј. од анхидрованог и хидратисаног облика калцијум-сулфата, што је доказано X-дифракцијом. IR-спектрофотометрија је показала и присуство калцијум-карбоната. Употребљени пигменти су следећи. Плава боја: азурит (плави базни бакарни карбонат, $2 \text{ CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$).⁸ Доказан је микроскопски, микрохемијски и X-дифракцијом. Изглед под микроскопом потврђује да је минералног порекла. Честице су неједнаке величине, грубо уситњене, неправилног облика, тамноплаве боје (сл. 3). Делови са већом концентрацијом везива су зеленоплаве боје, што је последица промене боје везива. Присуство азурита у бојеном слоју саркофага није необично, имајући у виду да је он био најважнији плави пигмент европског сликарства у средњем веку.

⁷ Детаљан опис и резултати аналитичких испитивања свих узорка дати су у раду Маје Ристић-Шолајић: Физичко-хемијска испитивања подлоге и бојеног слоја саркофага краља Стефана Дечанског (у рукопису), а налази се и у документацији Физичко-хемијске лабораторије за испитивање културних добара Народних музеја.

⁸ Gettens, J. R., West Fitzhugh, E.: Azurite and Blue Verditer, Studies in Conservation, 11 (1966), 54—61.



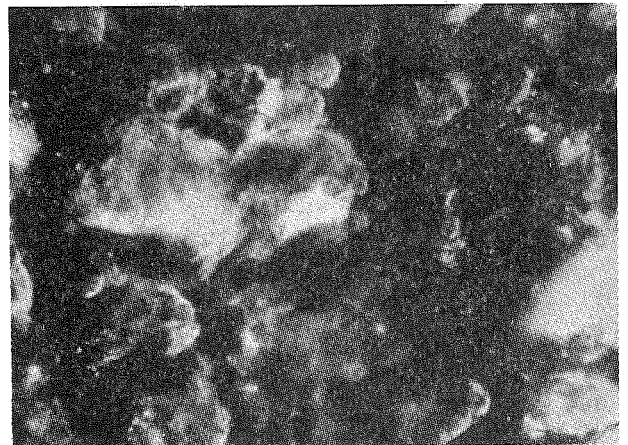
2 Места узимања узорака
а) предња страна поклопца и б) задња страна поклопца

Location of the samples
a) front side and b) back side of the movable cover

Зелена боја: идентификован је аморфни бакарни пигмент. Он се као такав не може сврстати ни у један пигмент познате кристалне структуре.⁹ Може се, међутим, претпоставити да је првобитно био употребљен један од познатих и у то време уобичајених зелених бакарних пигмената, који се хемијски променио под утицајем спољашњих фактора или услед интеракције са везивом.¹⁰ X-дифракција показује истовремено присуство оловнобелог и овог пигмента, тако да је слој зелене боје једини у којем је нађена смеша пигмената.

Црвена боја: цинобер (црвени меркури-сулфид, HgS).¹¹ Идентификован је микрохемијски, микроскопски, X-дифракцијом и ласерском микропробом.

Честице су јаркоцрвене, неједнаке величине, неправилног облика.



3 Узорак 1501/5 816x
Фотомикрографија бојеног слоја азурита снимљена у рефлексивној светлости
Sample 1501/5 816x
Photomicrograph of the azurite paint layer photographed by reflected light

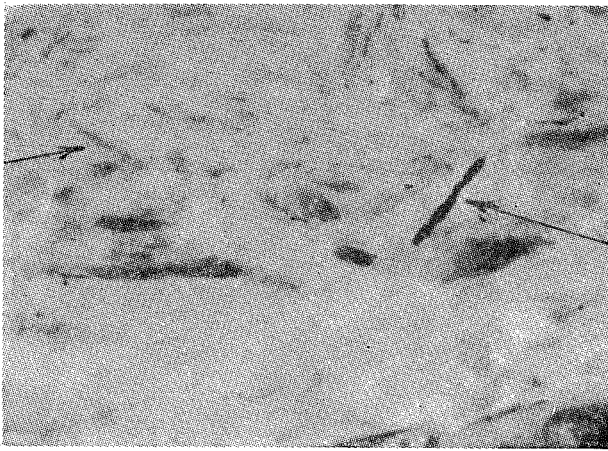
⁹ Van't Hul-Ehruteich, E. H., Hallebek, P. B.: A New Kind of Old Green Copper Pigments Found, ICOM, Madrid 1972, 1—6.

¹⁰ Kühn, H.: Verdigris and Copper Resinate, Studies in Conservation 15 (1970) 12—36.

¹¹ Gettens, J. R., Feller, R. L., Chase, W. T.: Vermilion and Cinnabar, Studies in Conservation, 17 (1972), 45—69.

Жуте боје: аури-пигмент и златни листић. Аури-пигмент (краљевско жутило, жути сулфид арсена As_2S_3).¹² Идентификован је микроскопски и помоћу ласерске микропробе. Честице су неједнаке величине,

¹² Gettens, J. R., Stout, G. L.: Painting Materials, A Short Encyclopaedia, Dover Publications, Inc., New York, 135.

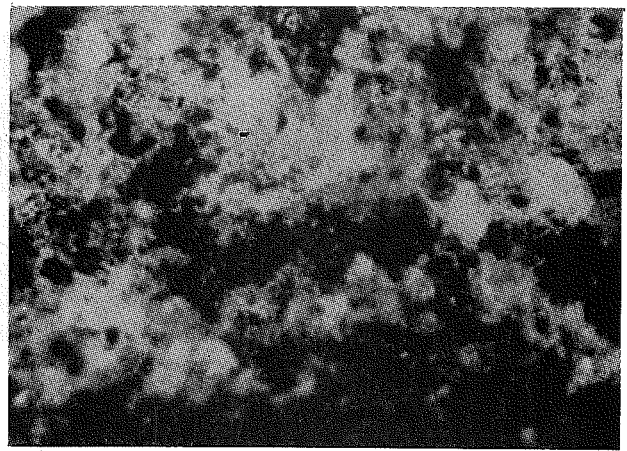


4 Узорак 1501/20 150 x

Фотомикрографија аури пигмента у жутом бојеном слоју снимљена у рефлектованој светлости. Стрелице означавају влакнасту структуру

Sample 1501/20 150 x

Photomicrograph of auri pigment from the yellow painted layer photographed by reflected light. Fibrous texture is indicated by the arrows



5 Узорак 1501/14 150 x

Фотомикрографија мрког слоја окера, снимљена у рефлектованој светлости

Sample 1501/14 150 x

Photomicrograph of the brown layer of ochre photographed by reflected light

понеке влакнасте структуре, богатог лимун-жутог тона (сл. 4). Веће кристалне честице имају сјајне светлוצаве површине. Због свог изгледа, који подсећа на сјај злата, употребљен је као замена за златни листић. Злато, у облику танког листића,¹³ идентификовано је микроскопски и микрохемијски.

Мрке боје: последица су присуства две врсте гвожђе-оксидних пигмената, окера и умбре. Присуство окера је доказано ласерском микропробом и IR-спектрофотометријом. Умбра је доказана ласерском микропробом по карактеристичном присуству мангана. Честице мрког окера¹⁴ (слика 5), као и честице умбре, хетерогене су по саставу и величини.

Бела боја: оловнобело (бели базни карбонат олова, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$).¹⁵ Оловнобело је доказано X-дифракцијом и ласерском микропробом. Употребљено је на два начина: помешано са зеленим пигментом у зеленом слоју и чисто, при исцртавању прашника и тучкова цветова и нерватуре листова.

Везива: хроматографијом на танком слоју и селективним бојењем танких пресека у подлози је идентификовано протеинско

везиво, вероватно кожно туткало. У бојеним слојевима је доказано присуство два везива: протеинског (јајчана темпера) и уљаног везива. Протеинско везиво је доказано хроматографијом на танком слоју, док техника запревања танких пресека указује на присуство уља (испитан плави слој азурита).

Слојевита структура: микроскопско испитивање попречних пресека узорака бојеног слоја са саркофага Стефана Дечанског омогућило је откривање „скривене“ структуре редоследа слојева. Међутим, недостатак оваквих испитивања је у томе што се попречни пресек прави од узорка узетог са одређеног места, са вероватноћом да су састав и редослед слојева исти, мада не мора увек бити тако. Техника изграђивања слојева је једноставна. На белу подлогу од гипса (и креде) нанети су директно бојени слојеви: црвени (цинобер), плави (азурит) и зелени (бакарни пигмент). Жути аури-пигмент, којим је обојена позадина рељефа на задњој страни поклопца саркофага, нанет је непосредно на дрво. Златни листић са преплета рељефа постављен је на слој жутог окера. Када су бојене неукрашене површине ковчега, боје су тада стављане директно на дрво, како на спољним неукрашеним странама саркофага (задња и лева бочна страна), тако и у унутрашњости саркофага. Оригинални бојени слој је био првобитно заштићен транспарентним лаком вероватно на бази природних смола (сл. 6б), в), г), ђ) ж)).

Преко црвеног и плавог слоја флоралних и анималних представа је нанос мрког слоја (окер и умбра). Тај слој је накнадно нанет

¹³ Thompson, D. V.: The Materials and Techniques of Medieval Painting, Dover Publications, Inc. New York, 226, str. 88—86.

¹⁴ Kühn, H.: A Study of the Pigments and the Grounds by Jan Vermeer, National Gallery of Art, Report and Studies in the History of Art, 1968, 169.

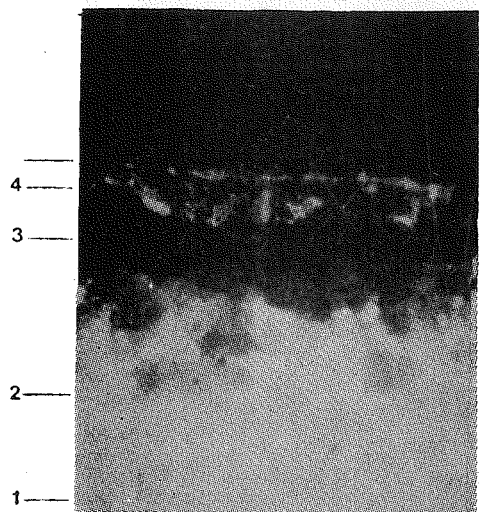
¹⁵ Gettens, R. J., Kühn, H., Chase, T.: Lead White, Studies in Conservation, 12 (1967), 130.

преко оригиналног, јер се између првобитног бојеног слоја и овог налази горе поменути транспарентни слој (сл. 6б), в), г), ђ), ж)). Редоследи ређања слојева са саркофага Стефана Дечанског приказани су на сликама

ба) до к), помоћу фотомикрографија, снимљених у рефлектованој светлости (осим где је то другачије назначено) Увећања су назначена испод фотомикрографија. Бројеви означавају почетак слоја.

6 Фотомикрографије попречних пресека узорака са саркофага Стефана Дечанског

Photomicrographs of paint cross sections of the samples from the sarcophagus of Stephan of Dečani

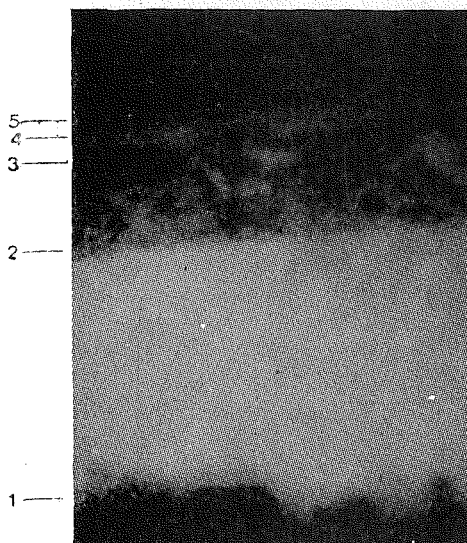


а 292 x

а) Плава боја са цвета на предњој страни поклопца

Узорак 1501/13

- 1 — подлога — гипс (+креда)
- 2 — азурит
- 3 — тамни слој
- 4 — мрки пигментисани слој — окер

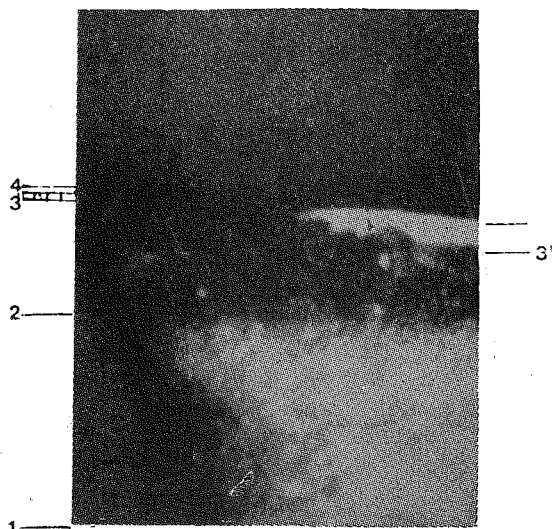


в 150 x

в) Зелена боја са листа исцртаног белом бојом на предњој страни поклопца

Узорак 1501/11

- 1 — подлога — гипс (+креда)
- 2 — Си-пигмент + оловнобело
- 3 — оловнобело
- 4 — транспарентни слој
- 5 — слој са честицама нечистоће

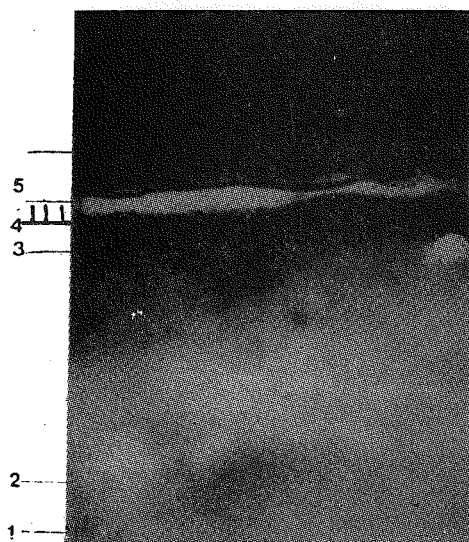


г 292 x

г) Плава боја са цвета исцртаног белом бојом на предњој страни поклопца

Узорак 1501/16

- 1 — подлога — гипс (+креда)
- 2 — азурит
- 3 — транспарентни слој
- 3' — бели слој — оловнобело
- 4 — мрки пигментисани слој — окер

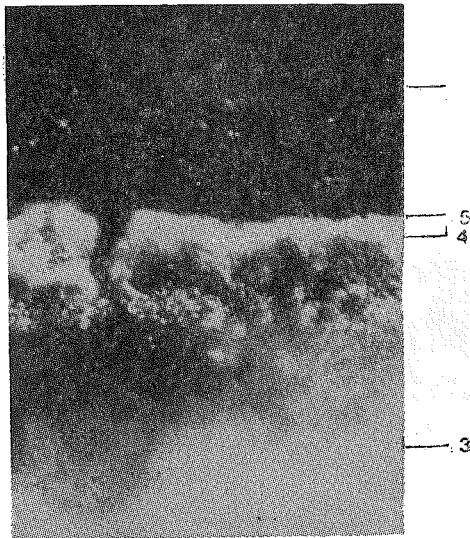


д 292 x

д) Црвена боја са преплета рељефа на задњој страни поклопца, снимљено у ултраљубичастој светлости

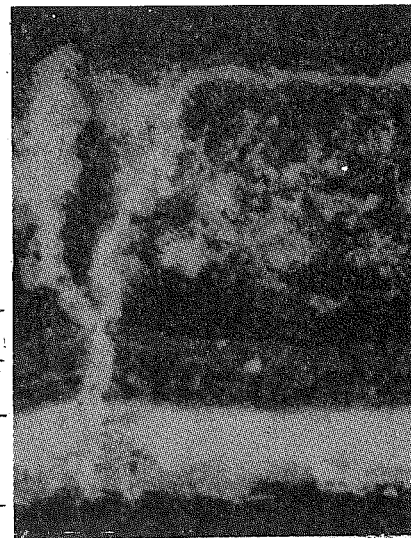
Узорак 1501/1

- 1 — носач — дрво
- 2 — подлога — гипс (+креда)
- 3 — цинобер
- 4 — транспарентни слој
- 5 — мрки слој, пигментисан, богат у везиву



д

816 x



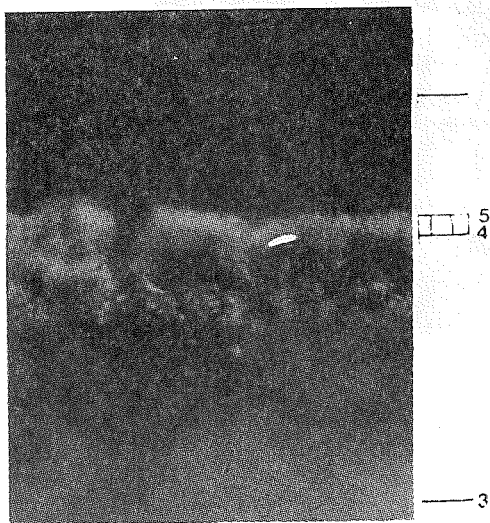
е

150 x

д) Црвена боја са преплета рељефа на задњој страни поклопца. Пукотина снимљена у видљивој светлости д) и ултраљубичастој светлости ђ)
Узорак 1501/1
Ознака слојева као под г)

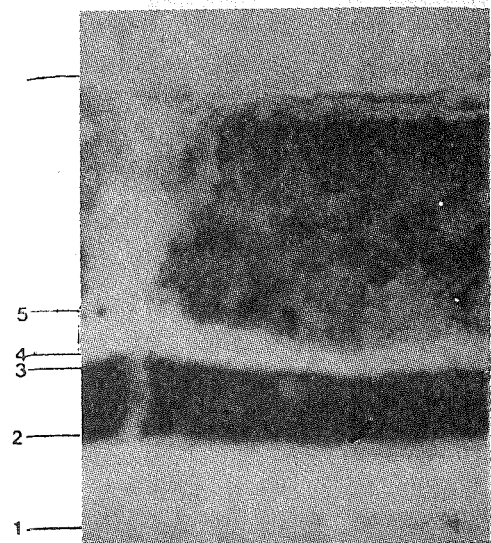
е) Црвена боја са цвета на задњој страни поклопца, снимљена у видљивој светлости е) и ултраљубичастој светлости ж)
Узорак 1501/3

- 1 — подлога — гипс (+креда)
- 2 — цинобер
- 3 — цинобер (у различитом везиву или различите гранулације)
- 4 — транспарентни слој
- 5 — мрки пигментисани слој, садржи окер



ђ

816 x

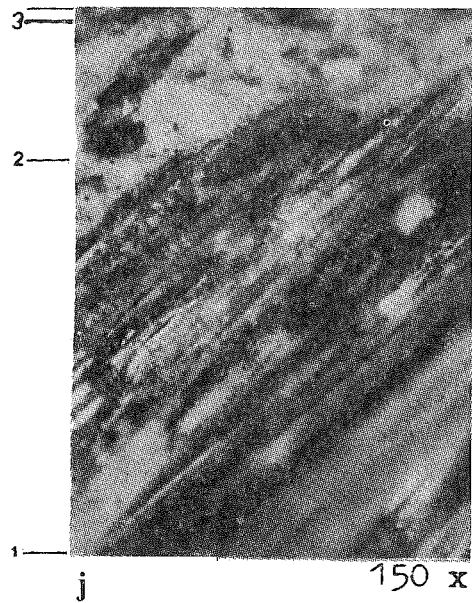
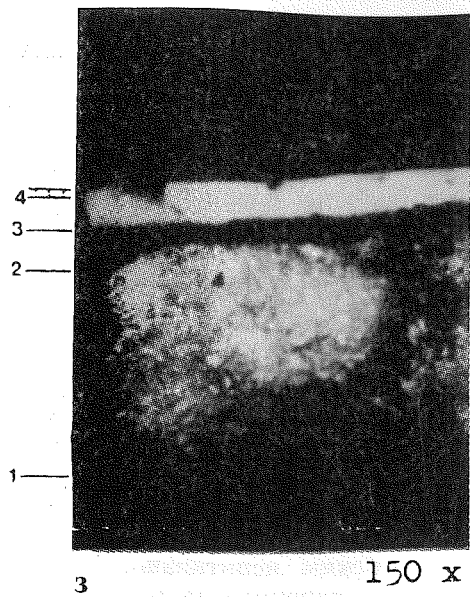


ж

150 x

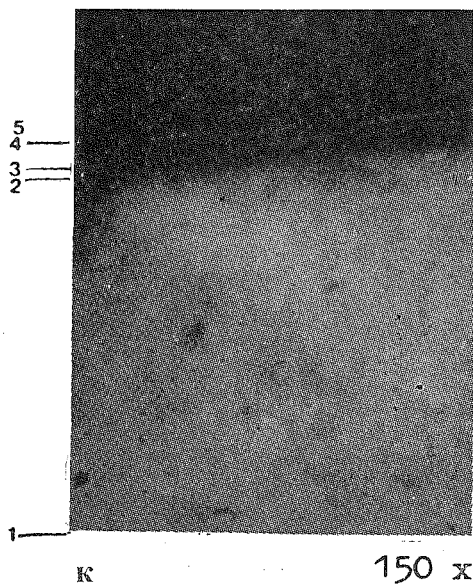
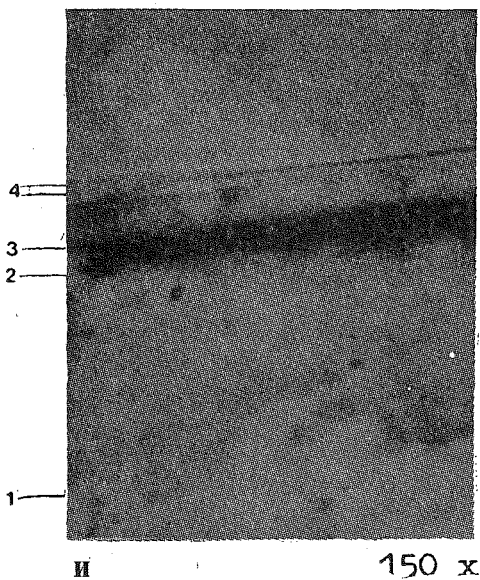
ђ) Видети објашњење за д)

ж) Видети објашњење за е)



- з) Црвена боја са цвета, испртаног белом бојом, на предњој страни поклопца, снимљена у видљивој светлости з) и у траљубичастој светлости и)
Узорак 1501/8
1 — подлога — гипс (+креда)
2 — цинобер
3 — оловнобело
4 — транспаретни слој

- ј) Жута боја, са позадине рељефа, на предњој страни поклопца
Узорак 1501/21
1 — носач — дрво
2 — аури-пигмент
3 — слој са честицама нечистоће



и) Видети објашњење за з)

- к) Злато, са преплета рељефа, на предњој страни поклопца
Узорак 1501/10
1 — подлога гипс (+креда)
2 — цинобер
3 — жути окер
4 — златни листић
5 — слој нечистоће

Дискусија

Оригинална полихромију саркофага Стефана Дечанског чине црвена, плава, зелена, жута и бела боја. На основу изведених физичко-хемијских испитивања утврђено је да ове боје чине следећи пигменти: цинобер, азурит, зелени бакарни пигмент, аури-пигмент, злато и оловнобело. Белом бојом су исцртани прашници и тучкови цветова и нерватура листова, који су опет, наизменично обојени црвено и плаво или зелено. Златним листићем украшен је преплет рељефа на предњој страни саркофага и предњој страни поклопца. Као замена за златни листић, коришћен је за задњу страну позадине рељефа поклопца жути аури-пигмент. Црвеним тоном обојене су стране без рељефа а наранџастим тоном унутрашњост саркофага.

Оригинални црвени и плави бојени слој флоралних и анималних представа накнадно је премазан пигментисаним наносом, од окера и умбре, мрке боје. Није необично да су полихромни објекти смештени у црквама често премазивани, али остаје нејасан разлог доношења тамног слоја преко јарких црвених и плавих тонова. Потпуно неочекивано откриће представља присуство уљаног везива поред протеинског везива, јајчане темпере, у бојеном слоју саркофага. Могуће је да је саркофаг, као објекат сакралног карактера, „освежаван уљима“, тако да се присуство уља може објаснити продирањем уља између грубо уситњених честица пигмената бојеног слоја. Не може се, међутим, искључити ни могућност да се у време израде саркофага поред јајчане темпере упоредо користило и уљано везиво. У прилог овоме говоре испитивања¹⁶ слика италијанских мајстора XIV и XV века, која су показала да се поред јајчане темпере користило уљано везиво. Такође постоје подаци да се уљано везиво користило у Северној Европи још у XIV па чак и у XIII веку.¹⁷

¹⁶ Johnson, M., Packard, E.: Methods Used for the Identification of Binding Media in Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Studies in Conservation, 16 (1971), str. 145.

Gay, M. C.: Application de la methode des colorations sur coupes minces à l'étude des liants de quelques peintures Italiennes du XVI et XVem siècles, Lisbon Cogress 1972, Conservation of paintings and the graphic arts, 705—13.

¹⁷ Plahter, L. E., Plahter, U.: The Technique of a group of Norwegian Gothic Oil Paintings, IIC Lisbon Congress 1972, Conservation of Paintings and the Graphic Arts, 131—138.

POLYCHROMY OF THE SARCOPHAGUS OF STEPHAN OF DECANI

Application of optical and chemical microscopy, IR spectrophotometry, thin-layer chromatography, laser microprobe and X-diffraction technique for paint layer analysis of the sarcophagus of the King Stephan of

Физичко-хемијска испитивања бојеног слоја саркофага Стефана Дечанског су показала да је он био обојен јарким бојама са изразитим и јасним контрастима. За његово бојење средњовековни уметник примењује чисте природне пигменте у њиховој пуној јачини, што и зрачењу боје даје пун интензитет и снажно естетско дејство. Он само зелени пигмент меша са белим пигментом, испољавајући прави осећај за комплементарност боја (црвено-плаво, црвено-зелено).

Интересантно је запазити да у ранијим описима саркофага плаве боје нема.¹⁸ Разлог је свакако у томе што су саркофаг до сада искључиво обрађивали историчари уметности, користећи визуелну анализу, а плава боја је била покривена накнадним слојем. Због тога прецизан опис заснован на физичко-хемијским испитивањима постаје неопходан, нарочито за овакве објекте који су настали пре неколико стотина година.

Пигменти које уметник користи за бојење саркофага познати су од класичних времена. Они су се вековима користили и задржали се у употреби до данашњих дана. Према томе, резултати анализе пигмената у овом случају не могу да допринесу утврђивању могућег периода његовог настанка. Међутим, како није утврђено присуство ниједног анахроничног пигмента, односно пигмента чија би се примена ограничила на неки други временски период, а за нађене пигменте постоје подаци да су се користили у XIV веку, може се само потврдити на основу стилских особености изведена теза историчара уметности — да израда саркофага припада XIV веку.

Закључак

Савремене физичко-хемијске анализе бојеног слоја саркофага Стефана Дечанског ради адекватних конзерваторских интервенција пружиле су могућност идентификовања материјала примењених за полихромно бојење овог несумњиво изузетног дела непознатог уметника из XIV века. Детаљна обрада оваквог објекта, као једног од драгоцених предмета из културне баштине, олакшаће систематски рад на сличној обради сродних предмета из XIV века.

¹⁸ Ђоровић—Љубинковић, М.: Средњовековни дуборез у источним областима Југославије, Београд, стр. 58.

Decani enabled detection of the pigments: cinnabar, azurite, green copper pigment, auri pigment, gold and lead white as well as egg tempera and oil binding medium. The presence of the original blue paint layer was for the first time revealed underneath subsequently applied dark layer of ocher and umber.

Прикази
Aperçus critiques

Огледала Историјско-стилски развој

Др Рагмила Михаиловић

Током децембра месеца 1982. и јануара 1983. године у Музеју примењене уметности у Београду организована је изложба под називом *Огледала. Историјско-стилски развој*.

Мирјана Јеврић-Лазаревић, водећи стручњак Музеја и у овој области знања једини у Београду, смело се упустила у истраживања једног занимљивог подручја примењених уметности и начинила селекцију предмета: огледала музејске збирке и оних из колекција приватних власника. Мирјана Јеврић-Лазаревић је пружила јавности обавештење о постојању читавог света необичних ствари у нашој средини, указала на низ провокативних питања која оне намећу својим присуством, уметничким статусом и смислом од XVII до XX века.

Ограничена могућношћу избора, Мирјана Јеврић-Лазаревић је природне амбиције интелектуалне намере доброг znalца свесно обуздавала и доводила их у склад са стварношћу небогатог миљеа. Упућена на прегршт објеката, високе квалитете експерта посветила је разјашњавању историјских појава и естетском одмеравању дела осредње вредности. Захваљујући уочавању проблема, луцидности у вербалној демонстрацији уметничких дела приказаних на изложби, учености и контроли кроз савремену литературу, она је надмашила аскудицу и објективне могућности. О овој особини сведочи стрпљиво кретање кроз изложбене просторије и *Каталог*, добро написана, корисна књига, неконвенционалне врсте, која прати изложбу.

Теоријско бављење тематиком огледала у нашој средини оживело је управо у последње време. Интересовање се везује каткада и за суштинска питања: тражење значења свих врста рефлектујућих површина кроз историју и разлога учесталијих занимања за огледало у уметности одређених епоха: оптичких, метафизичких, магичних, дидактичних итд. Међутим, постојеће студије у српској уметности новијих времена нису, природно, досегле „систем тоталног значења“. *Каталог* и изложба у Музеју примењене уметности нагостили су проблематику; њоме се — условљени музејским конвенцијама — посебно не баве. Но и само уочавање особених питања стимулише даљи рад: сакупљање додатног материјала, откривање нових чињеница и — сигурнији пут ка закључцима опште природе. Будући рад, нова открића и свестраније проучавање појава у овој врсти примењених уметности, обелоданиће — сем вредности документа — наталожене „знаке“ културе једног поднебља. А онда, и нову методологију у читању дела. И интерпретацију у строжијој, специјалистичкој форми студије. За сада,

обављен посао има врлине добре музеолошке обавештености, свест о нужности историјског приступа материјалном наслеђу. То није мало.

Каталог и изложба, дакле, испуњавају примарни захтев. На основу уложених знања, стицаних и негованих годинама, и пажљивог истраживачког поступка, Каталог доноси исцрпне описе 88 изложених огледала. Сваку јединицу прате репродукција и уобичајени инвентарски подаци: техничко стање, коментар о ауторству, тачно или апроксимативно датирање, порекло објекта итд. У обради је избегнута стереотипна дескрипција музејских књига и пописа. Заменио је, поузданом руком и оригиналним стилем написан текст, својеврстан оглед — *узор* инвентарске верификације. Са несусталом пажњом за оцену појединости нужних идентификацији објеката, аутор се — на срећу — није одрекао личног, ненатегнутог тона: свежег израза, сензибилног и нетремичног размишљања о стварима и појавама. Брига за реч у овим пасусима није само плод културе и страсти за уметност искусног кустоса; она је резултат и савесно усмераване учености и свесног тражења стручних одговора — правим терминима — на задата питања. У уводном делу каталога Мирјана Јеврић-Лазаревић је, у главним цртама, приказала историјски развој огледала, са скромним освртом на сведочанства о дугом постојању тог предмета. И на домаћем тлу, у нашој историјској прошлости. И поред

сажетости, диктиране природом публикације (вероватно и другим разлозима независним од стручних хтења и личних капацитета), ауторка је овим саставом проширила и опленила поље информација саопштених у каталожском делу. Историјски и естетски фрагменти, предмети на изложби затечени на ивицама балканске провинције, тешко би — без помоћи пропратних објашњења и студијских модела, па и увода ове врсте — могли да оцртају историјску линију развоја и да о себи проговоре сопственим гласом. Често без оригиналног, стакленог ока (*огледало!*), они су и саму ауторку довели до магловите тврдње изричито исказане на 12. страни каталога:...

„историја огледала (је), у ствари историја стилског развоја његовог оквира“. То је схватање које ће, свакако, морати да подлегне ревизији. И када је истргнуто из природне средине, огледало није обичан комад намештаја. То нису ни огледала која смо видели на изложби, и поред огољености квалитета и релативне стилске чистоте. Оквир је значајан елеменат, помоћ у историјској оријентацији и техници „предиконографског описа“. Он никако није замена за самосталну, пуноважну и трајну метафору — *огледало*: чаробну срж кроз коју се мора докучити „значење предмета“.

Почетни корак импресионира. Целокупна манифестација: индивидуални стручни гест, непатворена ученост и префињена анализа имаће, надамо се, благотворни утицај на нашу музеолошку културу.

Верена Хан — књига о дубровачком стакларству

Јелица Бурић

У серији посебних издања Балканолошког института Српске академије наука и уметности, у кратком временском раздобљу објављене су две књиге истог аутора. У њима се разматра, истина, ретка и специфична материја у нас — дубровачко стакларство, али се приликом изучавања српске културе или уметности оне не могу мимоићи. Интересовање наших стручњака који су се бавили или се баве проучавањем историје уметности на тлу Србије најчешће није било искључиво усмерено на проблематику стакларства, односно предмета од стакла, већ га је само узгред дотицало. Археолози и историчари уметности, имајући широко поље недовољно обрађених материјала и периода у историји наших народа, рађе су одабирали оне материјале и предмете уметничког стваралаштва у оквирима српске државе који су пружали шире могућности за изучавање њиховог развоја и стилских карактеристика. Деловима или, сасвим ретко, читавим стакленим предметима до којих се повремено долазило, најчешће археолошким ископавањима, није се до сада окупирао ни један стручњак нити се искључиво посветио изучавању стакларства и стакла на нашем тлу.

Др Верена Хан, историчар уметности, која никада није учествовала у археолошким ископавањима — главном извору за проналажење предмета од стакла, последње две деценије свог научног рада посветила је баш проблематици порекла и стилских особености стакла налаженог на територији Балкана, односно у областима средњовековне Србије, Босне, Херцеговине и, првенствено, Дубровника. Теренска археолошка испитивања заменила је радом у архиву, и то у оном у коме је највише сачувано података о стакларству у нас — Хисторијском архиву Дубровника. Као резултат овог рада, 1979. године објављена је *Архивска грађа с стаклу и стакларству у Дубровнику (XIV—XVI век)*, као 9. књига посебних издања Балканолошког института САНУ. У овој драгоцену књизи публикована су документа из скоро свих серија Дубровачког архива у којима се помињу стаклари и предмети од стакла. Документа су сврстана хронолошки са регестама на српскохрватском језику и скоро сва документа (са малим бројем изузетака) дата су у целости као што су писана у оригиналу, тј. на вулгарном латинском они старији, а млађи са много елемената италијанског језика и са знаком серије којој припадају. Ова документа пружају значајну грађу за изучавање, пре свега, настанка и развоја стакларства у Дубровнику, израде и продаје дубровачког стакла, употребе предмета од стакла, као и њихове цене и вредности у односу на друге предмете. Исто тако, документа пружају податке о увозу и

извозу, посредовању Дубровника приликом продаје стакла и бројне друге податке корисне већем броју стручњака који су заинтересовани са разноврсних становишта за ово време и материјал.

Изучавајући упоредо и нађене предмете од стакла, првенствено на територији Дубровачке републике, Србије и Босне и Херцеговине, Верена Хан је, неминовно у овом послу, тражила порекло и место настанка свих тих предмета. Пошто нема поузданих података о постојању стакларских пећи и његовању стакларског заната на овим просторима, а аналогije са предметима насталим у до сада познатим радионицама стакла на Балкану и ближој територији његовој још увек су предмет расправа и непотврђених претпоставки, др Хан је покушала да утврди врсте предмета које су могле настати у дубровачким радионицама, за које постоје архивска документа која потврђују њихово постојање и производњу. Тако је настала научна студија *Три века дубровачког стакларства* (XIV—XVI век), као 11. књига посебних издања Балканолошког института САНУ, објављена у Београду 1981. године. Систематски и студиозно изучена, материја је на одговарајући начин и презентована у књизи која садржи близу три стотине страница. У седам основних поглавља обухваћен је период од три века — од успостављања веза Дубровчана са Венецијом — Мураном, односно њиховим стакларима, преко свих згода и незгода које су пратиле развој и гашење стакларских радионица у Дубровнику. Илустрације на XV табли, са приказом пронађеног или компаративног ликовног материјала, индекси имена, места и израза, са литературом и изворима који се односе на ову материју и резимеом на енглеском језику, доприносе да ова књига постане незаобилазна литература за свакога кога интересује стакло и стакларство у Дубровнику, у југословенским земљама, или уопште на Балкану.

У првом поглављу, излажући податке о почецима стакларства у Дубровнику и условима за његов настанак, аутор нас упознаје и са директним везама са тада већ познатим центром у Венецији — Мурану, са стакларима који су одатле долазили у Дубровник, а исто тако и са нашим људима који су тамо одлазили и са успехом се бавили овим занатом, доприносећи угледу муранских радионица и њихових производа. На самом истеку прве четвртине XIV века основано је друштво за производњу и трговање стаклом у Србији, везано за име оснивача прве радионице стакла у Дубровнику — Матеја из Пијанига. Поред Матеја и његовог помоћника Антонија из Падове, истовремено је у Дубровнику радио и фиолар Донат из Пијанига. Прекидом рада првих стаклара у Дубровнику, крајем треће деценије XIV века, престала је и трговина дубровачким стаклом у Србији.

Даље, током XIV века нема вести о производњи стакла у Дубровнику, али постоје подаци о посредничкој улози Дубровчана у трговини предметима од стакла стране производње, како у самом граду тако и у његовом ближем и даљем залеђу.

Најзанимљивији део у првом поглављу свакако је онај посвећен *идентификовању* стакла дубровачке производње. Поред махом фрагмената, стакла пронађеног на терену тадашњег дубровачког града — државе, аутор анализира и стакло нађено у ширем дубровачком залеђу — Херцеговини, Босни и Србији. Систематском анализом развоја појединих облика, њихове територијалне распрострањености, као и временске, узимајући у обзир и хемијске анализе вршене на појединим фрагментима, аутор одређене налазе стакла у Србији, Херцеговини и Босни везује за дубровачке радионице. Уважавајући све разлоге за овакву претпоставку, мора се, ипак, задржати и извесна резерва према њеној сигурности, што, уосталом, чини и сам аутор. Налази аутентичних предмета из дубровачких стакларских радионица потврдиће тезу аутора, а све чешићи археолошки радови у Дубровнику надајмо се да ће на светлост дана изнети и толико очекиване налазе дубровачког стакла, који би послужили као поуздана основа за стилске и технолошке анализе и осталих налаза стакла на територији Балкана. Тек од 1419. год. писани подаци говоре о оживљавању стакларског заната, и то првенствено у изради витраја, па је друго поглавље посвећено овој производњи. Те године доминиканац фратар Петар именован је за општинског саларијата за стакларске послове. Тако почиње деловање више домаћих стаклара у Дубровнику, а фратар Петар је и родоначелник породице која се у више покољења бави стакларством. Њега наслеђују син Никола и унук Бернард, па се у граду, поред других домаћих и страних мајстора, рад ове породице прати све до 1465. године. Истовремено и Општина организује производњу стакла, уз помоћ стаклара Ђорђа Гуча из Фиренце; витраје израђује и Петар Божичковић; Дубровник и даље тргује стаклом, међу осталим предметима и огледалима, са земљама залеђа.

Период од шездесетих до деведесетих година XV века изгледа да је време када се стакло не производи у Дубровнику, али се разноврсни предмети од стакла налазе у дубровачким кућама, о чему сведоче сачувана архивска документа. Трговина — особито са Турском, посредством Дубровника, развијена је и у овом периоду, који је обухваћен у трећем поглављу књиге. Кроз брижљиво нотирана и ксментарисана архивска документа, аутор у следећем поглављу исписује странице о обнови

стакларства у Дубровнику. У последњој деценији XV и првој XVI века истиче се мајстор Никола Ифковић, који у родном граду развија делатност као већ оспособљени мајстор у венецијанским радионицама, истовремено упућујући домаће момке у тајне заната, који ће преузети и разгранати овај посао у време цветања производње стакла у Дубровнику. У то време помиње се и производња кристалинског стакла у граду светога Влаха.

Оснивањем колегација, на почетку друге деценије XVI века, стварају се бољи услови и економска сигурност за производњу стакла. У овоме учествују и страни и домаћи мајстори, а новчано их помаже племство. Тако, у производњу стакла мајстори улажу свој рад, а племство свој новац. Репертоар производа се шири, а гарантује се и квалитет. У другој деценији (од 1511—1512; и од 1512—1519. год.) делују две компаније за стакло. Пошто је 1519. год. престала са пословањем колегација чији је члан био и Иван Радоњић, мајстор стаклар који је занат изучио код Ифковића, Радоњић постаје самостални произвођач стакла. Он је и своје синове, Луку и Вица, оспособио за бављење овим занатом, па тако они све до 1565. год. имају водећу улогу у погледу производње и трговине стаклом. У овом периоду цветања стакларства у Дубровнику помињу се многа домаћа имена у вези са отварањем радионица, производњом и продајом стакла. Истовремено, у Дубровнику повремено бораве и раде и страни мајстори. Све је то условило да се прошири репертоар предмета од стакла, израдом нових типова који се у то време први пут помињу, а такође и техника израде и украшавања стакла. Један од мајстора, Тамбурлин, у својој молби за отварање радионице, наводи врсте предмета,

њихове цене и квалитет стакла — обично и кристалинско, које би израђивао у својој стаклари. Према томе, могу се препознати и неки типови стаклених посуда нађених на територији Балкана. У истом списку издвојени су и типови предмета који би се извозили у Турску. Истовремено, снажна је и трговина стаклом са Албанијом. У време деловања Луке и Вица стакло се производило на кредит, па су тај и претходни период — када се ради у оквиру колегација, што је истовремено и доба највећег процвата стакларства у Дубровнику, исцрпно и надахнуто обрађени у петом и шестом поглављу књиге. У осмој деценији XVI века, према документима и мишљењу аутора, престаје производња стакла у Дубровнику. Повремено се помињу страни и домаћи стаклари, али не у вези са израдом стакла. Њиме се само тргује и то врло успешно. О томе говори седмо поглавље.

Остварење потајних жеља и нада, сасвим оправданих и дозвољених, многих посленика из радова археолога и историчара уметности, који се у оквиру свога рада баве и изучавањем стакла, да на неком од још недовољно испитаних локалитета пронађу непобитан доказ о постојању стакларских пећи и производњи стакла, свакако би, макар и делимично, осветлило и тајну налаза средњовековног стакла у нашим крајевима. То би допринело да се са већом сигурношћу одреде место и улога дубровачког стакла на територији Балкана, који су засигурно значајни, с обзиром на тесне везе Дубровника са ближим и даљим залењем — у свим видовима живота на немирном тлу полуострва на коме је Дубровник био једина мирна лука поштеђена многих потреса који су се осећали на Балкану.

М. Улић — Српска православна црква у Сремској Каменици

Мр Млађун Цуњак

Монографија *Српска православна црква у Сремској Каменици*, аутора Милана Улића — у издању Покрајинског завода за заштиту споменика културе из Новог Сада, штампана је на добром кунстдрук-папиру лепим ћириличним словима. Књига је технички добро опремљена са одговарајућим критичким апаратом, индексом и резимеом на енглеском језику. Публикација у целини има 133 стране текста и 156 фотографија, од чега је 16 факсимила важнијих докумената исте цркве.

Аутор је поделио монографију на неколико делова, тако да сваки део опет чини једну целину. У првом одељку *Српска црква у Сремској Каменици* (1—8), аутор се критички осврнуо на старију и новију литературу, као и на историјске изворе везане за саму цркву. Досадашњи аутори су обрађивали цркву у Сремској Каменици само онолико колико је било од неког значаја за решавање проблема који су њих интересовали. Тако се, на пример, Ј. Мирковић интересовао за цркву у Сремској Каменици само онолико колико је за њу био везан рад Теодора Крачуна. Други одељак ове монографије (9—28) аутор је посветио историјским проблемима везаним за каменичку цркву и њену околину. У првом делу аутор се осврнуо на проблем досељавања Срба за време Арсенија Чарнојевића, као и на проблем њиховог насилног унијаћења. У том контексту писац је истакао бригу римског папе око преобраћања Словена — Грка, тј. Срба у католичанство, мада у овом случају није могао занемарити ни покрет Хусита који је овде оставио упечатљиве трагове. Сремска Каменица била је поприште ових религијских и културних стремљења насталих под утицајем једног или другог религиозног убеђења.

У истом одељку писац образлаже настанак самог насеља Каменице, доводећи га у везу са проблемима досељења Срба. Дошавши на нову територију, Срби исељеници суочили су се са новим политичким режимом и начином друштвеног живота, што је и код њих убрзало процес прилагођавања, кога су поглавари римске цркве успешно користили. Срби су се суочили са новим културним проблемима са једне стране, док су са друге стране били приморани да се боре за своја права, тј. легализацију појединих привилегија у које је укључено и право подизања нових храмова и просвећивање у националном духу. Аутор није занемарио ни чињеницу да је 1701. године формирана прва српска школа у Сремској Каменици, чији су први учитељи били свештеници. Овако описујући настанак насеља Каменице уз добру интерпретацију историјских извора и од народа интерполираних чињеница, аутор на поуздан и веродостојан начин долази до закључка који су извори и у којој мери времена доживели промене. Истом методом

писац је дошао до закључка да је црква подигнута половином XVIII века, али не искључује могућност да је овде постојала старија црква. Овоме иде у прилог пишчева констатација да је ово подручје још у доба Уроша (1143—1163) било под контролом Римске курије и да је вршено покатоличавање Срба. Ово, опет, казује да су ти Срби морали имати и своју цркву, која је вероватно порушена.

Овај одељак карактерише ауторова умешност да синтетичком обрадом архивске грађе дође до нових чињеница које су значајне за проучавање социјално-економске структуре самог насеља. Сваки изнети нови податак аутор подкрепљује одговарајућим документима.

У одељку о архитектури (29—52), аутор је, на основу анализе архитектонских елемената и дугог студиозног рада на истом објекту, могао да уочи више фаза градње. У првој фази црква је добила оно најнужније за службу, док је у другој фази постављен под и дозидан звоник. У трећој фази црква је добила своју унутрашњу декорацију, кубе и звоник добили су кровни покривач од шиндре. У истом одељку писац је исцрпно обрадио и документима поткрепио сваки архивски податак и на такав начин успео је да идентификује сваку напредну временску доградњу. Поред наведеног, аутор у кратким дигресијама говори и о самим мајсторима, истичући њихову улогу у избору источњачких мотива у ери снажних утицаја западњачких барокних елемената.

Одељак о сликарству (53—80) је најопширнији део ове монографије. Овај одељак аутор започиње проблемима који су везани за живописање унутрашњег црквеног простора. У њему је писац успео да издвоји композиције рађене под утицајем иконографских схема византијског сликарства, нпр. Богородица са Христом у пратњи арханђела. Ова композиција смештена је у полукалоти апсиде и као таква често се среће у уметности византијске доминације, а код нас се иста може пратити све до XVIII века. Посебну драж овом одељку даје ауторова доследност у објашњењу појединих композиција, које нису честе у нашем средњовековном сликарству. Иконографска

представа Каменичке „Химне Богородици“ не појављује се у српској уметности пре XVI века. Добром обрадом форме и распоредом фигура уметник је на врло маштовит начин свакој речи дао одговарајући симбол. Појава оваквих композиција везана је за период русификације духовног живота код Срба у XVIII веку. Ови утицаји у суштини носе елементе западног барока, који уносе руски путујући сликари.

У овом одељку писац је доследан у трагању за пореклом појединих композиција. Обрађујући сликарство у Сремској Каменици, аутор поред доследности показује и одлично познавање културних прилика и разних утицаја у XVIII веку. У овом случају није занемарен ни брзи продор барокних елемената, а које несумњиво, аутор до танчина познаје. Утицај барока очигледан је не само у архитектури већ и у сликарству, тако да старе иконографске схеме добијају нова обележја, тј. доживљавају разне трансформације.

Најбољи пример овог барокизирања огледа се у сцени „Причешће апостола“, која је током XVIII века добила барокне елементе, тј. поједностављена је до те мере да се приказује само симболом путира и патене са Христом изнад које лебди св. Дух. Узроке оваквих трансформација писац је успео да објасни са уметничко-историјске тачке гледишта, при чему је занемарио религиозно-историјски фактор, о чему је говорио у уводном делу. Трансформација ове композиције има и чисто догматско-историјске разлоге, који се морају посматрати у духу времена када оне настају. Овде би било пожељно истаћи да је на овом подручју прилично јак утицај оставио покрет Хусита, којима је ова сцена била камен спотицања. Ове теолошко-догматске разлоге писац монографије није узимао у обзир једноставно из разлога што је поменути проблем решавао са аспекта историчара уметности. Имајући пред собом наведене разлоге, са оправдањем можемо закључити да је монографија *Српска православна црква у Сремској Каменици* драгоцену публикацију, а њен популарни стил омогућава да је сви са лакоћом читају.

Изложбе у галерији Музеја

одржане у периоду
од 29. октобра 1981.
до 31. децембра 1982. године

01.
WAGNEROVA ШКОЛА (1894—1912)
организатор: Музеј
изложено: 700 експоната
одржана од 1 до 18. октобра 1981. године

02.
УМЕТНОСТ ПАПИРА — УМЕТНОСТ
НА ПАПИРУ
организатор: Музеј и Савезни завод за
међународну научну, просветно-културну
и техничку сарадњу
изложено: 138 експоната
одржана од 29. октобра до 22. новембра
1981. године

03.
ПОВЕЗИВАЧИ СРПСКИХ КЊИГА
организатор: Музеј
изложено: 271 експонат
одржана од 6. новембра до 20. децембра
1981. године

04.
ИЗЛОЖБА РАДОВА СА КОНКУРСА
ЗА „СУВЕНИР“
организатор: Музеј и Туристички савез
Београда
изложено: 36 експоната
одржана од 27. новембра до 5. децембра
1981. године

05.
СЛИКАНО КАМЕЊЕ БРАНКЕ И
ДРВЕНЕ СКУЛПТУРЕ МЛАЂЕ
ВЕСЕЛИНОВИЋА
организатор: аутори и Музеј
изложено: 203 експоната
одржана од 27. новембра до 5. децембра
1981. године

06.
СРПСКО ЗЛАТАРСТВО СА
НОВООТКРИВЕНОМ РИЗНИЦОМ
МАНАСТИРА БАЊЕ КОД ПРИВОЈА
Музеј и Републички завод за заштиту
споменика културе СР Србије
изложено: 158 експоната
одржана од 10. децембра 1981. до
10. јануара 1982. године

07.
КЕРАМИКА АУСТРАЛИЈЕ
организатор: Музеј и Савезни завод за
међународну научну, просветно-културну
и техничку сарадњу
изложено: 52 експоната
одржана од 7. до 24. јануара 1982. године

08.
ОСМИ САЛОН АРХИТЕКТУРЕ
организатор: Заједница салона и Музеј
изложено: 200 експоната
одржана од 2. до 28. фебруара 1982. године

09.
ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ И
ДИЗАЈН — НИШ 81.
организатор: УЛУПУДС региона Ниш
изложено: 117 експоната
одржана од 14. до 24. јануара 1982. године
10.
ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН АНДРЕЈЕ
МИЛЕНКОВИЋА
организатор: Музеј (Салон)
изложено: 98 експоната
одржана од 4. до 28. марта 1982. године
11.
БРИТАНСКА НАГРАДА ЗА
АРХИТЕКТУРУ 1979. год. — РИБА
организатор: Британски савет
изложено: 40 експоната
одржана од 25. марта до 11. априла
1982. године
12.
ГРАФИЧКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА
1961—1981. (МИЛОШ ЂИРИЋ)
организатор: Музеј
изложено: 108 експоната
одржана од 1. до 11. априла 1982. године
13.
СЦЕНОГРАФИЈЕ И ПАСТЕЛИ
ВЛАДИМИРА МАРЕНИЋА
организатор: Музеј (Салон)
изложено: 128 експоната
одржана од 15. априла до 9. маја
1982. године
14.
ЦРТЕЖИ, ТИПОГРАФИЈА, ГРАФИКА,
КЊИГА БОГДАНА КРШИЋА
организатор: Музеј (Салон)
изложено: 183 експоната
одржана од 14. маја до 13. јуна 1982. године
15.
ИСТОРИЈА ФРАНЦУСКЕ ФОТОГРАФИЈЕ
ОД ПОЧЕТКА ДО ДАНАС
организатор: Музеј и Културни центар
Француске
изложено: 343 експоната
одржана од 13. маја до 6. јуна 1982. године
16.
АНИМАЦИЈА И ИЛУСТРАЦИЈА
РАСТКА ЂИРИЋА (магистарски рад)
организатор: аутор
изложено: 50 експоната
одржана од 10. до 17. јуна 1982. године
17.
ЈУГОСЛОВЕНСКИ АНГАЖОВАНИ
ПЛАКАТ
организатор: Музеј
изложено: 162 експоната
одржана од 22. јуна до 1. августа
1982. године
18.
САВРЕМЕНА ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ
КОСОВА
организатор: Музеј и УПУК
изложено: 135 експоната
одржана од 25. јуна до 1. августа
1982. године
19.
СИСТЕМ ОДЕВАЊА ЈЕСЕН—ЗИМА
1982/83. DIS PARU
организатор: Музеј и ИВТКТ „Бранко
Крсмановић“ — Параћин
изложено: 60 експоната
одржана од 22. до 29. јула 1982. године
20.
ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН НИКОЛЕ
МАСНИКОВИЋА
организатор: Музеј (Салон)
изложено: 543 експоната
одржана од 22. до 29. јула 1982. године
21.
УМЕТНИЧКО БЛАГО ДРЕЗДЕНСКОГ
БАРОКА
организатор: Музеј и Савезни завод за
међународну научну, културно-просветну и
техничку сарадњу
изложено: 74 експоната
одржана од 13. септембра до 15. октобра
1982. године
22.
КЕРАМИКА БРАНКА СТАЈЕВИЋА
организатор: Музеј (Салон)
изложено: 110 експоната
одржана од 30. септембра до 24. октобра
1982. године
23.
ХИХ ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН
ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
организатор: Музеј
изложено: 214 експоната
одржана од 20. октобра до 5. децембра
1982. године
24.
ОГЛЕДАЛА — ИСТОРИЈСКО-СТИЛСКИ
РАЗВОЈ
организатор: Музеј
изложено: 88 експоната
одржана од 6. новембра 1982. до 23. јануара
1983. године
25.
КИНЕСКА КЕРАМИКА И ПОРЦЕЛАН
организатор: Музеј и Савезни завод за
међународну, научну, културно-просветну и
техничку сарадњу
изложено: 192 експоната
одржана од 9. децембра 1982. до 23. јануара
1983. године