

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

9-10

БЕОГРАД

1966

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

9-10

(1963—1965)

БЕОГРАД
1966

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
RECUEIL DE TRAVAUX

9-10

(1963—1965)

Уређивачки одбор

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН
Др. БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ
ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ
Др. ВЕРЕНА ХАН

Одговорни уредник

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН

Секретар Редакције

ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ

ИЗДАЈЕ МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
Београд, Вука Караџића 18
PUBLIÉ PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
Beograd, Vuka Karadžića 18

САДРЖАЈ — TABLE DES MATIÈRES
I РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ — ÉTUDES ET ARTICLES

Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

ОДНОСИ И ВЕЗЕ СТАРЕ СРПСКЕ БЕЛЕТРИСТИКЕ И УМЕТНИЧКИХ
ЗАНАТА

7

BOJANA RADOJKOVIĆ, docteur en histoire de l'art

RELATIONS ENTRE L'ANCIENNE LITTÉRATURE SERBE ET LES
MÉTIERS D'ART

ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ

ВЕЗЕНИ КРСТ ИЗ МАНАСТИРА ДЕЧАНА

29

DOBRILA STOJANOVIĆ

AN EMBROIDED CROSS FROM THE DEČANI MONASTERY

МАРА ХАРИСИЈАДИС

ЗАСТАВИЦЕ ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉА БР. 65 АРХИВА СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ
НАУКА И УМЕТНОСТИ

41

MARA HARISIJADIS

LES EN-TÊTES DU TÉTRAÉVANGILE No. 65 DE L'ACADÉMIE SERBE DES
SCIENCES ET DES ARTS

МАРА ХАРИСИЈАДИС

КУМАНИЧКО ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉЕ

49

MARA HARISIJADIS

LE TÉTRAÉVANGILE DE KOUMANITZA

Др ВЕРЕНА ХАН

ЦЕПНИ И ПУТНИ СУНЧАНИ САТОВИ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ
УМЕТНОСТИ

65

Dr VERENA HAN

POCKET AND TRANSPORTABLE SUNDIALS FROM THE COLLECTION
OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS

ФЕРДИНАНД ТАНЦИК

УКРАСНИ ОКЛОПИ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У ЉУБЉАНИ

81

FERDINAND TANCİK

SCHUTZWAFFEN IN DEN SAMMLUNGEN DES NATIONALMUSEUMS
IN LJUBLJANA

II ГРАЂА — SOURCES ET DOCUMENTS

- ВЕСНА БУЧИЋ*
ПРИЛОЗИ ПОЗНАВАЊА УРАРСТВА У СЛОВЕНИЈИ 101
- VESNA BUČIĆ*
BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER UHRMACHERKUNST IN SLOVENIEN
- Др МИРОСЛАВА ДЕСПОТ*
О НЕКИМ ПРЕДМЕТИМА »УМЈЕТНО-ОБРТНЕ« ПРОИЗВОДЊЕ НА
ГОСПОДАРСКОЈ ИЗЛОЖБИ У ЗАГРЕБУ ГОДИНЕ 1864. 109
- Dr MIROSLAVA DESPOT*
ÜBER EINIGE KUNSTGEWERBLICHEN GEGENSTÄNDE AUF DER
ZAGREBER WIRTSCHAFTSAUSSTELUNG IM JAHRE 1864.
- Др ЛЕЉА ДОБРОНИЋ*
ЗАГРЕБАЧКЕ УМЈЕТНИЧКО-БРАВАРСКЕ РАДИОНИЦЕ У ВРИЈЕМЕ
ХИСТОРИЈСКИХ СТИЛОВА 119
- Dr LELJA DOBRONIĆ*
ZAGREBER KUNSTSCHLOSSWERKSTÄTTE IN DER BLÜTEZEIT
DER HISTORISCHEN STILE
- III ПРИКАЗИ И ИЗВЕШТАЈИ — APERÇUS CRITIQUES
ET COMPTES—RENDUS
- РУЖА ГАЈИЋ*
ИЗЛОЖБА »САВРЕМЕНА ЈУГОСЛОВЕНСКА ТАПИСЕРИЈА« 129
- RUŽA GAIĆ*
EXPOSITION »LA TAPISSERIE YOUGOSLAVE CONTEMPORAINE«
- ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ*
ИЗЛОЖБА »КУЋНИ САТ — СТИЛСКИ РАЗВОЈ КРОЗ БЕКОВЕ« 130
- DOBRILA STOJANOVIĆ*
EXPOSITION »LA PENDULE À TRAVERS LES SIÈCLES«
- Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ*
КАСНИ БАРОК, РОКОКО И КЛАСИЦИЗАМ — ТЕМАТСКА ИЗЛОЖБА 133
МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕЊЕ УМЕТНОСТИ
- BOJANA RADOJKOVIĆ*, docteur en histoire de l'art
LES STYLES BAROQUE, ROCOCO ET LE CLASSICISME —
EXPOSITION AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

<i>ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ</i> ИЗЛОЖБА ИНДОНЕЖАНСКЕ НАРОДНЕ УМЕТНОСТИ	135
<i>DOBRILA STOJANOVIC</i> EXPOSITION D'ART POPULAIRE INDONÉSIEN (COLLÉCTION D'ALEŠ ET DE VERA BEBLER)	
Др <i>БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ</i> НАСЛОВНА СТРАНА У СРПСКОЈ ШТАМПАНОЈ КЊИЗИ	137
<i>BOJANA RADOJKOVIC</i> , docteur en histoire de l'art LE FRONTISPICE DES LIVRES IMPRIMÉS SERBES	
<i>МИРКО ЛОВРИЋ</i> СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ	140
<i>MIRKO LOVRIC</i> EXPOSITION UNIVERSELLE DE PHOTOGRAPHIE AYANT POUR SUJET: L'HOMME	
<i>СРЕТО БОШЊАК</i> ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА У 1963, 1964. И 1965. ГОДИНИ	141
<i>SRETO BOŠNJAK</i> ACTIVITÉS DIDACTIQUES DU MUSÉE EN 1963, 1964 ET 1965.	
Др <i>БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ</i> — <i>МИРЈАНА АНДРЕЈЕВИЋ</i> КОНЗЕРВАЦИЈА ГОТСКОГ СВЕЋЊАКА ИЗ XIV ВЕКА	147
<i>BOJANA RADOJKOVIC</i> , docteur en histoire de l'art — <i>MIRJANA ANDREJEVIC</i> CONSERVATION D'UN LUSTRE GOTHIQUE DU XIV ^e SIECLÈ	
<i>ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ</i> ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА	149
<i>VOJISLAVA ROZIC</i> EXPOSITIONS DANS LA GALERIE DU MUSÉE	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i> РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА	150
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i> ÉCHANGE DE PUBLICATIONS	
IV РЕЦЕНЗИЈЕ И БИБЛИОГРАФИЈА — NOTES BIBLIOGRAPHIQUES	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i> ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА	151
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i> PÉRIODIQUES DE LA BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i> ПУБЛИКАЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЋЕНЕ УМЕТНОСТИ	153
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i> PUBLICATIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS	
IN MEMORIAM	160

ОДНОСИ И ВЕЗЕ СТАРЕ СРПСКЕ БЕЛЕТРИСТИКЕ И УМЕТНИЧКИХ ЗАНАТА

Др Бојана РАДОЈКОВИЋ

Стара српска књижевност која није инспирисана црквеним темама пружа много података о животоу укусу, схватањима средњовековних људи. Она је утицала непосредно на живот и схватања српског средњовековног човека, као што је средњовековни човек кроз перо преводиоца и преписивача утицао на њу. Наша средњовековна књижевност превођена је претежно са грчког и латинског језика. Њен преводилац тражећи одговарајуће изразе при описивању одевања, накита или оружја древних јунака, имао је пред очима своје савременике, обучене у тадашња одела, опасане скупоценим појасом, са мачем, штитом и шлемом, на коју богато опремљеном. И нехотице преводилац је прилагођавао текст својим запажањима, дајући савремене називе тканинама, описујући савремено одевање и оставио нам тако слику витеза свога времена, а не онаквог каквог су описивали његови претходници. Читалац, упознајући кроз романе непознате и егзотичне земље са људима који су имали натприродну моћ, покушавао је да их подражава, тражећи камење које штити од болести, змајеве зубе, индијске орахе, благородно дрвеће које је донео из раја људима арханђел Михаило.

Необични догађаји који су се одигравали у фантастичном амбијенту распаљивали су машту средњовековних читалаца. Приказивање фантастичних животиња, испреpletаних чудовишта на предметима уметничких заната: на прстењу, копчама, сребрним чашама, дрворезбареним вратима, ковчезима, тканинама, па и у рукописима религиозне садржине, долазило је из средњовековне књижевности световног карактера. Читалац се инспирисао књижевношћу и уносио мотиве из литературе у савремена уметничка стварања, као што је преводилац и преписивач уносио у књижевност елементе савременог живота. На тај начин преплићу се међусобни утицаји: књижевности на уметничку културу и уметничка култура на књижевност.

У нашој средњовековној књижевности три приче нарочито обилују карактеристичним мотивима ове врсте, а то су: Роман о животу Александра Великог,¹ Прича о Тројанском рату² и Прича о Индији.³ Ове три средњовековне приче сачувале су се на страницама једног Зборника у Софијској народној библиотеци.⁴ Сва три рукописа су српска и нису старија од XV века.⁵ И у другим текстовима, као на пример у Физиологу,⁶ и у пророчанствима премудрога Лава,⁷ налазе се многи елементи фантастичног сујеверја средњовековних људи; писана фантазија утиче и на савремен живот, кроз њу се сазнају многе непознате ствари. Поредиши текстове средњовековних прича, са депозитима српске и босанске средњовековне властеле, могла се уочити упадљива сличност између описа уметничких предмета који су се сачували или остали забележени у депозитима дубровачким. Поједина сачувана дела наших старих уметничких занатлија могу се боље схватити и разјаснити помоћу текстова средњовековне белетристике. Ти текстови утицали су на машту стваралаца уметника и на тај начин још више су се приближили савременом посматрачу.

Један од најчитанијих романа у српској средњовековној средини био је роман о животу Александра Великог, познат под називом Александрида.⁸ Настао је на Истоку, а затим је прешао на Запад да код нас стигне «са једног грчког текста који је рађен с познавањем и утицајем латинског или каквог романског превода, о чему сведоче непреведени грчки изрази и латински, односно романски облици личних имена».⁹ По извесним специфичностима у тексту српског рукописа рекло би се да се не ради само о преводу него и делимичној преради Александриде.¹⁰

¹ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом у старој српској књижевности, Гласник Српског ученог друштва 1878.

² А. Н. Веселовский, Из истории романа и повести, II, Санктпетербург 1888; A. Ringheim, Eine altserbische Trojasage, Prague—Upsal 1951; L. Hadrovics, Der südslawische Trojaroman und seine ungarische Vorlage, Studia Slavica Academiae scientiarum Hungaricae, T. I, fasc. 1—3, Budapest 1955 (separatum).

³ М. Н. Сперанский, Сказание об Индейском царстве, Известия по русскому языку и словесности, III, 2, 1930, 461—464; Ђ. Сп. Радојичић, Развојни лук старе српске књижевности — Слово Јована попа, Нови Сад 1962, 70—74.

⁴ М. Н. Сперанский, н. д., 422; A. Ringheim, н. д., 15; Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 76.

⁵ Исто.

⁶ St. Novaković, Physiologus, Slovo o vešteh hodeštih i leteštih, Starine JAZU, XI, Zagreb 1879.

⁷ Ђ. Сп. Радојичић, Развојни лук старе српске књижевности, 180—186; Исти, Развојни лук, Превод деспота Стефана Лазаревића или можда само из доба деспотова, 187—191.

⁸ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 7—92.

⁹ Ђ. Сп. Радојичић, Развојни лук, 134.

¹⁰ Исти, н. д., 133.



Сл. 1. Новац кнеза Лазара (по Р. Марићу)

Fig. 1: Monnaie frappée par le knez Lazare (d'après R. Marić)

Ову констатацију могу да потврде још и поједини описи који се односе на одећу и оружје ратника у Александриди, а који се највише слажу са оделом и оружјем ратника XIV и XV века.

У опису Александрових припрема за рат каже се како је цар позвао коваче и штитаре да му припреме шлемове и штитове за војску: »... и шлемове почеше ковати... на шлемове василиске рогове са аспидовим крилима...«¹¹ Из овог описа се може наслутити какав је шлем изгледао: шлем са челенком у облику рогова. Такви шлемови носили су се у Европи у XIV и XV веку, па их је било и код нас. На новцу кнеза Лазара, као хералдички знак сачувао се шлем са челенком у облику волујских рогова (сл. 1).¹² У Бечком Kunsthistorisches Museum-у изложен је један шлем (Torphelm) из треће четврти XIV века (сл. 2),¹³ употребљаван и у рату и на турниру, на коме се као челенка јављају рогови, мало необични, који подсећају на крила. Бечки шлем сасвим одговара опису шлема из Александриде; изгледа као да је преводилац Александриде имао пред очима овакав један шлем. Ђорђе Кастриота-Скендер-бег имао је у свом властништву један сличан шлем, набављен вероватно у Италији, на коме је место челенке стајала читава козја глава са роговима. Шлем се и данас чува у Бечу.¹⁴ Шлем са волујским роговима на новцу кнеза Лазара (сл. 1) потврђује да је таквих шлемова било и код нас, те је преводилац Александриде могао да га опише и према оригиналним шлемовима тога доба.

Поред шлемова Александар поручује и штитове: »... и на штитове белег свој ставити волују главу...«¹⁵ Стојан Новаковић коментаришући овај превод додаје да се обично у Александридама као белег јавља лавља глава.¹⁶

У XIV, а нарочито у XV веку био је обичај код средњовековне властеле уопште да на сваки предмет који се израђује по наруџбини за одређеног властелина или властелинску породицу ставља грб — хералдички знак. То је било распрострањено по целој Европи. Да тај обичај није мимоишао и наше крајеве и да се то радило и код нас сведоче дубровачки извори. Дубровчани наручују код једног штитара две стотине штитова, с тим да се на њима мора да наслика грб Дубровника.¹⁷ Исти обичај је сигурно био и у унутрашњости земље, као што је то било и у Дубровнику и на Западу. Штитари су зато ангажовали сликаре који су се бавили искључиво украшавањем штитова и сликањем грбова.¹⁸ Цео процес израде штитова може се лепо пратити кроз дубровачка акта. Од многих дрвених штитова пресвучених кожом са хералдичким знаком нарочито је добро очуван један примерак у циришком Завичајном музеју (сл. 3),¹⁹ по свом облику и начину рада он потпуно одговара штитовима дубровачких мајстора.

Грб се није стављао само на штит, већ и на сребрно посуђе, таписерије, намештај, па и на књиге. Тај обичај није мимоишао ни наше крајеве. Када се у депозиту Сандаља Хранића помиње сребрно посуђе са »знамењем« војводиним,²⁰ или када се то исто јавља у депозиту Ђурђа Бранковића и још се подвуче да је »знамење змалдом испуњено«²¹ — јасно се види да је у питању хералдички знак-грб. На таџиру цара Душана у средини уцртан је двоглави орао који исто тако на овом месту има хералдичко значење. На новцу Балше III као хералдички знак јавља се вук испод кога је шлем са визиром (сл. 4).²² На познатом појасу из Лењинграда, који се без

¹¹ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 21.

¹² Р. Марић, Студија из српске нумизматике, Београд 1956, Т. XX, бр. 7.

¹³ A. Grosz — В. Thomas, Katalog der Waffensammlung in der Neuen Burg, Wien, 1936, V. I, No. 5, fig. 51.

¹⁴ Исти, н. д., V. I, No. 21, fig. 5c.

¹⁵ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру, 21.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Ј. Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику, XIII — XVI, в., I, 1284—1499, Београд, 1952, бр. 157, 59, 85, 91.

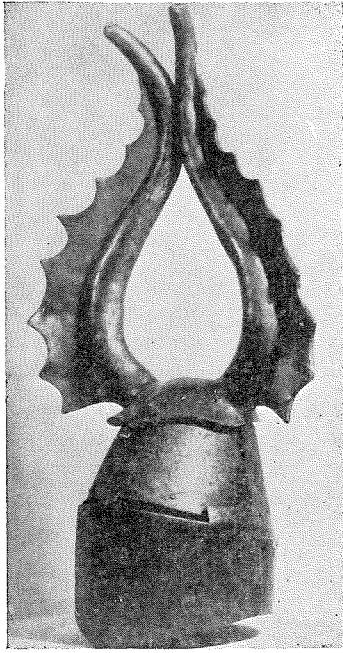
¹⁸ Исти, н. д., бр. 85.

¹⁹ Н., Kohlhaussen, Geschichte des deutschen Kunsthandwerks, München, 1955, 94—95, fig. 80.

²⁰ Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма, књ. I, део I, Београд—Сремски Карловци 1929, 333.

²¹ Исти, н. д., књ. I, део II, Београд—Сремски Карловци, 1934, 27.

²² Р. Марић, н. д., Т. XXII, бр. 1.



Сл. 2. Шлем из XIV века (по Н. Kohlhaussen-у)
Fig. 2. Casque du XIV^e siècle



Сл. 3. Штит из друге половине XII века (по Н. Kohlhaussen-у)
Fig. 3: Bouclier de la seconde moitié du XII^e siècle (d'après Н. Kohlhaussen)

икаких јачих разлога приписује Бранку Младеновићу,²³ па је као такав и познат у литератури, као хералдички знак приказан је индентичан шлем са вуком. Обичај је такође био да ситна властела носе исти хералдички знак као и властелин у чијој су служби. Из свих наведених примера може се видети да је грб био у употреби и код наше властеле у XIV и XV веку. Наш преводилац Александриде тачно употребљава савремени термин; »... и на штитове белег свој ставити (даде) волују главу... «²⁴ Воловска глава на штиту је алузија на Букефала (Вологлавог) коња Александровог. У руским Александридама волујска глава ставља се на сапи Букефала.

Када се у Александриди описује рођење Александрово, како је Египћанин узео на себе лик бога Амона: »... глава орлова и на њој рогови василискови и очи аспидове и ноге лавове, крила грипсова, златна и црна... «²⁵— изгледа нам по томе да је у питању само богата машта средњовековног писца.

Али и овај пасус Александриде има своје паралеле у савременом животу. Одело Египћанина подсећа на одела која су облачили средњовековни витезови када су полазили да се удварају својим дамама.

Фантастична одећа касних ритера била је специјална појава европског друштва у позном средњем веку; култ жене у касном ритерству наводио је поједине племиће на најсмешнији начин одевања и украшавања. У илустрованим Хроникама Улриха фон Рихентала сачувао се »портрет« Фридриха целског како претрпан накитом, уз пратњу дворске луде, јаше улицама Кон-

²³ Дуго година се помиње у литератури везени појас из Лењинграда који се приписује Бранку Младеновићу. Једини ко је видео појас био је Стојан Новаковић, о чему је известио Српску краљевску академију наука. Преписка Ст. Новаковића чувала се до недавно у архиви САН, када је уступљена на обраду Леонтију Павловићу. Л. Павловић је публикувао преписку Ст. Новаковића у вези са појасом и покушао да оспори нека тврђења Новаковића у вези са хералдичким знацима, задржавајући набачену Новаковићеву претпоставку да се вероватно ради о појасу Бранка Младеновића. Захваљујући објављеним фотографијама код Павловића (Прилог изучавању српског дворског веза, Неки споменици културе, II, Смедерево 1963) на први поглед се може констатовати да је везени појас стилски рађен потпуно у духу готике и то XV века. Новаковић је имао потпуно право када је говорио о лављим маскама, што Павловић оспорава, а што је такође веома карактеристично за готику. Оно што је нарочито типично на овом појасу то је хералдички знак: шлем са вуком, који је идентичан са хералдичким знаком на новцу Балше III (уп. П. Марић, н. д., Т. XXII, бр. 1) — што би значило да властелина Бранка треба тражити међу зетским или босанским племићима из времена када је живео Балша III. Потпуно се може одбацити претпоставка да је појас припадао Бранку Младеновићу, јер се временски појас са свим стилским карактеристикама: лављом маском, лозицом, медаљонима везује за XV век, и то за готски стил.

²⁴ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 21.

²⁵ Исти, н. д., 7.



Сл. 4. Новац Балше III (по Р. Марићу)

Fig. 4: Monnaie frappée par Balša III (d'après R. Marić)

станца, док жене са балкона посматрају накићеног лепотана.²⁶ То лутање накићених принчева по улицама било је нарочито наметљиво испољавање њихове заљубљености. Кад су Сфорце у таквим ношњама јакале улицама Милана, пратио их је коментар: *va per la strada il principe inamato* . . . Савремени западни песници славили су женску лепоту као божански дар, и чак су се прерушавали у »богиње«. ²⁷ Победити на турниру значило је допасти се жени. Турнирско одевање носило је акценат прерушавања — и тај моменат освајања оцртао се у Александриди у лику Египћанина који се прерушује у бога Амона како би се лакше приближио Александровој мајци. Рефлексе поменутог мотива налазимо у српској народној поезији, у песми Дијете Јован и ћерка цара Стефана. Млади Јован долазећи на кулу Милици, Стефановој кћери узима лик зеленог сокола кога прате девет лабудова:

Тресну соко соколова крила
Оста момак у танку кошуљу . . .²⁸

Маскирање у освајању је оправдавање недозвољене љубави која се завршава смрћу онога ко је преварио — исто као што се то дешава и у Александриди.

Фантастична ношња витезова позног средњег века инспирисала је преводиоца Александриде да прикаже Египћанина у лику бога Амона као чудовиште. На минијатурама западног порекла из XV века види се како су били обучени витезови на турнирима (сл. 5).²⁹ Они су носили фантастичне костиме са шлемовима на којима су се налазиле као челенке животиње и птице.³⁰ Код нас се сачувало доста представа турнира на рељефима стећака, али је стил примитивне пластике наших »ковача« толико сумаран да се на њима не могу разабрати појединости одевања, сем чудних шлемова са великим пером. Сачувани Скендербегов шлем је турнирски.³¹ Доба витештва и турнира није мимоишло ни наше крајеве. Константин Филозоф говорећи о угледу деспота Стефана Лазаревића подвлачи да је Деспот ишао у Будим, Констанцу, Рим: » . . . и не само ово . . . сваке године долазио је на западне саборе . . . а тако исто долазили су и код њега . . . «.³² Како су изгледали ти сабори које спомиње Константин, а на њима учествују наши средњовековни племићи заједно са својим женама, опширније су описани код пољског летописца Длугоша: » . . . Сандаљ војвода босански и краљ Хрвоје, учинише у присуству својих жена ту славу особито свечаном, јер се њихови витезови високи и племенита изгледа и стаса храбро и јуначки на мегдану понеше . . . «³³.

Описи турнира и витешке одеће на њима сачувани су у касније насталој српској народној поезији. Једна од најкарактеристичнијих песама у којој се описује турнир, јесте песма Женидба цара Стјепана,³⁴ у њој је описан цео ток турнира. У народним песмама очувано је много пода- така о турнирима, витешким играма код нас. Опис изгледа младог Милоша из народне песме одговара изгледу витезова са турнира ликовно приказаних на минијатурама из XV века (сл. 5).³⁵ Народни песник наглашава да је Милош обучен тако да га нико није могао познати, што сасвим одговара турнирским обичајима у западној Европи.

²⁶ Минијатура Фридриха Цељског у рукопису U. (Richental) прашке Универзитетске Библиотеке, A 17/21, fol. CCCI.

²⁷ Н. В. Gaulke, *Das Leben der Minnesänger*, Baden—Baden 1958, 14.

²⁸ Вук Караџић, *Српске народне пјесме VI*, Београд 1899, 18. Песма по својој теми личи на причу из »*Otia Imperialia*« (*Les oisivetés des empereurs*), *Bibl. Nationale*, 1955, 28, No. 47 — »*La dame du château de l'Éprevier*«.

²⁹ Н. В. Gaulke, н. д., fig. *Der Dürner*, *Wachsmut von Künzingen*.

³⁰ Исти, н. д., fig. *Wachsmut von Künzingen*.

³¹ A. Grosz — В. Thomas, н. д., fig. 5c.

³² Константин Филозоф, *Живот деспота Стефана Лазаревића*, прев. Л. Мирковић СКЗ Београд 1936, 108.

³³ Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук*, 229.

³⁴ Вук Караџић, н. д., II књ., песма 28: у песми је сестра Душанова Роксанда узета из Александриде; уп.: Т. Maretić, *Naša narodna epika*, Zagreb 1909, 175—76.

³⁵ Уп.: Н. В. Gaulke, н. д., fig.: *Der Dürner*, W. v. Künzingen.



Сл. 5. Ритер из XV века — Wachsmut von Künzingen (по Н. Gaulke)

Fig. 5: Chevalier allemand du XV^e siècle (d'après Н. Gaulke)



Сл. 6. Делија из околине Пирота, XVI век (по Р. Самарџићу)

Fig. 6: Delija (chevalier errant serbe) des environs de Piroć, XVI^e siècle (d'après Samardžić)

Изгледа да је још у XVI веку остало у начину облачења делија сећање на турнирску ношњу из XIV и XV века. Никола де Никола, путописац из XVI века, описујући свој пут кроз Србију и Босну, задржава се, као на посебном куриозитету на делијама и њиховом изгледу.³⁶ По његовом објашњењу делије су коњаници, пуistolови, који доказују своју храброст ратничким пуistolовинама. Никола де Никола се детаљно задржава на опису изгледа делије: „... На глави је имао капу... Она је била од пегаве леопардове коже. Делија је на њу, на челу прикачио једно широко орлово крило, како би изгледао што страшнији. Два друга крила била су причвршћена великим позлаћеним клинцима на његовом штиту који је носио са стране, обесивши га о појас...“ (сл. 6).³⁷ У опису делије и у опису Амонова лика има извесне сличности: Амонова глава је као у орла са роговима; делија на своју капу прикачиће орлова крила, а сама капа је од леопарда. Сличност и једног и другог описа не произилази из случајности, већ пре говори о начину одевања средњовековних витезова који су чинили телесну гарду владара или богатог власелина, а који су такође учествовали и на турнирима. Како нема сигурних података какви су изгледали средњовековни витезови код нас, то се може доста опрезно претпоставити да је постојала извесна веза између њих и каснијих делија; томе у прилог би ишао застрашујући лик бога Амона и застрашујући лик делије.

И описи намештаја у Александриди често подсећају на облике типичне за касни средњи век — престо Александров личи на престоле са сијенских слика XIII и XIV века: »... седео је на високом престолу, а његов престо био је украшен врло искусним златом и зеленим камењем и слоновом кости...«³⁸

Царски венац, знак владарског достојанства, у Александриди не личи много на античке венце. У средњовековном роману Александар носи венац »од сафирновог камена и од великих бисера са миртиним лишћем сплетен...«³⁹ Опис Александровог венца не одговара античким венцима који су се стављали на главу владара. У депозиту Степана Косаче спомињу се мали венци са драгим камењем.⁴⁰ Да се у Косачиној остави не ради о круни, већ о дијадеми — венцу, сведочи атрибут »мали«, а тако исто и посебно помињање круне. Какав је изгледао венац из

³⁶ Р. Самарџић, Београд и Србија у списима француских савременика XVI—XVII века, Београд 1961, 118—119.

³⁷ Исто, н. д., 118—119.

³⁸ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 22.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Љ. Стојановић, н. д., I, други део, 83.

Косачине оставе не зна се, јер се код нас није сачувао ниједан комад оваквог накита. По ликовним изворима са средњовековних фресака са нашег тла, може се донекле реконструисати како је био начињен венац и ко га је све носио.

На портретима српских владара појављује се круна, која можда није увек одговарала стварним облицима, тако да је тешко утврдити њен развој. Узани обручи од злата или сребра украшени драгим камењем појављују се на племићким портретима. Севастократор Калојан, 1255., у цркви у Бојани носи преко чела венац;⁴¹ син жупана Брајана из Беле Цркве Каранске, тридесетих година XIV века, такође око главе има венац.⁴² Сличан венац носи и краљевић Владислав у цркви у Ариљу, деспот Оливер из Леснова и многи други. И у овим случајевима где се на портретима јасно види да је у питању венац, он је доста упрошћен, без педантно обрађених детаља. Сви венци на српским фрескама више се држе византијских облика, док описи венаца у нашој Александриди сасвим зависе од западњачких узора. Та разлика је нарочито упадљива на минијатурама српске Александриде; у њој се показују оријентални венци супротно описима текста. У изгорелој српској Александриди цар носи или шлем касних византијских царева, или високу свилену капу као Метохит у Кахрије џамији.⁴³ Круна сличних онима које су описане у дубровачким депозитима било је у Мађарској и Немачкој, на попрсју-реликвијару св. Маргарете, XIV век,⁴⁴ на попрсју реликвијару св. Владислава, почетком XV века,⁴⁵ на бисти-реликвијару св. Доротеје, око 1425. године,⁴⁶ као и сликана на глави св. Урсуне и Богородице са триптиха Стефана Лохнера, око 1440. године.⁴⁷ Преко сачуваних круна-венаца на Западу могао би се реконструисати како је изгледао венац из Косачине оставе уз помоћ описа Александрова венца из Александриде: »венац од сафировог камена и од великих бисера сплетен са миртиним лишћем«⁴⁸ западни златари који раде за босански двор доносили су моду свога времена, те се зато према описима и могу тражити паралеле са западним златарством овог периода, јер од друге половине XIV века па надаље старо српско златарство све више подлеже западним утицајима и западним стилевима.

У оставама српских и босанских владара и властеле често се спомиње и венац као део женског накита. На једном месту у Александриди наглашава се да је Александар ставио на главу: »... венац Леопатре (Клеопатре) египатске царице, са двадесет једним каменом скупоценим...«⁴⁹ И женске круне у изгорелој српској Александриди нису инспириране текстом; оне показују изразито оријенталне облике. Јелена Сандаљева, кћи многославнога светопочившаго кнеза Лазара«, оставља у Дубровнику у депозит међу осталим скупоценим стварима и »један венац бисерни на црвеном брачину, на коме су осам црвених каменова, а шест плаветних у злату, и на њему двеста тридесет зрна бисера;⁵⁰ затим венац са великим бисерима и камењем положен на хаздију.⁵¹ Опис Александровог венца који је припадао Клеопатри потпуно одговара скупоценим венцима Јелене Сандаљеве. Писац преведећи Александриду унео је реалне детаље у опис накита и то тако прецизно, као што то бележи писар дубровачког кнеза када прима поклад.

По опису скупоценог венца Јелене Сандаљеве и Клеопатриног венца из Александриде види се како је изгледао венац који је припадао женском накиту: он је састављен од тканине која је обухватала као трака половину главе. На тој траци од текстила аплицирани су бисери, а у њеној средини појављује се мања метална плоча на којој је драго камење. Венац који су носиле жене разликује се од венца који су носили мушкарци. Можда женском венцу боље одговара термин »оглавје«⁵², које се такође јавља у депозитима. По опису из Јеленина депозита зна се да је венац састављен од текстилне траке. Тешко је утврдити да ли је оглавје посебна капа-мрежица прекривена бисером коју носи на глави Марија Палеологина, жена деспота

⁴¹ Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња балканских Словена, Београд 1953, сл. 6, 7.

⁴² Исти, н. д., сл. 16.

⁴³ V. R. Petković, La roman d'Alexandre illustré de la Bibliothèque Nationale de Belgrad, Atti del V congresso internazionale di studi bizantini, II, Roma 1940, 341—43, Tav. XCIV, fig. 1, XCVI, fig. 1.

⁴⁴ P. Alcsuti, Régi magyar ékszerek, Budapest 1940, t. 3.

⁴⁵ H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, V, Berlin 1932, 391.

⁴⁶ H. Kohlhaussen, н. д., pl. 181.

⁴⁷ Parmi les trésors du Moyen Age, juillet—octobre 1949, Ryksmuseum, Amsterdam, cat. 140, pl. LXXVIII, LXXIX.

⁴⁸ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 22.

⁴⁹ Исти, н. д., 33.

⁵⁰ Љ. Стојановић, Старе српске повеље и писма, књ. I, први део, 391.

⁵¹ Исти, н. д., 394.

⁵² Љ. Стојановић, н. д., књ. I, део први, тестаменат Јелене Сандаљеве, бр. 400, стр. 394: у тестаменту се не спомиње термин венац, али се зато јавља »оглавје« са каменима и бисером.



Сл. 7. Детаљ са таписерије — Принцеза и једнороги
— (по P. Verlet — F. Saletu)

Fig. 7: Détail de tapisserie — La dame à la licorne
(d'après P. Verlet — F. Salet)

Томе Прељубовића⁵³ или капа у облику турбана, опет украшена бисером и драгим камењем. Поједине властелинке у балканском зидном сликарству носе занимљиве капе, као Десислава жена севастрократора Калојана у Бојани,⁵⁴ властелинка Доја из Земанског манастира,⁵⁵ Марија и Калина из цркве Богородице у Малом граду на Преспи,⁵⁶ властелинка Вукосава из Руденице,⁵⁷ као и многе друге. На Десиславиној глави налази се венац стављен на тканину у облику капе; властелинка Доја има такође венац комбинован са текстилом, док венци Марије и Калине изгледа да су најближи са описаним Јелениним венцем. Сличност је веома упадљива са ликовним изворима са Запада, где су венци-дијадеме такође приказани. На таписерији из Клинија на којој је приказана прича о једнорогом, XV век, глава принцезе украшена је венцем (сл. 7)⁵⁸ који подсећа на венац описан у остави Јелене Сандаљеве. Млада девојка поред принцезе скупила је косу у бисерну мрежицу, као и Марија Палеологина на својој икони. На глави исте принцезе из Клинија налази се и једна необична капа⁵⁹ која има извесне сличности са капом властелинке Вукосаве из Руденице и донекле са капом на глави властелинке Милице из Матке.⁶¹ Вукосавина капа личи на типичну ритерску капу на глави Хрвоја Вукчића са портрета из Мисала;⁶² Хрвојева капа, француски »toaille«, врста капе која је подражавала турску моду има карактеристични украс, три чапљина пера; то је често спомињано оковано перје из народних песама. По томе се види да су сличне капе носила и мушка и женска лица у XV веку, на под-

⁵³ L'art byzantin Art Européen, Athènes, 1964, 259, No. 211.: Марија Палеологина је била кћи Симеона Уроша, а жена Томе Прељубовића.

⁵⁴ Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња, 33, сл. 6, 7.

⁵⁵ Исти, н. д., 55, сл. 23.

⁵⁶ Исти, н. д., 57, сл. 24.

⁵⁷ Исти, н. д., т. LII.

⁵⁸ P. Verlet — F. Salet, La Dame à la licorne, Paris 1960, Pl. 17.

⁵⁹ Исти, н. д., т. 13, 15.

⁶⁰ Ј. Ковачевић, н. д., т. LII.

⁶¹ Исти, н. д., Т. III.

⁶² Исти, н. д., сл. 55.

ручју западне Европе, а и код џас; мотив усукане тканине на мушким капама, понавља се и на женским крунама, на пример на капи царице у изгорелој београдској Александриди.⁶³

Босанске и српске властелинке могле су да се придржавају тадашње моде, јер су припадале високом племићком друштву. То је нарочито карактеристично за Босну у којој су прилике биле донекле друкчије него у Србији и где је био јачи и изразитији западњачки утицај. Јелена је учествовала заједно са својим мужем Сандаљем Хранићем и братом Стефаном Лазаревићем на сабору западних краљева у Будиму, како о томе прича летописац Длугош,⁶⁴ а тамо су били заступљени поред краљева Угарске и Пољске, тринаест херцега и кнезова, двадесет и четири грофа и много других феудалаца и витезова. Са њима су биле и њихове жене које су сигурно биле обучене по тадашњој моди, а украшене тада савременим накитом.

Да се сличан живот водио на српском и босанском, као и на европским феудалним дворовима сведочи још један детаљ са таписерије из Клинија, а који може да пружи поуздане податке о начину живота у касном средњем веку: млада девојка са таписерије свира на малим портативним оргуљама (сл. 7)⁶⁵ — у депозиту Степана Косаче спомињу се »мали сребрни органић«⁶⁶ — сведочанство да није постојала битна разлика у животу и навикама племића на Балкану и у западној Европи крајем XIV и у XV веку.

Крзно је било веома цењено и ношено у средњем веку. Огртачи — шубе су обично били постављени тако да је крзно било са унутрашње стране, док је са спољне била кожа или каква скупочена тканина извезена златом. Тај скупочени део одеће, веома декоративан, а у исто време практичан, био је саставни део ношње средњовековног властелина. Степан Косача добија тестаментом од Јелене Сандаљеве два крзнена огртача и на њих 1443. године, издаје признаницу са опширним описом: »теи двије свите контуш златом фигуран црвенога аксамита и постављен хелдама, а друга свита плашт црленого аксамита бисерним партама такође постављен хелдама . . . «⁶⁷ Од угарског краља Матије херцег Степан Косача добија: »шуба црљена гримза са златом, постављена зибилени, к тому плашт црленого дамаскина с златом постављен . . . «⁶⁸ Црвена крзна везена златом јављају се и у Александриди. Када је Александар дошао у Рим среде су га девојке на белим коњима и »крзна црвена везена златом«,⁶⁹ а незнабожачки свештеници изнели су му црвено крзно великог цара Соломона.⁷⁰

У причи о Тројанском рату помиње се »рухо које беше писано златом и бисером«.⁷¹

У Александриди се набраја које је све и какво је оружје добио Александар заједно са коњем: » . . . и парижа изведоше киепазмом (хакизмом) крокодиловом, оседлана седлом од камена адаманта, . . . изнесоше му копље лифандиново са бисером нанизано и скупоченим камењем . . . штит покривен аспидовом кожом«.⁷² Сандаљ Хранић и Степан Косача имали су нарочито богату опрему за коња: која се састојала од узда, бичева, колана украшених сребром, драгим камењем, а траке нанизане бисером пружале су се преко главе.⁷³ Такво исто скупочено оружје красило је и западне витезове. Италијански мајстори су заузимали прво место у украшавању и изради скупоченог оружја и опреме. То оружје израђивано првих година XV века одликовало се посебним декоративним елементима чији је циљ био да му да нарочиту лепоту.⁷⁴ У Дубровнику раде штитари италијанског порекла,⁷⁵ а босанска властела највећим делом откупљује и увози оружје из Дубровника.

Набрајајући богате поклоне које је Александар добио у посед, помиње се прстен египатске краљице од камена андракса, који је поседовао чудотворну моћ да исцелује од сваке немоћи.⁷⁶ Такву исту моћ имао је и венац који је тамо добио, а тако исто и шкорпијини зуби и аспидове кости.⁷⁷

Средњовековни обичај да се износи икона Богородице и да се носи за време свечаности и овде је поменут. Пред Александра су изнели икону са Минервиним ликом.⁷⁸ Ова појединост

⁶³ V. R. Petković, н. д., Таб. С, fig. 2.

⁶⁴ Ђ. Сп. Радојичић, Развојни лук, 229.

⁶⁵ P. Verlet — F. Salet, н. д., fig. 15.

⁶⁶ Љ. Стојановић, н. д., бр. 675, стр. 83.

⁶⁷ Исти, н. д., I, други део, 59.

⁶⁸ Исти, н. д., 88.

⁶⁹ Ст. Новаковић, Приповетка о Александру Великом, 32.

⁷⁰ Исти, н. д., 33.

⁷¹ A. Ringheim, н. д., 51.

⁷² Ст. Новаковић, н. д., 33.

⁷³ Љ. Стојановић, н. д., I, први део, 334.

⁷⁴ L'Art Européen vers 1400, Vienne 1962, 431.

⁷⁵ J. Тадић, н. д. 85.

⁷⁶ Ст. Новаковић, н. д., 38.

⁷⁷ Исти, н. д., 40.

⁷⁸ Исти, н. д., 39.

описана је средњовековном терминологијом, иначе сам обичај је антички. Palladion, кип Атине (Минерве) чува град; касније се античко веровање о заштитном лику преноси на Богородицу; најпознатији је пример цариградске Одигитрије која чува престоницу, док цар ратује далеко на граници. У XIV веку то је веровање било општепознато, па је чак и илустровано у познатом бугарском преводу Манасеса, сада у Ватикану.⁷⁹

Описујући церемонијал приликом женидбе Александрове, понавља се церемонијал крунисања, као и размена прстења,⁸⁰ која је била уобичајена и на Истоку и на Западу.

Мотиви узети из савременог живота нису карактеристични само за Александриду, већ исто толико и за причу о тројанском рату. Роман о тројанском рату био је и код нас добро познат у средњем веку. Он је нарочито постао актуелан почетком XIII века када су крсташи освојили Цариград. Западни витезови идентификовали су себе са старим Тројанцима који се свете Грцима што су им разрушили Троју. Тај моменат истицан је и на делима средњовековних мајстора занатлија. На сребрном тањиру из Victoria and Albert Museuma, из последње четврти XV века, који је био власништво португалске породице Pinto da Cunha приказана је историја Тројанског рата.⁸¹ Иначе сама прича примила је већ средњовековни карактер и добила карактеристике средњовековног живота већ око 1180, а нарочито у другој половини XIII века после прераде коју је извршио Guido delle Colonne, из Месине.

Већ у почетку причајући о рођењу Париса писац спомиње да су га увидели у брачин,⁸² скупочену средњовековну тканину. И овде се спомиње; рухо писано златом и бисером, што је алузија на скупочене средњовековне везове којима је украшавано одело; скупочени златни појасеви по којима је вршено распознавање: »Узми златни мач и опаши се преко свога оружја, када идеш у бој како би те познао...«⁸³

Оно што је нарочито занимљиво у нашем преводу тројанског рата то је што се чувени тројански коњ приказује као коњ од црног стакла.⁸⁴ Појава веома необична када се узме у обзир да се у другим варијантама тројанског рата коњ спомиње од дрвета, меди или кога другог метала.⁸⁵ Л. Хадрович доказујући да је Прича о тројанском рату преведена са мађарског на српски језик, сматра да је коњ од стакла дошао услед неспоразума у преводу са мађарског.⁸⁶ Наиме, на латинском та реченица гласи: »faciam vobis ingentem equum cavum«. У старомађарском реч »üreg« значи »soncavus, cavus« — шупаљ, и Л. Хадрович претпоставља да је приликом превода дошло до збрке, пошто »üveg« значи стакло, те је тако »ingentem equum cavum« на мађарском »felette üreg lovat« — преведено као »fekete üveg lovat« — equum nigrum vitreum — коњ од црног стакла.⁸⁷ Ма како хипотеза Л. Хадровича изгледала привлачна, појава стакленог коња у Причи о тројанском рату могла би се тумачити паралелама из депозита српских и босанских властелина. Од стакла најчешће од горског кристала, прављене су фигуре појединих животиња, као: сокола,⁸⁸ лава,⁸⁹ орла.⁹⁰ Разне животиње и птице рађене од стакла сачувале су се и у западним трезорима.⁹¹ Зато се поред Хадровичеве хипотезе о стакленом коњу може поставити још једна, тј. да је преводилац имао пред очима баш те и такве животиње од горског кристала или тамног стакла, па да је зато и претпоставио да је тројански коњ морао бити од стакла. Томе у прилог ишла би и истраживања проф. П. Колендића да је Причу о тројанском рату преводио Руско Христифоровић, дубровачки писар, који је радио баш на исписивању српских и босанских докумената и остава.⁹² Тако се може и на овај начин тумачити јединствена појава у Причи о Троји да је чувени тројански коњ био од стакла, а не од дрвета или меди.

И друге средњовековне приче садрже мотиве позајмљене из савременог живота. Тристан и Изолда, прича која се није сачувала у српском оригиналу, већ у руском,⁹³ за који се каже

⁷⁹ И. Дујчев, Минијатурите на Манасијевата летопис, Софија 1962, сл. 43.

⁸⁰ Ст. Новаковић, н. д., 74.

⁸¹ Les trésors de l'orfèvrerie du Portugal, nov, 1954 — janv. 1955, Musée des arts décoratifs Paris, cat. 43, Pl. 20.

⁸² А. Ringheim, н. д., 36.

⁸³ Исти, н. д., 56.

⁸⁴ Исти, н. д., 71—72.

⁸⁵ Веселовский, н. д., 92.

⁸⁶ L. Hadrovics, Die südslawische Trojaroman und ungarische Vorlage, 110.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Љ. Стојановић, н. д., 83 — Косачина острва.

⁸⁹ Исти, н. д., 335, 336 — Сандаљева остава.

⁹⁰ Исти, н. д., 27 — остава деспота Ђурђа.

⁹¹ Н. Kohlhaussen, н. д., 226, 228.

⁹² Цитирано по Ђ. Сп. Радојичићу, Развојни лук, 29.

⁹³ А. Н. Веселовский, н. д., 125.



Сл. 8. Деталј са надвратника западног портала Богородичине цркве у Студеници (снимио Б. Дебелъковић)

Fig. 8. Détail du tympan du portail ouest de l'église de la Vierge à Studenica (photo B. Debeljković)

да је преведен са српског, сигурно садржи многе елементе који би могли да се вежу за тадашњи живот српске средњовековне властеле.

Као што је живот оставио трага у књижевности, тако је исто и књижевност имала удела у формирању укуса тадашњих људи. Различити фантастични романи и приче разбуктавају машту читалаца. Кроз те романе читалац је упознавао непознате земље, фантастичне животиње, небо, звезде, планете, а кроз уметност интерпретирано је све оно што је прочитао и схватио.

Једна од занимљивих, омиљених, веома читаних прича средњег века била је и Прича о Индији.⁹⁴ Егзотична земља пуна злата и драгог камења привлачила је пажњу средњовековних људи. Слово Јована попа, чија је »власт на трима Индијама«, нарочито је подстицала фантазију. Из приче су се црпили мотиви који су се примењивали и на уметничким делима. Још један стари текст имао је великог успеха код средњовековних читалаца, то је био Физиолог:⁹⁵ скуп објашњења неких животиња и птица, са њиховим врлинама и манама, из којих је могла да се извуче пригодна религиозно-морализаторска поука. Те животиње, стварне или измишљене, биле су захвални мотив за вајаре, златаре, дрворесце да помоћу њих прикажу различите теме разумљиве њиховим савременицима. И Шестоднев Јована Егзарха,⁹⁶ препун запажања: о небу, звездама, планетама, са њиховим именима и особинама, састављен од старијих богословских и псеудонаучних списа уз помоћ »светских мислилаца«, давао је тумачења о природним појавама разјашњавајући их својим савременицима. Сва поменута и слична литература превођена је на српски са грчког и латинског већ у XII и почетком XIII века,^{97а} одраз те литературе огледа се већ од краја XII века код нас на уметничким споменицима.

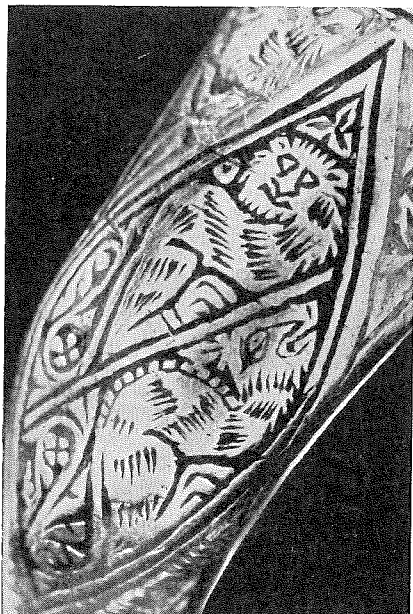
Фантастичне животиње из Мирослављева јеванђеља које гутају стилизоване биљке, са реповима који се завршавају палметом, птице фантастично склопљених удова, које се пропињу и уједају уплићући се у растиње и лишће, гуштери који пузу уз дрвеће, лавови са људским главама чије се тело заплиће у лишће, фантастичне животиње са телом птице, а главом немани, чапље са рибом у кљуну и низ других испреплетаних чудовишта, које немају директне

⁹⁴ Ђ. Сп. Радојичић, Развојни лук, — Слово Јована попа, 70—74.

⁹⁵ St. Novaković, Physiologus, 191—202.

⁹⁶ Ц. Кристанов — И. Дујчев, Естествознанието в средновековна Блгария, Сборник от исторически извори, БАН, Софија 1954, 56—57.

⁹⁷ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 77—78.



Сл. 9. Деталј са прстена краљице Теодоре, XIV века (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 9: Détail de la bague de la reine Théodora, XIV^e siècle (photo B. Debeljković)



Сл. 10. Прстен са лавом, крај XIV, почетак XV века (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 10: Bague au lion, fin du XIV^e ou début du XV^e siècle (photo B. Debeljković)

везе са текстом, као да су узете из средњовековних прича које су тако дражиле машту средњовековног наручиоца и средњовековног мајстора. Богати и шаролики репертоар европске књижевности средњег века, коме је припадала и стара српска књижевност давао је раскошну ризницу мотива средњовековним мајсторима, који су је вешто искоришћавали. Чудовишта из романа, деца која се хране сировим рибама, птица-феникс која из свог пепела понова оживи, мноштво змија које се сабирају на стогове, камен који орлови доносе и стављају на прстење, змајеви, лавови, змије са петловом главом, крилима и ногама које убијају својим погледом, пантери-каципарди, лисице, вукови — то су мотиви из књижевности који се користе и у уметности средњег века. Те исте монструме, сличне оним из Мирослављева јеванђеља, налазимо у Париској библији из прве половине XIII века,⁹⁸ на романској скулптури из Лаона из 1160—1180. године,⁹⁹ а двострука маска која ствара слово В из Мирослављева јеванђеља¹⁰⁰ или овнујска глава у другом иницијалу истог слова,¹⁰¹ одговара композицији слова П из рукописа у Понтињију, такође из XIII века.¹⁰² Сличност између иницијала Мирослављевог јеванђеља и романских рукописа XII и XIII века, као нпр. оног из Адмонта,¹⁰³ говори о једном духу који је владао у читавој Европи и у нашим крајевима.

Према истраживањима проф. Ђ. Сп. Радојичића види се јасно да је Свети Сава познавао добро тада савремену лаичку књижевност, а нарочито Физиолога, па је описујући живот свога оца, Симеона Немање, употребио неке одређене изразе који се налазе и у Физиологу, што значи, закључује Ђ. Сп. Радојичић »да је ово важно књижевно дело било у нашем преводу још пре Светог Саве, пре почетка XIII века.«¹⁰⁴ Студеничка декоративна пластика (сл. 8) са фигурама птица, медведа, јелена, орла, јагњета, грифона, сирена, василиска, лавова, вукова са јагњетом у зубима, тумачила се до сада само у стилској анализи, са напоменом да се вероватно ради о симболима везаним за апокалипсу,¹⁰⁵ или једноставно да су у питању општа места из фантастичне фауне средњег века.¹⁰⁶ Никада није била истакнута довољно улога савремене књи-

⁹⁸ J. Baltrušaitis, *Réveils et Prodiges*, Paris 1960, fig. 18a.

⁹⁹ Исти, н. д., fig. 1.

¹⁰⁰ L. 54.

¹⁰¹ L. 55.

¹⁰² J. Baltrušaitis, н. д., fig. 19a.

¹⁰³ Исти, н. д., fig. 21. б.

¹⁰⁴ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 83.

¹⁰⁵ В. Р. Петковић — Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани, I*, Београд 1941, 162.

¹⁰⁶ J. Максимовић, *Студија о студеничкој пластици*, Зборник радова Византијског института, књ. 5, Београд 1958, 144.



Сл. 11. Иницијал Т јеванђеља Дивоша Тихорадића, фол. 47 в., око 1330. године (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 11: T initial de l'évangélaire de Divoš Tihoradić, fol. 47, vers 1330 (photo B. Debeljković)



Сл. 12. Детаљ са ковчега Стефана Дечанског, XIV век, манастир Дечани (снимио Р. Сикимић)

Fig. 12: Détail du cercueil de Stevan Dečanski, XIV^e siècle, monastère de Dečani, (photo R. Sikimić)

живности у тумачењу овога стила у Студеници. Ђ. Сп. Радојичић претпоставља да је можда Вукан имао у својим рукама област око Студенице у чијем је довршењу учествовао 1208-9. године, као што каже натпис у тамбуру куполе.¹⁰⁷ У исто време у Студеници борави као игуман и Свети Сава. Пишући животопис свога оца, Свети Сава је могао да се инспирише тек довршеном пластиком типично романске форме и садржине која је била веома прожета сујеверицама и симболиком Физиолога. Одрастао на границама православља и католицизма и романске и византијске уметности, Свети Сава се лако сналазио у конфузним приликама насталим после пада Цариграда. Као и његов отац, Симеон Немања, Свети Сава се није клонио католика. Зна се да је свраћајући у Солун (1219) одсео у манастиру Филокалу, који је био својина католичког темпларског реда.¹⁰⁸ Када се по други пут враћао са Истока, он пролази кроз Цариград, без обзира што је тамо Латинско царство и одседа у манастиру Богородице Евергетиде, који је припадао бенедиктинцима из Монте Касина.¹⁰⁹ Бенедиктинци и цистерцити били су носиоци зреле романтике и ране готике у целој Европи; ти романоготски мотиви јасно се огледају и на студеничкој декоративној пластици (сл. 8). Студеничка декоративна пластика је плод одређеног прелазног времена, краја XII и почетка XIII века, везаног за она измешана уметничка струјања између Истока и Запада, нарочито у вајарству и уметничким занатима, а делимично и у књижевности. Потпомажући се књижевношћу код нас из истог времена могу се дати доста занимљива запажања која указују на везе између студеничке пластике и књижевности. О томе сведоче поједини мотиви са декоративне пластике Студенице који имају своје узоре у књижевним саставима овог доба.

¹⁰⁷ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 22.

¹⁰⁸ Исти, н. д., 25.

¹⁰⁹ Исти, н. д., 26.

У Житију Симеона Немање Свети Сава опширно описује место које је Немања изабрао да сазида своју задужбину Студеницу.¹¹⁰ Место тада пусто, пуно дивљих животиња, ловиште, требало је да се претвори у расадник хришћанства. Зидањем студеничке цркве требало је оплемени читав крај. Борба за добро противу зла могла се оцртати и на каменом украсу задужбине. На порталима, прозорима клешу се дивље и питоме животиње од којих скоро свака има своје симболично значење; примена књижевних узора дошла је овде до пуног изражаја.

Свети Сава, описујући живот свога оца Симеона Немање, опширно приказује сабор на коме се Немања одриче престола, и каже: » . . . всиштено бист овце влком . . . «.¹¹¹ Ћ. Сп. Радојичић налази исте мотиве у Физиологу, на исти начин изречене, истим речима.¹¹² То га наводи да закључи да је Свети Сава знао Физиолога и да је нехотице унео један његов део причавајући текст.

На Богородичиној цркви у Студеници, с леве стране архиволте, приказан је у рељефу вук са јагњетом у зубима. Исти мотив који је описан у Физиологу и у житију Симеона Немање. То наводи да је студеничка декоративна пластика могла бити инспирисана савременом књижевношћу, те ми се чини да је овде доста јасан и уочљив удео књижевности у украшавању студеничке цркве.

Не би се смело задржати само на Физиологу, приликом даљих истраживања тема на студеничкој пластици, већ и на другим савременим причама и романима у којима су се приказивале животиње, стварне и фантастичне. Истраживањем старих српских лаичких текстова верујем да би се дошло до нових открића која би још више поткрепила везу између декоративне пластике Богородице студеничке и старе српске књижевности.

Средњовековна световна књижевност постала је део животних схватања средњовековних људи и њени утицаји се протежу од владарских задужбина, па до ситних предмета.

Као један од посебно занимљивих примера како су утицаји световне књижевности били опште прихваћени, примењивани и разумљиви сваком појединцу и на знатно мање значајним радовима, може да послужи златни прстен краљице Теодоре, који се данас чува у Народном музеју у Београду, на коме има неколико мотива који се могу везати за Причу о Индији. На Теодорином прстену налази се угравирани двоглави орао са раширеним крилима, а око њега тече натпис: »Кто га носи чувао га Бог«. Са стране на карикама прстена две фантастичне животиње укомпоноване у ромб (сл. 9). У Слову попа Јована говори се о скупоценом прстењу које изрони из реке » . . . и доносе га к нама орлови. И тај камен у кога буде на руци, или на прстену тада буде, тога човека глас као анђeosки кад запоји. Ако човек буде болестан, то здрав буде, ако ли слеп то прогледа, ако ли хром, то се исцели. Јаком ли је болешћу савладан, здрав буде . . . «¹¹³ Двоглави орао са Теодорина прстена помен је на орла који доноси камен из земље где је некада био рај, а укомпоноване фантастичне животиње те које га чувају. Речи око прстена одговарају магијској формули која се везује за скупоцени камен, односно за цели прстен, баш као што се и у Причи каже.

Чапље, орлови, змије, лавови, фантастичне животиње које се често срећу на накиту средњег века (сл. 10) имају своје посебно магијско значење везано за средњовековна веровања црпена из прича и романа. Ти знаци разумљиви средњовековном човеку представљали су за њега заштиту од сваког зла, да касније пређу у хералдичке знаке, који су такође имали свој магијски и симболички карактер.

Утицај лаичке књижевности на уметничке занате нису карактеристични само за Немањино и Савино доба, већ и за доцнија времена. Фантастичне животиње из Мирослављевог јеванђеља, са студеничке декоративне пластике, чудовишта са запона хумског кнеза Петра, са иницијала Хиландарског јеванђеља, са Теодориног прстена, везана су међусобно својом концепцијом и представљају спону преко дечанске декоративне камене пластике и Дивошевог јеванђеља, са моравском декоративном пластиком, у којој је под утицајем нових и интензивнијих превођења белетристике дошло до поновног јачег везивања и прожимања књижевности и уметности. То није карактеристично само за декоративну пластику и минијатуру, већ и за архитектуру, златарство, дрворез.

У јеванђељу Дивоша Тихорадића, па кроз дуги низ босанских и српских рукописа XIV и XV века сликају се фантастичне животиње са човечијим ликом које одговарају описима у Причи о Индији. Фантастично завршено човечије тело имало је свој књижевни узор који је

¹¹⁰ В. Ђоровић, Списи Светог Саве, Светосавски зборник, I, Београд 1928, 151.

¹¹¹ Исти, н. д., 156.

¹¹² Ћ. Сп. Радојичић, н. д., 83.

¹¹³ Исти, н. д., 71.

инспирисао самог уметника. У Дивошевом јеванђељу насликан је иницијал Т¹¹⁴ на коме је човечија глава са телом и рукама које се претварају у птичија крила (сл. 11). У Причи о Индији се каже: »... Има у нас људи и сами су птице, а човечије у њих главе... «¹¹⁵ Била би смела хипотеза ако би се сматрало да је иницијал Т из Дивошевог јеванђеља инспирисан директним текстом Приче, али он је рађен у духу средњовековне психологије и маште, — исто онако као што је у истом духу рађена сребрна Санкова чаша, седамдесетих година XIV века,¹¹⁶ нешто млађа од Дивошевог јеванђеља, са демонима и змајевима, чије би се порекло можда могло наћи у неком фантастичном роману. Или као што се на дрвеном ковчегу Стевана Дечанског из манастира Дечана преплићу декоративни мотиви са младим пантерима-каципардима, лавовима и лавицама (сл. 12), по садржини веома слични том истом зверињу са дрворезбарених Хрељиних врата из Рилског манастира. Све је то плод утицаја књижевности на уметност и уметничке занате, некада под утицајем наручиоца, некада под утицајем средине, а често спонтано, пошто је све те приче и романе познавао и сам мајстор.

Као што је Свети Сава у деценијама латинског царства слободно користио и елементе романске културе, тако је исто и деспот Стефан Лазаревић, два века касније, понова западао у прилике да у својој средини негује и строгу ортодоксну књижевност православља и извесне навике и форме западноевропског ритерског живота и опхођења. На сукобима супротности тога времена: витешког друштва које добија постепено своју индивидуалну физиономију с једне стране, и бојазни од Турака и пропасти света, јер се приближавала кобна седамхиљадита година, с друге стране, стварао се нови лик српске уметности прожет тадашњом новом књижевношћу.

На црквеним грађевинама јављају се мотиви и елементи лаичке књижевности са извесним симболичким значењем, а предмети за свакодневну употребу и накит добијају преко те књижевности своје ритерско-трубадурско обележје, прожето сујеверицом, жељом за фантастичним и необичним.

Концепција моравске архитектуре и камене пластике везана је често за идеје савремене књижевности.

У Слову Јована попа веома се опширно и детаљно говори о грађевинама и архитектури Индије. На први поглед та архитектура изгледа нестварна: »... и постоји стуб и на том стубу полица, а на тој полици двадесет стубова, а над тим стубовима четири стуба, а над тим стубовима педесет стубова... И кладенац истиче у палати тој... Врата њена златна и драгим камењем украшена. И у тој палати тридесет стубова. И висина им је тридесет сежњева, а крајеви им оштри. А на тим стубовима камење драго и маргарит... «¹¹⁷ Стубови који се ређају један изнад другог и који целој грађевини дају вертикални изглед примењују се и у моравској архитектури краја XIV и почетка XV века. У њој стуб постаје посебно значајан декоративни елемент: »... Оригиналан облик имају зидани стубови који носе кубе у Раваници и Ресави, — мада и он може подсећати на готске снопове... «¹¹⁸ Луци, пиластри, колонете украшавају фасаде моравских цркава. Лазарица има »високу степенасту силуету«¹¹⁹ на Раваници »средњоно кубе носе четири слободна ступца, чија цилиндрична стабла имају свако по четири колоне — те, те тако прелазе у неку врсту зидних стубова оригиналног облика.«¹²⁰ Љубостиња такође има ступце, а колонете су тордиране. Каленић и Ресава украшени су стубовима, пиластрима, колонетама — све то подсећа на описану архитектуру у Слову Јована попа, без обзира на стилске карактеристике моравских цркава. У Причи се стално подвлачи да су индијске грађевине веома високе »... и висина тога стуба 110 степени до врха тога камена... «¹²¹ Све моравске цркве теже вертикали. Опис приче о украшеним вратима на палатама, одговара тимпанима и прозорима моравских цркава: »... И на вратима палата тих по три драга камена, које самог себе чува и наше господство, јер због тих каменова никако не могу ући они који зло мисле, ни тровачи... «¹²² на порталима моравских цркава појављују се фантастичне животиње које су везане својим магијским значењем за улогу чувара.

Поменути елементи наводе на претпоставку да је Прича о Индији могла имати удела у формирању моравске архитектуре. Један други средњовековни састав из истог времена упу-

¹¹⁴ Ј. Бурић — Р. Иванишевић, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, Зборник Византолошког института, књ. 8, Београд 1961, сл. 4.

¹¹⁵ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 71.

¹¹⁶ Чаша се налази у Метрополитен музеју у Њујорку и на њој се сачувао натпис.

¹¹⁸ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 72.

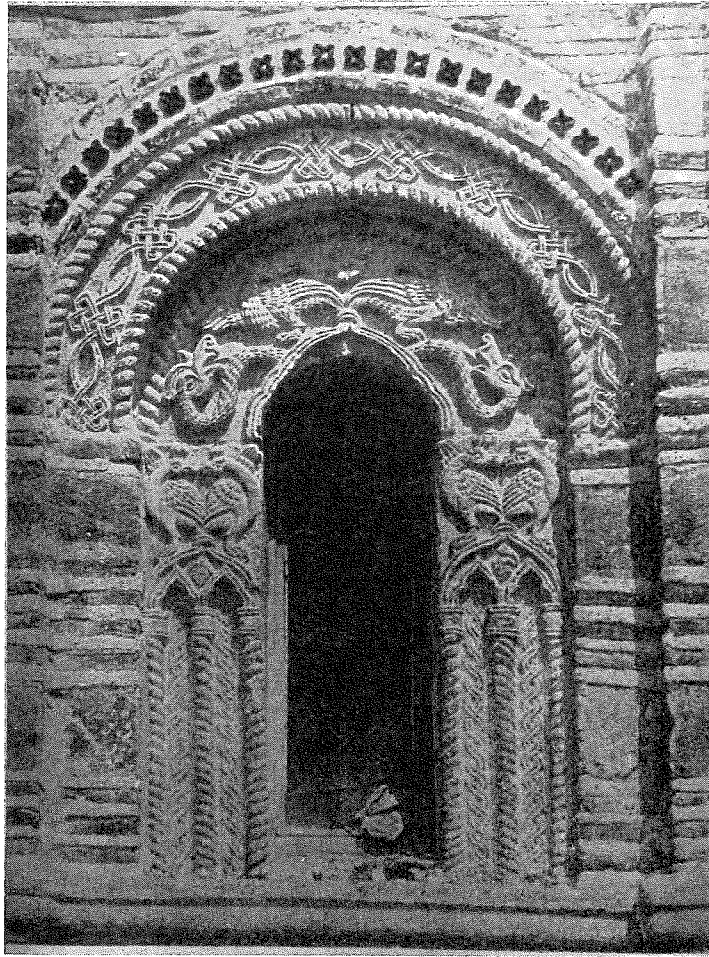
¹¹⁸ А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд 1953, 228.

¹¹⁹ Исто, н. д., 234.

¹²⁰ Исто.

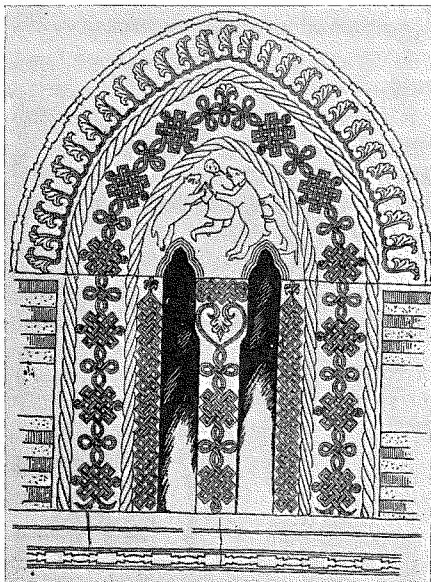
¹²¹ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 72.

¹²² Исто,



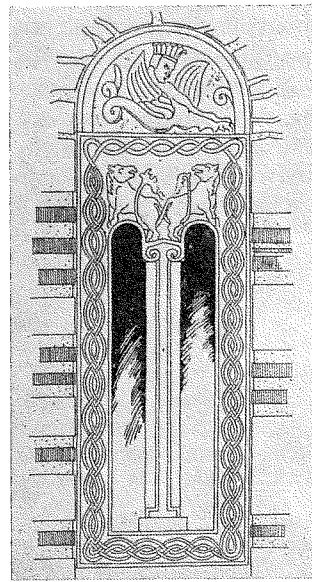
Сл. 13. Прозор на јужној фасади цркве Лазарице у Крушевцу (по А. Дероку)

Fig. 13: Fenêtre de la façade sud de l'église Lazarica à Kruševac (d'après A. Deroko)



Сл. 14. Прозор на северној фасади цркве Каленић (по А. Дероку)

Fig. 14: Fenêtre de la façade nord de l'église de Kalenić (d'après A. Deroko)



Сл. 15. Прозор на цркви манастира Дренче (по А. Дероку)

Fig. 15: Fenêtre de l'église monacale de Drenča (d'après A. Deroko)

ћује на мисао да је упливисао једним делом на стварање моравске декоративне пластике. То је текст о Будућим временима премудрога Лава.¹²³ Према истраживањима Ђ. Сп. Радојичића постоје неколико српских рукописа овога списка — и сви временски припадају крају XIV и почетку XV века.¹²⁴ Рукопис је настао у Византији, али се српски текстови разликују од грчких. По истраживањима Ђ. Сп. Радојичића рукопис је преведен »са вулгарогрчког, свакако у доба Деспотова, можда од њега самог, или бар његовим старањем«.¹²⁵ Изгледа да је био веома распрострањен код нас, па је зато и могао, он или који сличан, да послужи као узор средњовековним клесарима приликом израде камене пластичне декорације моравских цркава. Великог удела у овоме имао је сигурно и деспот Стефан Лазаревић, пошто је и сам био склон књижевности и књижевним схватањима.

Преплет, фантастичне животиње, змије са декоративне пластике моравске архитектуре имају своје узор у овом и њему сличним текстовима. Ту су »змије на стогове«,¹²⁶ »... и змиј греде да пође и он, и лав и василиск, и каципардо и мечка и лисица и влк... Приђоше и ставши се тамо где се хотет с'в' купити господње слнце да не в'сијајеше. Коље коље врзајут долу, и трап разваљујет и гижје искорењевајут, гроздије разбивајут...«.¹²⁷ Цео тај сплет стварних и измишљених приказања појављује се и на каменој пластици моравских цркава и апокалиптично делују. Змије везане у чворове и стогове јављају се на декоративној пластици око прозора Лазарице (сл. 13) и Раванице;¹²⁸ лоза са грождем и стубовима који се завршавају људским главама у Руденици и Велућу;¹²⁹ спарени василиск на прозору јужне фасаде Лазарице (сл. 13) и на Каленићу;¹³⁰ уплетени грифони на Раваници;¹³¹ комбинација птица, змија и човечије маске на прозору са северне фасаде Каленића;¹³² а у тимпану прозора у Дренчи (сл. 15)¹³³ »од горе глава његова стемом покривена, од доле ногу његових прстију прилепљених«¹³⁴ — простире се ново чудовиште као претња за нешто што треба доћи.

Још карактеристичнија је композиција на тимпану прозора северне фасаде Каленића где два медведа нападају човека, а вук напада медведа (сл. 14).¹³⁵ Можда ова загонетна тема треба да подсети на једно место из Будућих времена премудрога Лава, где се каже: »... И придет влк в' виноград... Се гредет и мечка за малчко дни, да истргнет кољије и трап развалит, и грижије искорењевајет, и гроздије изобавајет. Уви, уви горе тебе вино, тебе винограде, што си хоштеши пострадати, дондеже приспијут винобери...«.¹³⁶

Претпоставка да је текст о Будућим временима преводио или наредио да се преведе деспот Стефан поткрепљује могућност да је тај или неки сличан текст утицао на декоративну пластику моравских задужбина. Наведени примери чини ми се доста убедљиво упућују да су моравска архитектура и пластика претрпеле и утицаје књижевности и да представљају успелу синтезу не само једне или две приче узете из световне књижевности, већ разних књижевних творевина које су кроз бујну машту и схватања савремених клесара и градитеља, уз помоћ образованих наручилаца, добиле једну целину у тематском и декоративном смислу, — за нас, данас мало загонетну, али средњовековном човеку јасну, читљиву и добро познату.

Те исте прешлете, фантастичне животиње, заробљене птице у преплете, лавове, пантере срећемо и на илуминираним рукописима ресавског културног круга. Скоро да се осећа иста рука илуминатора и иста рука скулптора. Стара српска књижевност била је та која је спојила руку вајара и руку сликара дајући један стил овој уметности, необичан, несвакидашњи, који се у далеким основама темељи и на Византију и на Запад, али овога тренутка оригиналан, јединствен, израстао из једне заједничке мисли која се постепено развијала под утицајем књижевности.

Утицаји оваквих књижевних састава нису се одразили само у моравској архитектури и пластици, они су имали своје плодно тло и у самом тадашњем друштву склоном сујеверици и бојазни од нечег непознатог што тек треба да наступи. Прошла су била времена када су се мошти

¹²³ Исти, н. д., 180—186.

¹²⁴ Исти, н. д., 187—191.

¹²⁵ Исти, н. д., 191.

¹²⁶ Исти, Прича о Индији, 72.

¹²⁷ Исти, О будућих премудраго Л'ва, 184

¹²⁸ А. Дероко, н. д., сл. 313, 397.

¹²⁹ Исти, н. д., сл. 331, 417.

¹³⁰ Исти, н. д., сл. 313, 344.

¹³¹ Исти, н. д., сл. 400.

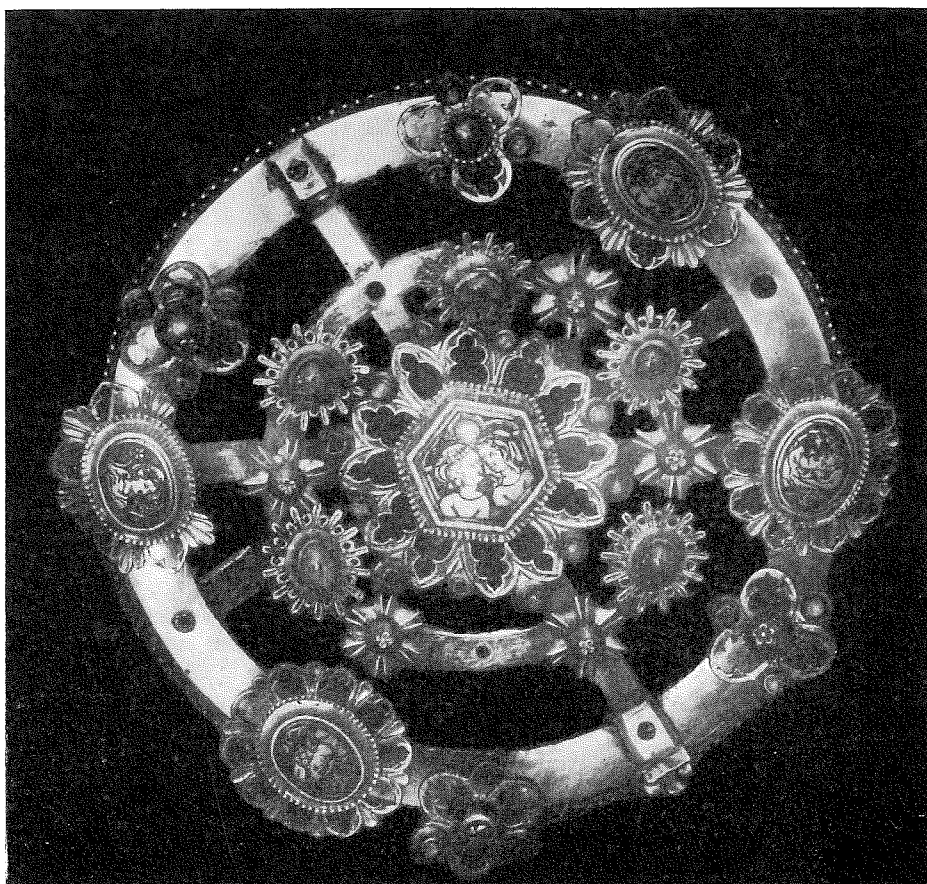
¹³² Исти, н. д., сл. 347.

¹³³ Исти, н. д., сл. 420.

¹³⁴ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., — О будућих премудраго Л'ва, 183, од. 5.

¹³⁵ А. Дероко, н. д., сл. 346.

¹³⁶ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., 185, од. 5.



Сл. 16. Копча из ризнице катедрале у Сплиту, крај XIV века (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 16: Agrafe provenant du trésor de la cathédrale de Split, fin du XIV^e siècle, (photo B. Debeljković)

светаца једино чувале као амајлије и заштита од несрећа, требало је поред њих тражити нешто друго. Под утицајем фантастичних прича заштита се тражи у чудесној моћи камења » . . . јер због тих каменова никако не могу ући они који зло мисле, ни тровачи . . . «,¹³⁷ прстење са змајевим очима, змајеви језици, орлове ноге, па чак и прасећи зуби имају своју магичну моћ, а рог носорога штити од отрова. Шкорпијини зуби и апсидове кости из Александриде ушле су у дворове српске и босанске властеле.

Најомиљенији и најраспрострањенији драги камен код наше средњовековне властеле је сафир. Скоро да нема ниједне средњовековне оставе где се не спомиње прстен или какав други украс од сафира. Сафир се спомиње и у Причи о Индији,¹³⁸ па је можда то у извесној мери допринело да је овај камен толико тражен и цењен. И друго драго камење имало је сигурно своју посебну заштитну моћ, као рубин, смарагд, аметист. Да би помирили оба веровања, религиозно и магијско, израђују се панагије у хелиотропу, попрсје Христа у црвеном јаспису, Христос у зеленом јаспису, попрсје Богородице у хризопразу.¹³⁹ А у исто време Рамболт Вахтер из Брижа за Сандаља Хранића прави богати кондир опет у јаспису,¹⁴⁰ јер Сандаљ верује да ће га јаспис заштити од отрова. Ђурађ Бранковић чува у својој ризници индијске орахе¹⁴¹ који су сигурно реминисценција на причу о Индији, заједно са педесет окованих змајевих језика и две орлове ноге.¹⁴² Јелена Сандаљева опет тестаментом оставља прстен са змајевим очима,¹⁴³ а Руђина, кћи Балше Балшића носи на ланцу прасећи зуб, окован и позлаћен.¹⁴⁴ У исто време,

¹³⁷ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., — Слово Јована попа, 72.

¹³⁸ Исто, н. д., 73.

¹³⁹ За податке захваљујем проф. С. Радојичићу — предмети се налазе у хилендарској ризници под Инв. бр. 16.

¹⁴⁰ Љ. Стојановић, н. д., 88.

¹⁴¹ Исто, н. д., 28.

¹⁴² Исто.

¹⁴³ Исто, н. д., 395.

¹⁴⁴ Исто, н. д., 406.

тмурно и невесело за све српске земље, та иста властелинка, Јелена Сандаљева, која уза се носи прстење са змајевим очима пише своје духовнику писмо потпуно у хуманистичком духу: »Јер жељење богатства и сујетна слава, а уједно и сласти, не остављају нас, који су на таласима у мору овог сујетног живота, узникнути к светлости чистог и нетелесног пребивања. Јер се помрачише душевне очи муком и метежом који је у свету. И ово сада као од сна некојег дубоког пробудивши се, усхтех, твоју светост видети...«. ¹⁴⁵ Песимистички дух који провејава из писма, надовезује се и на невеселу уметност истог времена.

Ти сукоби између хуманистичких идеја и сујеверице средњег века нису карактеристични само за српске и босанске земље, већ и за читаву Европу. На Западу, у Немачкој и Француској, почетком XV века израђују се керамичке посуде у облику животиња, пластични лавови од бронзе, окивају се нојева јаја, а од разног ретког камења, стакла, горског кристала праве се скупоцени украси у облику дивљих животиња и птица, и окивају се у златне и сребрне окове. ¹⁴⁶ Те исте фантастичне фетише срећемо и у депозитима српске и босанске властеле: оковане орахе из Индије, сребрне лавове, соколе од кристала.

И док немачки, француски, италијански песници трубадурски опевају овоземаљску љубав више у алегоричним и апстрактним персонификацијама, деспот Стефан Лазаревић у истом времену кроз стихове даје етичке и моралне вредности духовне љубави карактеристично опртане у Слову Љубве:

»... Лето и пролеће господ сазда, као што песник рече, а у њему и красоте многе... Оштро некако и брзотечно дело љубави, који сваку врлину превазићи може... Јуноши и деве љубави прикладни љубав узљубите, но право и незасорно, да, никако јуноштво и девство повредивши, којим јестаство наше к божанственому присваја се, божанство не негодује... Још да се сакупимо, још да се угледамо, још љубавно да се сјединимо у том самом Христу богу нашем...«. ¹⁴⁷

И тај култ који се заснива на идеалној љубави, прожет религиозним схватањима рефлектује се у златарству овог периода. У ризници сплитске катедрале сачувао се један брош округлог облика типично готског стила, на коме су у медаљонима приказани витезови и женски ликови, док је у средњем медаљону љубавни пар (сл. 16). ¹⁴⁸ Копча припада крају XIV века. Композиција на копчи одговара лирској поезији овога времена. Идиличност која избија из целе сцене може да дочара време трубадура и ритерске лирике (сл. 17, 18, 19, 20, 21).

Мало је сачувано средњовековних дела на којима се приказује интимни моменат љубави, као на сплитској копчи. Ликовне композиције на копчи само указују на утицај средњовековне књижевности на уметност са једног другог аспекта, без страшних чудовишта и немани, пуно оптимизма са сећањем на госпођу »Минке«, персонификацију љубави, којој су средњовековни западни песници посвећивали своје песме. Сребрни органић са Косачиног двора и сплитска копча могу да дочарају и другу страну живота на средњовековним дворovima на Балкану, живота који се није разликовао од сличног живота на европским дворovima.

Сплитска копча је имала своју одређену функцију у тадашњој моди. Њоме су се причвршћивали огртачи код нас, као што су се слично огртачи причвршћивали и на Западу. За сада сплитска копча представља јединствен примерак, али ни на Западу се није сачувао велики број оваквих копчи, — материјал од кога су прављене лако се претапао, нарочито у бурним временима турског освајања. Али и овај један примерак показује дух времена у коме се бори средњовековна религиозна тема, пуна мистицизма, са већ ренесансним схватањима касних феудалаца.

Као пример касног ритера истиче се личност деспота Стефана Лазаревића. Он око себе скупља књижевнике, преписиваче, преводиоце, потпуно у духу хуманистичких и ренесансних схватања западњачких феудалаца. Сам се бави књижевношћу, даје импулс целом културном животу, али у исто време и веома инсистира на традицијама. У манастиру Ресави деспот је насликан као »богомпостављени« владар, како стоји на црвеном јастуку, који је на средини и на крајевима украшен златом; на црвеним пољима извезени су грифони, према речима из псалми: »На лава и аспиду наступаћеш и газићеш лавића и змаја.« ¹⁴⁹ Исти ренесансни кнез који стиче богатство из својих сребрних рудника, који је мецена књижевника и уметника, још истиче мистично порекло своје власти. Њему на портету анђели додају знакове владара, мач и крст, он својим ногама гази персонификацију зла, слично као Христос триумфатор у равенској уметности.

¹⁴⁵ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., — Отписаније богољубно, 226.

¹⁴⁶ Н. Kohlhaussen, н. д., fig. 135, 138, str. 228.

¹⁴⁷ Ђ. Сп. Радојичић, н. д., — Слово Љубве, 200, од. 7.

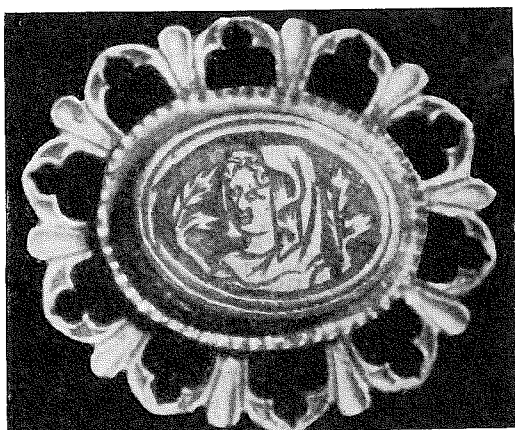
¹⁴⁸ Каталог уметничке обраде метала народа Југославије, Београд 1956—57, I, сл. 33.

¹⁴⁹ С. Радојичић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934, 71.

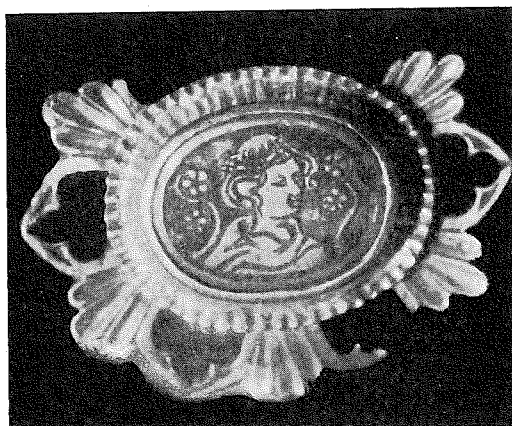


Сл. 17. Детаљ са копче (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 17: Détail d'agrafe (photo В. Debeljković)



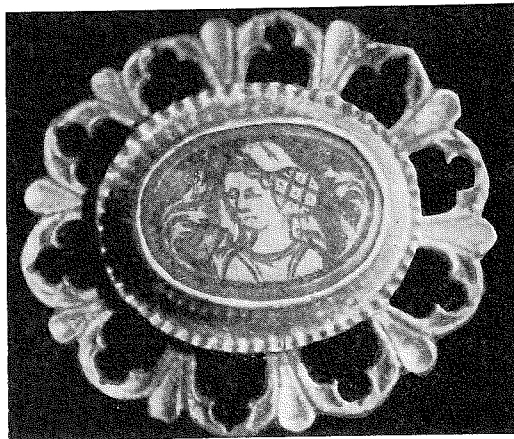
Сл. 18. Детаљ са копче (снимио Б. Дебељковић)
Fig. 18: Détail d'agrafe (photo В. Debeljković)



Сл. 19. Детаљ са копче (снимио Б. Дебељковић)
Fig. 19: Détail d'agrafe, (photo В. Debeljković),



Сл. 20. Детаљ са копче (снимио Б. Дебељковић)
Fig. 20: Détail d'agrafe, (photo В. Debeljković)



Сл. 21. Детаљ са копче (снимио Б. Дебељковић)
Fig. 21: Détail d'agrafe, (photo В. Debeljković)

Лаичка књижевност утицала је и на појаву лаичког сликарства. Код нас се није сачувала сликана зидна декорација из световних грађевина, али су о њој сачуване вести у дубровачким изворима.

Међу наруцбинама дубровачким сликарима налазе се и такве које се односе на украшавање зидних површина по приватним кућама. Наручилац — дубровчанин обично тражи да се зидови соба обоје тако да су на њима приказане звезде, месец, сунце¹⁵⁰ — све оно што је такође могло да се инспирише савременом књижевношћу. Слични мотиви се сликају и на таваницама кревета, на завесама које се вешају у соби. То су вероватно оне звездане површине са разбацаним листићима и цвећем које налазимо као подлогу таписерије из Клинија (сл. 7) или као позадину слика из средине XV века у Немачкој, Француској, па и код нас. Астролошки мотиви, небо са звездама и знацима зодијака, типични су за раноренесансну сликану декорацију дворана. У тој тематици мешали су се антички мотиви са оним ренесансним сујеверицама које су се понављале у популарној лаичкој књижевности и уметности.¹⁵¹ Витешки живот балканских феудалаца био је често на прекретници схватања између Истока и Запада, од друге половине XIV века. Утицаји Запада су све јаснији и приближнији да се поистовете са схватањима балканских и западних феудалаца крајем XIV, па све до краја XV века. Разумљиво је да су босанске земље те западне утицаје примале брже и раније него у самој Србији, али су се ти исти западњачки утицаји на културу живота постепено пробијали кроз традицију која је такође била веома јака. Па и после пада српских земаља под Турке, феудалци који су се населили и живели на угарском тлу наставили су још интензивније да се уклапају у живот западних племића. Приступање разним витешким редовима, као на пример Змај Огњени Вук, омогућили су лакше удаљавање од источњачког живота и навика које су се биле задржале.

Српска средњовековна религиозна књижевност имала је свога удела у формирању српске средњовековне уметности. О томе се данас већ доста зна. Романи, приповетке и лаички текстови средњовековних аутора, који су доспели у нашу књижевност преко Византије или преко Запада, знатно су утицали на стварање посебне лаичке иконографије. Међусобним прожимањем лаичке књижевности и уметности стварана је посебна целина у нашој средњовековној уметности. Ових неколико примера веома уочљивих мотива који се јављају у романима, причама, у депозитима средњовековних властелина и на сачуваним делима наших средњовековних мајстора занатлија веома јасно говоре да је српска средњовековна белетристика утицала на средњовековне занатлије, као што су и средњовековна уметничка дела утицала на српску средњовековну забавну књижевност. Улога наручилаца била је веома значајна и пресудна. Исти велики љубитељи уметности који су подстицали религиозну уметност утицали су и на стварање лаичке уметности — од Светог Саве преко Милутина до деспота Стефана Лазаревића. Захваљујући ширини њихових погледа који се нису задржавали на границама религиозног и конфесионалног и у нашој средини живела је она посебна, фантастична интернационална уметност која се инспирисала бујном уобразиљом средњовековних текстова лаичке садржине. Према материјалу који се за сада могао прикупити види се да је нарочито на дворовима наших касних феудалаца цветала лаичка уметност директно инспирисана оним романтичним и фантастичним текстовима забавне садржине у којима се огледао, често до најситнијих појединости, менталитет и живот средњовековног племства.

¹⁵⁰ Ј. Тадић, н. д., бр. 18, 121, 137, 174, 176.

¹⁵¹ А. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoje zu Ferrara*, *Gesammelte Schriften II*, Leipzig 1932, 461—481.

RELATIONS ENTRE L'ANCIENNE LITTÉRATURE SERBE ET LES MÉTIERS D'ART

La vieille littérature serbe, qu'elle nous vienne de Byzance ou de l'Occident, nous fournit de nombreuses données sur la vie, les conditions, les idées et le goût régnant au moyen âge en Serbie. Les rapports entre la vieille littérature sacrée serbe et les arts sont connus depuis longtemps et ont fait l'objet de nombreuses études. Les relations entre la littérature profane, les beaux arts et les métiers sont, par contre, restées beaucoup moins approfondies. Or, la littérature et les autres arts étaient à l'époque intimement liés, s'entrepénétraient et s'enchevêtraient, — issus du même sol et de conditions de vie semblables. Ces contacts constants ont conféré à la littérature médiévale serbe une fraîcheur originale des textes et ennobli les produits de l'artisanat d'art. Les traducteurs des textes introduisaient dans les romans et contes qu'ils reproduisaient des détails de la vie de l'époque, nommant parfois simplement les objets d'art usuels, mais décrivant aussi parfois, dans ses menus détails, ce qu'ils avaient devant les yeux. Ce qui fait que les traductions des textes deviennent parfois de vrais documents sur la manière de vivre, de se vêtir, de s'orner de bijoux et de s'armer des gens de l'époque, cessant d'être une vraie traduction, relatant simplement et sèchement des événements qui se sont produits à une époque reculée.

Le lecteur médiéval, apprenant dans les romans et les contes l'existence de pays exotiques d'une beauté fabuleuse, donnait libre cours à sa fantaisie dans son effort d'évocation, de transposition, se créant une idée à lui des pays, des hommes et des coutumes mentionnés dans ces récits. Dans le désir d'en savoir davantage et de courir les aventures, il s'attachait aux motifs qui le rapprochaient de ces terres inconnues, voulant les faire surgir dans son propre pays et commandant aux artisans de l'époque de forcer leur imagination et de créer des oeuvres étranges, qui, à l'époque, devaient être compréhensibles, et même claires, mais qui, aujourd'hui, nous semblent mystérieuses, hermétiques. L'artiste qui, dans son oeuvre retraçait des événements étranges ou représentait des animaux fabuleux, des monstres enchevêtrés et élevait des monuments à architecture insolite, pétrissait la matière à son gré pour former des ensembles artistiques très personnels, tout pénétrés de symboles et de réminiscences littéraires. C'est ainsi que la littérature était mêlée aux oeuvres d'art et que celles-ci permettaient à la vie de chaque jour de pénétrer dans la littérature. Cette symbiose, cet enchevêtrement, conféraient à l'art serbe et en particulier aux produits artistiques de nos artisans médiévaux une nouvelle qualité de fraîcheur.

Dans le Roman d'Alexandre conservé dans un recueil manuscrit serbe de la Bibliothèque nationale de Sofia qui contient aussi les récits de la Guerre de Troie et du Voyage aux Indes, et qui, apparemment n'est pas antérieur au XV^e siècle, nous trouvons une foule de descriptions d'objets témoignant de la culture matérielle et artistique de l'époque où ces manuscrits ont été écrits. Lorsque, par exemple, l'on décrit dans le Roman d'Alexandre les boucliers et les casques, cette description correspond exactement aux boucliers et casques portés à l'époque dans les contrées serbes. La description des bijoux dont Alexandre était orné (couronne, bagues) s'applique exactement aux bijoux conservés dans le dépôt des archives ragusaines. Il en est de même des armes et de l'harnachement des chevaux, désignés dans le Roman d'Alexandre par des termes usuels à l'époque de la copie du manuscrit. Mais on y trouve aussi la description de certaines coutumes moyenâgeuses. Conformément à l'usage d'accueillir un souverain en lui présentant l'icône de la Vierge et de la porter en procession pendant la cérémonie de l'accueil, — on reçoit Alexandre en lui présentant un portrait de Minerve.

Les épées dorées, les ceintures précieuses, les étoffes tissées d'or et brodées de perles, le brocard, — sont autant de trésors que le traducteur eut l'occasion de voir et peut-être même de posséder. En mentionnant ces objets dans son oeuvre, il a rapproché celle-ci de ses lecteurs.

De même que la vie contemporaine a laissé des traces sur la littérature, celle-ci contribuait à la formation du goût des gens de l'époque.

Le récit du Voyage aux Indes, pays fabuleux plein d'or et de pierreries, exerçait son attirance sur l'homme médiéval: les animaux fantaisistes avalés par des plantes carnivores, les oiseaux aux membres décharnés et épars, les lézards-crocodiles, les lions à tête humaine, les harpies, les chimères, peuplent les miniatures de l'époque, et sont rarement en relation directe avec le texte. La sculpture sur pierre, bois ou métal en foisonne aussi depuis le début du XIII^e et jusqu'à la fin du XV^e siècle. Les divers animaux fabuleux de la sculpture en pierre de l'église du monastère de Studenica (centaure, oiseau picotant un arbre) sont basés sur quelque bestiaire médiéval ou sur quelque autre écrit profane. Il est établi que Saint Sava s'est servi, pour la biographie de son père Siméon (Stéphane) Némania de réminiscences au texte d'un bestiaire, et on trouve aussi des textes parallèles dans le triptyque de Studenica.

Les oiseaux, les serpents, les animaux fabuleux que l'on trouve souvent sur les bijoux du moyen âge et auxquels on attribuait une force magique découlant des croyances de l'époque, pourraient,

eux aussi, venir des récits et romans. Citons, comme exemple typique, la bague de la reine-mère serbe Théodora. Cet anneau était orné d'un aigle bicéphale aux ailes déployées et de l'inscription gravée »Dieu garde son porteur« entourée d'animaux fabuleux gardiens de l'inscription et de l'anneau. Or, cette inscription correspond exactement à un texte du »Voyage aux Indes« où il est question de pierres et bagues précieuses apportées par des aigles et gardées par des chimères. Certaines miniatures de l'évangélaire de Divoš sont ornées de motifs inspirés du même texte: hommes à têtes d'oiseaux, oiseaux à tête d'hommes.

Les descriptions d'édifices contenus dans le sermon du pape Jovan correspondent à l'architecture des églises de l'école moravienne, caractérisées par leur envolée verticale, leurs colonnes et piliers, leurs arcs, leurs pilâtres et colonnettes, éléments assez inusités dans la vieille architecture serbe. Un autre texte semble aussi avoir influé sur l'ornementation plastique de l'école moravienne. C'est le texte de »L'archisage Léon« sur »Les temps futurs«. Les entrelacs d'animaux fabuleux et de serpents du relief ornemental moravien nous rappellent ce texte et d'autres textes semblables. Citons un exemple. Sur le tympan d'une fenêtre du monastère de Drenča se trouve un monstre qui ressemble à un reptile couronné. Or, dans le texte précité, on parle d'un monstre qui a: »son chef couronné du stéma et, dans le bas, les doigts de ses pattes rivés au sol«. Ces mêmes entrelacs peuplés d'animaux fabuleux, d'oiseaux pris aux lacets, de panthères, de lions, dont s'ornent les reliefs moraviens, nous les retrouvons aussi dans les manuscrits, l'orfèvrerie et les bois de l'époque.

Les écrits astrologiques ont aussi influencé la peinture profane. Nous apprenons des documents des archives de Dubrovnik qu'on ornait, probablement aussi sous l'influence de la littérature contemporaine, les rideaux; les murs, les lits, etc d'étoiles, de soleils et de lunes peintes. Les motifs astrologiques, le firmament et les signes du zodiaque sont des décorations de salles typiques pour le début de la Renaissance.

La littérature religieuse médiévale a joué son rôle dans la formation de l'art médiéval serbe. C'est aujourd'hui un fait reconnu et assez connu. Mais on ne reconnaît pas suffisamment l'influence des romans, des contes et de la poésie profanes de l'époque sur l'essor des arts artisanaux de la Serbie médiévale. L'interdépendance et interpénétration de la littérature et des arts se sont manifestés pendant tout le moyen âge, formant un tout indissoluble. Des études approfondies des textes littéraires et des oeuvres d'art permettent d'aboutir à des conclusions pertinentes sur les relations muruelles entre les écrits littéraires, les beaux arts et les métiers d'art dans la Serbie médévale.

Bojana Radojković

Dans ce texte les noms propres sont donnés en serbocroate, tels qu'ils figurent sur les atlas. Le lecteur français est prié de lire: u comme ou (exemple: Kruševac); š comme ch (même exemple); c comme ts (idem); g comme g devant a, o, u; ž comme j; é et ě comme tch (sonore ou sourd); j comme i consonne dans les diphtongues ou comme y initial (exemple Jagodina); dj comme un d mouillé et dž comme la combinaison de ces deux sons. Toutes les lettres sont prononcées. Il n'y a pas d'e muet.

ВЕЗЕНИ КРСТ ИЗ МАНАСТИРА ДЕЧАНА

Добрила СТОЈАНОВИЋ

У ризници манастира Дечана налази се један везени крст који до сада није публикован. Крст је доста малих димензија. Дужина уздужног крака је 21,5 см., а попречног 13 см. Ширина оба крака је 8 см.

У центру крста у неправилном кружном медаљону представљена је Богородица знамења са малим Христом, сигнираним $\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\overline{\text{X}}\overline{\text{C}}$ у срцоликом медаљону на грудима.

Кракови крста украшени су стилизованим биљним орнаментом. У горњем делу попречног крака извезена је грчка сигнатура $\overline{\text{M}}\overline{\text{I}}\overline{\text{P}}\overline{\text{O}}\overline{\text{V}}$ (сл. 1). Материјал на коме је везено није видљив због збијености бодова, а испод веза је тврда хартија или кожа. Постављен је жућкастим ланеним платном, а опшивен црвеном свиленом траком.

Овај крст побуђује интересовање због својих уметничких вредности, затим по иконографској теми која није честа на сачуваним црквеним везовима, као и по своме облику и димензијама. Занимљиво је да овај вез није поменут ни у једном од досадашњих, додуше непотпуних пописа ове наше прилично богате ризнице. Један од најранијих пописивача предмета из дечанске ризнице, Серафим Ристић, у »Дечанским споменицима« који су објављени 1864. године напомиње да су »... неке од тих старина описате у Дечанском првенцу,¹ а неке и нису. Стога



Сл. 1. Везени крст из манастира Дечана (Снимио Р. Живковић)

Fig. 1. Embroidered cross from the monastery of Dečani (Photo by R. Živković)

ћемо ми овде ради потпуности представити све главне споменике.² »Затим следи попис предмета са описом и историјским подацима, натписима и местом где се налазе у манастиру. Везени крст ни у овом попису није поменуто. Знатно касније обилазећи ове крајеве И. С. Јастребов³ помиње неке значајније предмете из овог манастира, али не и везени крст. У монографији манастира Дечана⁴ такође међу поменутиим уметничким предметима нема везеног крста.

По облику, али мање по његовим димензијама за овај крст би могло да се закључи да је био део украса неког омофора. То би било најједноставније решење проблема, јер је познато да се омофори украшавају композицијама укомпонованим у крстове.⁵ Међутим могло би да се, претпостави да је служио као апликација за неки литургијски покривач, у овом случају покривач за дарове. На ову претпоставку наводи нас чињеница да се у ризници манастира Дечана чува један дрвени сликани проскомидијски тањир пречника 17,5 cm⁶ са истом представом, (сл. 2) па није искључена могућност да је у вези са њим био израђен и одговарајући покривач са истом иконографском темом. Претпостављамо да је везени крст могао да буде аплициран на један од покривача који служе при литургији за покривање дарова.⁷

Пошто је предмет о коме је овде реч у облику крста и то малих димензија, он је вероватно сачувани детаљ, тачније речено централна тема оваквог покривача, а био је вероватно аплициран на неку тканину које сада нема.

На сликаном проскомидијском тањиру који се чува у ризници манастира Дечана постоји натпис 7_a и сигнатура. Сигнатура се налази на задњој страни грубог и невешто начињеног окова који није у складу са сликарским квалитетима овог предмета (сл. 3). На њему је урезано име Никифора митрополита Вучитрнског — *никифоръ митрополитъ вчитръски*.

О овом митрополиту нисмо могли ништа да сазнамо, јер се не помиње у изворима и литератури коју смо консултовали. Претпостављамо да је он донатор сликаног тањира.

По сликарским квалитетима овај проскомидијски тањир спада у вредне уметничке предмете са карактеристикама поствизантијског сликарства. Он би се на основу својих стилских особина могао да датира у другу половину XVI века или нешто касније.

У периоду средњовековне српске државе Вучитрнска епархија се не помиње.⁸ Територијално ова област је била под Липљанском епархијом. Вучитрнска епархија се код А. Ивића хронолошки ставља у време после обнове Пећке патријаршије и напомиње се да је у XVII веку сједињена са Новобрдском.⁹ У периоду кад су ове области биле под јурисдикцијом охридских архиепископа (1463—1557), на овом географском подручју помиње се Грачаничка митрополија.¹⁰

По Р. Грујићу Вучитрн је био епархија под Пећком патријаршијом од (1553—1690), по сједињењу са Новобрдском епархијом.¹¹ Вучитрн у исто време постаје и средиште исто-

¹ Гедеон Јосифа Јуришић, Дечански првенац, Нови Сад 1852, 71. Наводи: »Ове су ствари због древности овде описане. Друге древности ако овде таков има, за сад остаје«. Везени крст није поменуто.

² Серафимъ Ристић, Дечански споменици, Београд, 59—63.

³ И. С. Јастребов, Стара Србија и Албанија, Споменик СКА ХЛ, Београд 1904.

⁴ В. Петковић — Ђ. Бошковић, Дечани I, Београд 1941, 9, 11.

⁵ »Пошто је Исус Христос узео човечанску природу и сјединио нас са собом подневши за нас крст и смрт, те је васкрсавши узвисио и нас.« Зато имамо крстове на омофору (Migne, Patr. gr. T. 155, col. 449).

⁶ Овај предмет није публикован, али је пописан од стране Завода за заштиту споменика културе Србије и носи сигнатуру Пн 11. Води се као панагија.

Поред дискаса на проскомидији се употребљавају још два тањира без ножице. Један на коме се представља крст употребљава се при вађењу агнеца из просфоре, а други са представом Богородице при вађењу честица из просфоре у част Богородице, светаца, као и за живе и мртве. (К. Николски, Пособје къ изучению устава богослужения православной церкви, Спб. 1907, 15). По Михаилу Скоболоновићу (М. Скоболонович — Толковой типикоњ, выпуск III, Киевъ 1915), који објашњавајући чин панагије каже: »... њакон носи на панагијару — проскомидијски тањир са ликом Богородице, ... просфору Пречисте која за време литургије стоји над диском или слично устројеном тањиру ...«. Енциклопедискиј словарь, томъ XXIIa, Спб 1897, 680 под појмом »Панагиа« каже се да се тако у почетку називала честица из просфоре која се вади на проскомидији у част Богородице. Она се у посебном тањиру названом панагијар, по посебном чину преносила, у манастирима, у трпезарију. Према томе овај тањир је изједначен са појмом панагијар.

⁷ Л. Мирковић, Православна литургија, Ср. Карловци, 1918.

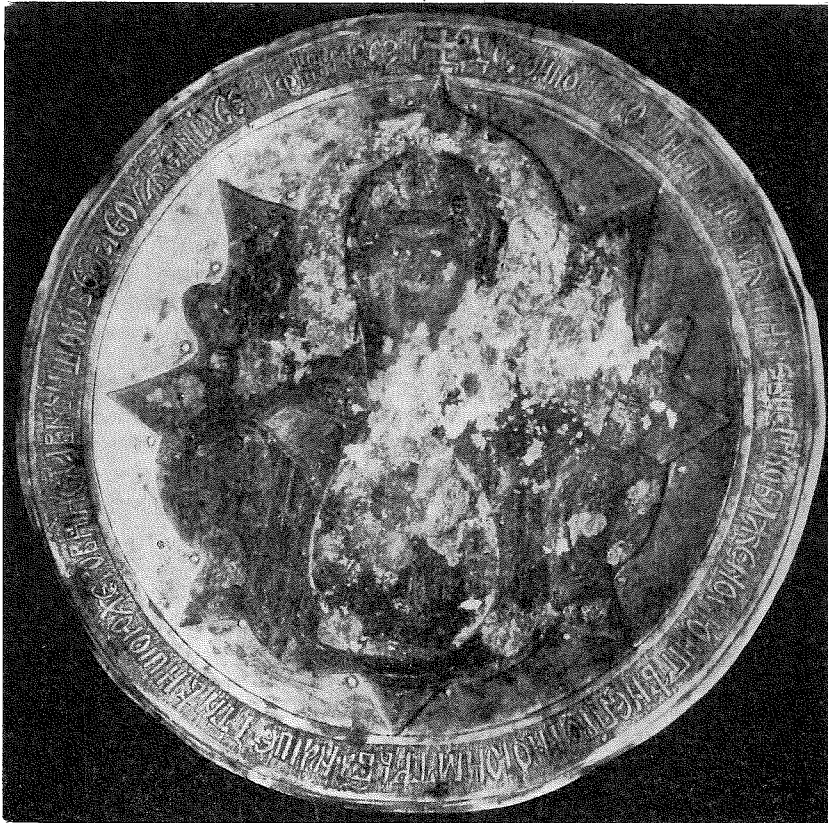
^{7a} Достојно ест њковъ истинъ вѣжити тебѣ прсно вѣженую и прѣнепорочною и мтръ вѣ нашегъ четнѣншою херовимъ и славнѣ и шюу вѣрасоужденіа серафимъ вези
Достојно јест ... , текст песме која се пева за време литургије, пре трансупстанции, као и у чину панагије после уздизања панагије над иконом Богородице.

⁸ Р. Грујић, Епархијска властелинства у средњовековној Србији, 25, 62, говорећи о територији и границама липљанске или грачаничке епархије не помиње место Вучитрн, али оно би по свом географском положају ту сигурно било.

⁹ А. Ивић, Грађа за историјску географију српске цркве, Гласник географског друштва, 7 и 8, Београд 1922, 209.

¹⁰ Р. Грујић, н. д., 209.

¹¹ Ст. Станојевић, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка, 445.



Сл. 2. Сликани, оковани проскомидијски тањир из манастира Дечана (Снимио Р. Живковић)

Fig. 2. Painted and metal — covered proskomidian plate from the monastery of Dečani (Photo by R. Živković)



Сл. 3. Задња страна проскомидијског тањира са сигнатуром (Снимио Р. Живковић)

Fig. 3. Verso of the proskomidian plate with the inscription (Photo by R. Živković)

именог Санцака. Још у XVI веку по Курипешићу Вучитрн је велики трг на Косову.¹² Од епископа који су имали назив митрополита у другој половини XVI века помињу се Јоасаф 1578 и Михаило без ознаке године.¹³ После њих би могао да се јави као митрополит Никифор који се помиње на сликаном проскомидијском тањиру манастира Дечана, што би било у складу са временским настанком овог предмета.

У српским поменицима Стојана Новаковића који обухватају период од XV—XVIII века, у одељку где су поменути црквени достојанственици¹⁴ не помиње се ово име. Коришћени су поменици призренски, пећки, лесновски, крушевски, водичнички и коришки. У регистру имена име Никифор¹⁵ поменуто је више пута, али без других података, па се не зна о коме је реч. У дечанским поменицима Серафим Ристић напомиње да је у манастиру Дечанима нашао један поменик и доноси попис имена »святитеља«. Међу њима се у ствари наводе имена неких архи-епископа и епископа. Списак почиње са Савом, а завршава се Теодором Грочанским. Хронолошки ред није поштован и на једном месту је поменут Савва Никифор.¹⁶ Можемо само да претпоставимо да се иза овог помена крије име Вучитрнског митрополита. При крају књиге исти аутор даје попис имена српских патријараха и епископа, али ни овде није поменуто име Никифор.¹⁷ У Сопоћанском поменику који је објављен код А. Т. Гиљфердинга помена нашег митрополита такође нема.¹⁸

Чињеница да се проскомидијски тањир налази у манастиру Дечанима коме је намењен или касније поклоњен наводи нас на претпоставку да је личност митрополита Никифора на неки начин и раније била везана за манастир Дечане. Било би разумљиво да се црквени великодостојник по одласку из матичног манастира — уколико претпоставимо да је Никифор пре него што је постао митрополит живео у манастиру Дечанима — и касније сећао свог манастира, па га у извесним ситуацијама и даривао. До овог закључка долазимо ако претпоставимо да се у личности митрополита Никифора можда крије Никифор ранији игуман манастира Дечана. Знамо да је наш познати сликар Лонгин у другој половини XVI века радио у манастиру Дечанима. На његовој икони Стевана Дечанског постоји запис из кога се види да је сликана за време патријарха Герасима (1574—1586) и смерног игумана дечанског кир Никифора јеромонаха.¹⁹ Код И. С. Јастребова налази се податак да је 1613. год. дечански игуман био јеромонах Атанасије.²⁰ На основу овог можемо да претпоставимо да је у периоду од краја XVI до првих година XVII века игуман Никифор могао да постане митрополит Вучитрнски и да се његово име јавља вероватно у својству донатора на поменутом сликаном проскомидијском тањиру.

Покривач за дарове за који претпостављамо да је извезен наш крст могао је да буде рађен у исто време или нешто касније. Према томе временски би могао да се стави највероватније у почетак XVII века. Цела површина крста испуњена је густим, збијеним бодовима па се не види тканина на којој је везено. За вез су употребљени цик-цак, наизменични и дијагонални положни бодови, затим ланчани и пуни бод. Рађено је позлаћеном и сребрном жицом, а делимично је употребљен и конач у боји за оквире или у циљу оживљавања и истицања појединих детаља. Бодови нису свуда правилни, негде се једна врста утапа у другу, па је тешко да се издиференцирају. То је нарочито наглашено на позадини кракова крста, а донекле и на позадини централног медаљона. Позадина централног медаљона и кракова крста извезена је позлаћеном жицом, док је позадина медаљона са Христом у центру рађена сребрном жицом. Због употребе углавном металних нити, позлаћених и сребрних, овај вез делује као метална површина, која само делимично добија одсејаје у боји, што је последица дискретне употребе бојеног концја за одвајање појединих површина. Ово је створило утисак пластичности што се није постигло само променом врсте бодова, а што је иначе чест случај; граничне линије су нижег нивоа од осталих површина, чиме су ове донекле истакнуте. Од боја су употребљене црна, плава, два тона зелене и два тона црвене.

12 К. Костић, Трговински центри и друмови по српској земљи, Београд 1900, 371. Вучитрнски санцак основан је нешто пре 1462. године кад се први пут помиње у изворима. Вучитрн је дефинитивно пао под турску власт 1454. године за време Мехмеда II освајача. (Е. Челебија, Путопис одломци о југословенским земљама, превод и коментар Х. Шабановић).

13 Ст. Станојевић, Енциклопедија, 445.

14 С. Новаковић, Српски поменици од XV—XVIII в., Гласник СУД, XLII 33—36.

15 Исти, н. д., 33—36.

16 С. Ристић, н. д., 21.

17 Исти, н. д., 81—84.

18 В. Р. Петковић, Легенда св. Саве у старом живопису српском, Глас СКА, CLIX, Београд 1933, 62.

20 И. С. Јастребов, Споменик СКА XLI, Београд 1904.

Сигнатура Богородице извезена је сребрном жицом, а сигнатура Христа позлаћеном. Ликови су рађени неправилним ланчаним бодовима, концем боје инкарната, а црте лица су назначене црним концем, док су уста црвена. Посматрајући вез добијамо утисак да га карактерише зелени одсјај због употребе зелене боје на готово целој површини веза.

Анализирајући технику рада овог веза и тражећи за то аналогије у црквеним везовима насталим у нашим и суседним областима налазимо сличности у целини или решавању појединих детаља, нарочито на везовима датираним као XVII век.

Основна карактеристика овог рада је уједначена пластичност целе површине, збијеност бодова и испуњавање целе површине везом, што налазимо и на једном епитрахилу из Бенаки музеја у Атини из 1666. године.²¹ Са овим везом наилазимо и на сличности у решавању позадине, затим нимбова и ликова појединих светитеља. У истом Музеју још на једном везу такође из XVII века видимо исто компоновање бодова у нимбовима, у виду лучних дијагонала.²² Сродност у начину везења драперија, мада су оне још стилизоване и више површински решене него на везеном крсту из Дечана, налазимо и на набедренику из истог Музеја из 1681. године.²³

На везовима који се чувају у манастирима Свете Горе, а порекла су молдовлашког, као и на неким везовима у манастиру Путни у Молдавији, такође наилазимо на извесне сродности у техници рада. На епитрахилу Раду Пајсија из прве половине XVI века, који се налази у манастиру Ватопеду,²⁴ највише сродности налазимо у обради позадине, као и решавању нимбова. И за овај вез су карактеристични кратки, ситни бодови где се тек називу цик-цак или испрекидане линије као кратке дијагонале, као што је примењено на нашем везу. Сличне карактеристике налазимо и на неким везовима рађеним још средином XVI века. У техничком погледу обрада орнамената и њихове позадине врло је блиска оној на орару — Радивоја и Анке из 1533. године из манастира Ивирина.²⁵ Исто решење налази се у доњем делу орнаменталног украса на епитрахилу Матеја и Теодосија из манастира Путне.²⁶ Утисак збијених бодова без остављања неизвесних површина, који правцем линија имитирају компактну ткану материју, примењено је и на бордури подее игумана Симеуна из 1545. године у манастиру Ивиру.²⁷ Сличности су нарочито изражене у начину рада на краковима крста нашег веза.

На руским везовима XVII века, особито на подеи са ликом митрополита Алексеја, или на сакосу патријарха Никона из 1655. године, нарочито је изражена сличност у густо збијеним бодовима и површинском третману везених површина.^{27a}

Тражећи аналогије у погледу технике рада са сачуваним црквеним везовима на нашој територији не би могло да се закључи да има апсолутне сличности са ма којим од њих. По једном детаљу — решавању нимбова, везени крст је близак једном епитрахилу из Охрида, који се датира у XVII век.²⁸

Представа Богородице са медаљоном на грудима у коме је Христос емануило значајна је варијанта Оранте, а порекла је византијског. По Н. П. Кондакову овај иконографски тип био је познат још у ранохришћанској епохи. Претпоставља се да се развио из античких медаљона са ликовима императора или неких божанстава, који су ношени на грудима као знак ранга или достојанства. Рана варијанта ове представе у ранохришћанском периоду налази се у катакомбама св. Агнесе у Риму.²⁹ Развој овог иконографског типа је тешко пратити, јер између медаљона са ликовима из позне антике и каснијих представа постоји празнина, јер нема сачуваних споменика на основу којих би се могао пратити њен постепени развој. Изузетак чине бронзани крстови реликвијари где Христос на грудима Богородице заузима знатно већи простор. Ове представе се јављају опет тек од X—XII века на византијским печатима и новцу.³⁰ По сведочанству Скилице у Влахернском храму у Константинопољу постојала је, сликана на дрвету, икона Богородице са Христом у медаљону, на грудима.³¹ Кондаков поставља као могућност да се у Влахернском храму јавила представа која је спојила Оранту — Влахернитису са ликом Христа емануила који је допуњавао. Он не искључује

²¹ E. Πατριδακη, *Εκκλησιαστικά κειμήλια*, Εν ΑΘΗΝΑΙΣ 1953, Τ.ΣΤ, σλ. 2.

²² Исти, н. д., Т. I А, сл. 1.

²³ Исти, н. д., Т. I Г, сл. 1.

²⁴ G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, Т. LXXVII.

²⁵ Исти, н. д., Т. СIII.

²⁶ Исти, н. д., Т. CVII.

²⁷ Исти, н. д., Т. CLXXII, CLXXIII.

^{27a} История русского искусства IV, 589, 591.

²⁸ Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV—XIX века, сл. 37.

²⁹ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери II, СПб. 1915, 103.

³⁰ Исти, н. д., 105, 106.

³¹ Исти, н. д., 108, Влахернски храм је био познат и прослављен по реликвији мафорија Богородице и по чуду покрова Богородице које се ту догодило.

могућност да је порекло Оранте са Емануилом могло да проистекне од емалних или сликаних портрета који су давани високим чиновницима да их носе на униформама.

У читавом низу иконографских тема које се јављају на Истоку и Западу виђа се представа Богородице са Христом емануилом у медаљону.³² Некад је она као Панагија платитера у вези са илустровањем литургијских текстова појединих светих отаца. По Рео-у који је дефинише као Оранту-мајку, она подсећа на Оранту из катакомби, али се разликује по оном што носи фиксирано на грудима у једном медаљону — лик Христа емануила.³³

На основу помена код кијевског монаха Василија Григоровича Барског, руског хације XVIII века, године 1045. налазила се у Неа Мони на Хиосу једна Оранта са медаљоном на грудима која би по опису одговарала типу Богородице знамења, како је овај већ развијени иконографски тип назван у Русији.³⁴

После доста времена налазимо на ову представу тек у XIV веку у Богородици паригоритиси у Тесалији и у Кахрије џамији у Цариграду.^{34a} Она се често јавља и на панагијарима грчког порекла, почев од XII века, па је и сама тема често означавана као Панагија.³⁵

Богородица знамења као иконографска тема јавља се нешто касније, мада знатно ређе и на другим покретним споменицима. Налазимо је на аеру из св. Климента у Охриду из XIV—XV века, за који Кондаков даје тумачење »... он овде очевидно представља лик младенца у слави. Богородица дижући руке у исти мах с ликом Емануила, који заменивши Агнеца, као живи лик Артоса обавља овде на аеру, а и на артосним панагијама узношење дарова по ритуалу — узношења панагије, какав је био установљен у манастирима, а и на византијском двору још у X веку«.³⁶

На неким предметима са истом иконографском темом, као на византијском печату из XII века налазимо Оранту са полуфигуром Христа емануила на грудима, а сигнирана је као Епискеписис.³⁷

Тип Оранте са Христом у медаљону добио је у руској иконографији име Знамења Богородице. По Лихачеву »Знамение« се назива представа Богородице оранте са диском на грудима у коме је лик малог Христа.³⁸ Овај термин се објашњава или »давањем знакова« појединих икона или би медаљон са Емануилом био »знамење« (signum). Највероватније је да је овај термин у вези са »чудом у Влахерни«.³⁹ У Русији је ова иконографска тема врло омиљена и тамо је сачуван велики број предмета, нарочито икона са овом представом.⁴⁰ Најчешћа је на портативним иконама и панагијама. Некад се комбинује са еухаристијом.⁴¹

Облици медаљона у којима је Христос емануило јављају се у више варијанти. Најчешће су кружни, ређе овални — јајастии или крушкасти, као у Кахрије џамији, а ретко су сасвим изузетних облика, на пример кружностозвездастог, као у звонари Јована Богослова у Мистри.⁴² Лик Емануила је најчешће представљен до појаса, или је дата само његова глава. За доцније типове је карактеристична варијанта са Емануилом у бисти који се налази у наборима мафорија, нешто је спуштен и има симболично значење.⁴³

На сликаном проскомидијском тањиру, као и на везеном крсту из манастира Дечана Христос емануило је постављен у медаљон који би могао да се дефинише као срцолики овал са изразито зашиљеним горњим делом, а знатно ширим и облијим доњим. Деформација је јача на везеном крсту. Цела композиција је постављена у кружно звездасти медаљон. Зраци који полазе од кружног медаљона изразитији су, бројнији и наглашенији на сликаном тањиру, а ствара их оков док њихов изглед на сликаном делу није довољно видљив. Њихова трансформација се много упрошћава, чак постаје дефектна на везеном крсту.

³² Исто.

³³ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957, 71—72.

³⁴ Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери II*, 111.

^{34a} Исто.

³⁵ Кондаков поистовећује велику панагију са представом Богородице знамења, н. д., 29.

³⁶ Исти, н. д., 115. Исти аер Кондаков је објавио у Македонија СРБ, 1909, 270—271, али на жалост без фотографије. Датира га у 14—15 в. Сада се више не налази у Охриду.

³⁷ Исти, н. д., 109, сл. 38.

³⁸ Н. Лихачев, *Историческое значение италогреческой иконописи. Изображения Богоматери...*, 83.

³⁹ Н. П. Кондаков, *Иконография*, 116.

⁴⁰ *Полный мѣсяцесловъ востока*, Том II, Владимиръ 1901, 368, под 27. новембром каже да се слави у спомен бившег знамења и чуда иконе Богородице у Новгороду 1170. год.

⁴¹ Н. П. Кондаков, *Иконография* 119.

⁴² Исти, н. д., 111. Наведен као изузетан облик медаљона.

⁴³ Исто,

Уоквиравање целе композиције на овај начин често се види на представама ове теме у зидном сликарству и иконама поствизантијског уметничког стварања. Одговарајући начин уоквиравања композиције као на везеном крсту налазимо на панагијару из манастира Бистрице.⁴⁴ Композицију уоквирену кружним медаљоном, од кога са четири стране полазе зраци и исти облик медаљона са представом Христа, налазимо на знатно каснијој анафорници с почетка XVIII века у Уметничком музеју у Букурешту.⁴⁵ У доњој бордури плаштанице из збирке Старицких, из Тројице Сергејевске лавре, налази се иста иконографска тема укомпонована у кружни медаљон од кога полазе зраци груписани у четири групе.⁴⁶ Међутим, облик медаљона у који је укомпонован Христос емануило доста је редак. Налазимо га на набедренику из 1681. године у Бенаки музеју.⁴⁷ На епитрахилу Доротеја епископа, који се налази у манастиру Ставроникити,⁴⁸ а илустрuje химну акатиста, појављује се представа Богородице која на грудима има медаљон у истом облику као на нашем везу. Овај ретки тип медаљона срећемо на неким фрескама на Атосу. У Хиландарској трпезарији из 1621. године, раду нашег мајстора Митрофановића, у илустрацији 24. строфе химне акатиста, Христос је постављен у истоветан медаљон.⁴⁹ У нашој земљи у фресосликарству тзв. турског периода одговарајући тип медаљона налазимо на представи Богородице знамења у Овчарско-кабларском манастиру св. Тројице у ниши изнад унутрашњег портала. Временски ова фреска припада раном XVII веку.⁵⁰ У цркви у Ђураковцу код Пећи, на одговарајућој композицији налазимо исти облик медаљона.⁵¹ Сличан тип медаљона насликан је и у апсиди манастира Пиве. У луку апсиде нешто каснијег сликарства из 1646. године у цркви у Тутину наилазимо на сродан тип медаљона.⁵²

По своме облику медаљон у коме је представа Христа емануила везан је за поствизантијско сликарство, а за нас је интересантан, јер се појављује на оба предмета из истог манастира, што је један од елемената, за њихово повезивање. Облик оквирног медаљона је такође сродан, само што онај на везу који је могао да има за узор, или евентуално инспирацију сликани проскомидијски тањир показује његову јасну стилизацију, чак деформацију, па и непотпуност.

Централна тема представа Богородице са подигнутим рукама, на чијим је грудима Христос емануило у медаљону је иконографски чисто представљена тема Богородице знамења. Упоредујући ликове на овим двома композицијама и имајући у виду технику рада једног и другог предмета — јер оно што је сликару лако изводљиво то је некад преношењем у технику веза знатно отежано а некад и онемогућено — примећујемо да постоји сродност. Посматрајући облик лица Богородице на проскомидијском тањиру и поред постојећих знатних оштећења, видимо да је оно нешто ширих јагодица са извесним проширењем у доњем делу лица. Исти облик лица дао је и мајстор веза. Очи Богородице на тањиру су оштећене, али је видљиво наглашавање доњих капака подочњацима. Одговарајући начин решавања очују имамо и на везу. Доњи део носа Богородице на проскомидијском тањиру је замрљан, па се не види његов завршетак, али изгледа постоји сенка између носа и уста, која је јасно наглашена и на везу. Уочава се разлика у решавању усана, јер док су оне на тањиру пуније, на везу су представљене једном линијом.

Лик Христа на проскомидијском тањиру је јако оштећен, али и поред тога назире се његови пуни образи, високо истакнуто чело, округле очи, меснат нос и истурене уши. Облик Христовог лица на везу је више издужен, очи су јако истакнуте са подочњацима, чело је високо, а уши такође наглашене. Чак и на овом малом лику постоји сличност. Уколико је мајстор веза био у ситуацији да подражава сликани тањир то му је било отежано и димензијама централног медаљона на везеном крсту који је знатно мањи од представе на проскомидијском тањиру. Сличности налазимо у положају и обликовању руку Богородице. На обе представе мада су на тањиру делимично прекривене оковом оне су издужене, танке, са дужом шаком. Одећа Бого-

⁴⁴ Studii asupra tezaurului restituit de URSS, București 1958, 67, sl. 8.

⁴⁵ Catalogul expoziției de argintarii broderiei și tesaturii din țara românească secolele XVI—XVIII, rad Tomasa Langa (Thomas Lang 1717—1732) iz Sibiu-a.

⁴⁶ Е. Натѣдаки, *Екκλησιαστικα κεντηματα*, εκ ΑΘΗΝΑΙΣ 1953, Т. I Г сл. 1.

⁴⁷ История русского искусства III, 679.

⁴⁸ G. Millet, Broderies, Т. CXIII, 2.

⁴⁹ Исти, Monuments de l'Athos, I, Т. 103, sl. 4.

⁵⁰ Д. Душанић — Р. Николић, Манастир Сретење и св. Тројица под Овчаром, Весник Музејског и конзерваторског друштва НРС, Београд 1960, 1—2.

⁵¹ По белешкама др С. Петковића, асистента Универзитета у Београду, фреске је радио сликар Милија 1592 г.

⁵² На податку захваљујем др Сретену Петковићу.

родице је слично изведена на обе композиције. Мафориј Богородице који се спушта на лице до изнад обрва и плетеница која се налази испод њега, као и његов начин уоквиравања лица и пада на груди идентично су решени. Укрштање мафорија на грудима је такође сродно. Медаљон са Христом је на одговарајући начин укомпонован у наборе мафорија, а рукави доње хаљине који су извучени испод огртача цртани су и завршени на исти начин. Постоје сличности и у сликању Христовог одела које је на везу мање видљиво, јер је Христос на проскомидијском тањиру допојасан, а на везу представљен само до груди. У погледу колористичког решавања обе композиције има нешто заједничких елемената. Основни тонови на везу су златни и сребрни са детаљима у боји који стварају одговарајуће одсејаје, док је колорит на проскомидијском тањиру разноврснији, са позадином у боји. Примећујемо да је доња хаљина Богородице, која је на тањиру тиркизнозелена, на везу добила зеленим наглашавањем набора зеленкасти тоналитет. Паралелни набори на грудном делу мафорија на тањиру су златни, што је обратни поступак од оног на везу, где су они у боји. За Христово одело на сликаном проскомидијском тањиру употребљено је злато, црвена и црна боја. На везу је оно златно са жутозеленим и црвеним нагласцима. Тоналитет ликова на обе композиције је окер, на тањиру нешто тамнији. Тоновима исте боје на проскомидијском тањиру су исцртане црте лица, док су оне на везу рађене црним концем, са црвеним уснама, што је типично за везове XVI и делимично XVII века.

Ако упоредимо сликарске квалитете проскомидијског тањира и везеног крста, где су они готово ограничени на цртеж, констатујемо да је уметнички ниво изразито виши на сликаном предмету. На везеном крсту, уколико претпоставимо да му је проскомидијски тањир послужио као узор, цртеж је несигурнији, наивнији и рустичнији. Тањир је радила сликарски изграђена личност, док за мајстора везеног крста то не би могло да се каже.

Ако упоредимо композицију на везеном крсту из манастира Дечана са истом представом на ситнијим уметничким предметима, као и на монументалном сликарству, можемо да нађемо сличности са објектима који се датирају почев од друге половине XVI века до средине XVII века. Сличности постоје са панагијом из 1553. године која се чува у манастиру Путни⁵³. Оне су изражене у Богородичином ставу, нарочито њених руку, затим у решавању драперија Богородице. На црквеним везовима појава ове иконографске теме је врло ретка. Чешће је налазимо као детаљ других композиција. На илустрацији химне акатиста оикои-а 4—5, на епитрахију Доротеја епископа из Ставрониките⁵⁴ појављује се одговарајући тип Богородице са нарочито израженом сличношћу у решавању набора мафорија који као да придржавају медаљон са Христом. Аналогије сигурно постоје на фрескосликарству овог периода у нашим областима, али је оно незнатно публиковано, па смо покушали да нађемо извесне сличности са сликарством тога времена у Грчкој.

Сродно решавање драперија Богородице налазимо на одговарајућој представи Богородице са Христом у централном делу кубета манастира Кутлумуша из 1540. године, као и у Хиландарској трпезарији.⁵⁵ У црквама Касторије, нарочито оним из XVI века, налазимо на исте типове лика Богородице као и на друге сродне детаље. У Богородици кубелидици на композицији сигнираној као Платитера из XVI века⁵⁶ постоје сличности у цртама лица Богородице, као и у формирању мафорија. У цркви св. Николе на фрескама из XV—XVII века, на композицији означеној као Платитера — Влахернитиса,⁵⁷ на Богородичином лику се виде шире истакнуте јагодице и танке усне, као на Богородици на везеном крсту. У св. Николи господарице Теологине из 1663. године на представи Платитере — Влахернитисе⁵⁸ налазимо на врло сродан мафорион, распоред његових набора са карактеристичним пребацивањем преко рамена и груди, као и слично затезање драперија, мада је то на везу из Дечана мекше изведено. У цртама Богородичиног лика такође постоје сличности. Карактеристичан је доста кратак нос, са наглашеном сенком испод њега, као и мале танке усне. На знатно ранијим фрескама манастира Дечана у илустровању акатиста може да се назре сличност у лику Богородице. Знатније је изражена сличност у решавању драперија Богородице на представи Богородице пространије од небеса у истом манастиру.⁵⁹ Набори Богородичиног мафорија распоређени су преко рамена као на везеном крсту, а на предњем делу је показано и таласање драперија које је на везу такође назначено.

⁵³ O. Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris 1925, 21, T. XVII.

⁵⁴ G. Millet, *Broderies*, T. CXIII, 2.

⁵⁵ Исти, *Athos*, T. 160, sl. 2; T. 103, sl. 4.

⁵⁶ Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, ΚΑΣΤΟΡΙΑ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1953, T. 110 δ.

⁵⁷ Исти, н. д., T. 172.

⁵⁸ Исти, н. д., T. 248α.

⁵⁹ В. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани II*, Београд 1941, T. CLXVIII.

Резимирајући иконографске и стилске карактеристике сликаног проскомидијског таџира и везеног крста можемо да констатујемо да за сада нема сигурне аналогије са извесном радионицом или мајстором. Пошто је у манастиру Дечанима у другој половини XVI века знатно развијена иконописачка делатност везана за познатог сликара Лонгина, сликани таџир би евентуално могао да се доведе у везу са делатношћу његових сарадника или настављача, јер нема елемената који карактеришу опус овог познатог уметника. Коначни закључак за сада не би требало донети с обзиром да је уметничко стваралаштво овог историјског раздобља у нашој уметности још у фази испитивања. Аналогije постоје са предметима на читавом подручју Балкана, што није чудно с обзиром на време у коме су настали и веза како уметничких тако и верско-политичких које су у то време постојале међу балканским народима, а који су на извештан начин били уједињени турским ропством, ако би тако могло да се каже.

Композиција на сликаном проскомидијском таџиру оивичена је словенским текстом, који је искуцан на његовом оквиру.⁶⁰ Декоративни украс везеног крста око композиције Знамења Богородице извезен је у краковима крста. На попречним краковима украс који је врло скроман идентичан је и симетричан, а на уздужним краковима је богаџији. Декор је развијенији у доњем делу крака. Декорацију попречних делова и горњег дела уздужног крака чине по две полупалмете које се ослањају на зракасти део оквира централног медаљона. У доњем делу то је гранчица украшена полупалметима са неколико листова који полазе из изданака. Полупалмете су сликане прилично несигурно и невешто са жељом да у доњем делу створе и више варијанти, што је последица потребе за испуњавањем расположивог простора орнаменталним украсом.

Декорација лозице са полупалметима је често у употреби у уметности Византије, као и на споменицима поствизантијског уметничког стварања. Она се дуго користила у хеленистичком и римском периоду, па је нормално да је наставила да егзистира и касније.⁶¹ Ложица са полупалметима не представља никакву особеност, јер је обилато коришћена као декоративни елементат непокретних и покретних споменика. Погодна је као оквирни орнаментат, па је често употребљавана у декорисању трака које су одвајале поједине зоне и композиције у фрескосликарству, а затим у пластици, опет најчешће као оквирни орнаментат око портала или прозора. Она се појављује често као декоративни елементат на минијатурама, металним предметима, црквеним везовима и при украшавању намештаја.

На основу цртежа орнамента на везеном крсту могло би да се констатује да је рађен више по сећању, а мање се ослањао на природу. На њему је осетно губљење тежње за натурализмом, што је довело до нужне стилизације, а местимично и до извесних деформација.

По подели и типовима, које је за византијску орнаментацију у илустрирању рукописа дала А. Frantz, декоративни украс на везеном крсту спадао би у апстрактан.⁶² Пошто је орнаментат најразвијенији у доњем делу уздужног крака крста, на њега ћемо се посебно осврнути. Сличности у начину компоновања са овим орнаментом налазимо још на рукопису из Лењинграда бр. 71. из 1020. године.⁶³ На нашем фрескосликарству најближе везе постоје са декорацијом која се јавља у Богородици Љевишкој, мада су тамо декоративни елементи развијенији, а код нас је компоновање орнамента слободније. Сродан начин комбиновања орнамента налазимо на декоративној пластици у Мистри на делу капитела у наосу Пантанаси, затим на детаљима пластике из светилишта у Метрополи или на надвратнику истог споменика, са којим је сличност нарочито изражена у неправилности при цртању листова.⁶⁴ Одговарајућу аналогiju налазимо и у фрескодекорацији манастира Воронца у Молдавији.⁶⁵ Овај начин компоновања орнамента није погодан за формирање континуираног фриза, због чега се успешно уклапа и у декорацију везеног крста. Цртање листова на његовој орнаментацији и поред неспретности и тенденције ка стилизацији, даје утисак сочности. По овој карактеристици он се приближава решењу одговарајућих типова полупалмета на епитрахиљу из манастира Добровца са представом војводе Јована Стефана.⁶⁶ Исте елементе налазимо и на везеној декорацији на епитрахиљу из манастира Дионизија.⁶⁷ Извесне неправилности у цртежу испољене су и на орнаментима епитрахиља Стевана Великог и Марије из манастира Путне.⁶⁸ Пуноћа листова

⁶⁰ Уоквировање композиције текстом (оштећеним) по опису Н. П. Кондакова налазило се на везеној пелени са Богородицом знамења која се чувала у св. Клименту у Охриду. Н. П. Кондаков, Македонија, СПБ 1909, 270—271.

⁶¹ А. Frantz, Byzantine illuminated ornament, The Art Bulletin XVI, 1934, 60.

⁶² Исто.

⁶³ Исто, н. д., Т. XIII, бр. 9.

⁶⁴ G. Millet, Monuments byzantines de Mystra, Paris 1910, T. 43, sl. 2, T. 51; T. 52, sl. 8.

⁶⁵ G. Balș, Comisiunea monumentelor istorice, Bisericile lui Stefan cel Mare, București 1926, sl. 445.

⁶⁶ Studii asupra tezaurului restituit de URSS, București 1958, 153, sl. 6.

⁶⁷ G. Millet, Broderies, T. LXVI.

⁶⁸ Исто, н. д., Т. LXXXVII.

и сличност у цртежу појединих листова на нашем везу приближавају се решењу одговарајућег типа листа на знатно ранијој плаштаници из Викторија и Алберт музеја у Лондону.⁶⁹

Сличности у орнаментици које су овде наведене углавном су нађене на споменицима старијим од нашег веза, али измене и деформације до којих је на њему дошло наводе нас на претпоставку да је то резултат не само невештине мајстора, него и његове удаљености од изворног стваралаштва и евентуалне измене предлошка. Употреба и цртање овог орнамента који се може пратити вековима, на нашем везу је доживело изразите промене, стилизације, па и делимичне деформације.

Везени крст из манастира Дечана који је побудио нашу пажњу не спада у репрезентативне представнике рађене у техници уметничког веза, али је по својој концепцији, уметничким и техничким одликама значајан примерак ове врсте уметничке делатности из времена поствизантијског уметничког стварања. Занимљив је по својој иконографској представи, која је ретка на црквеним везовима, а у ово време се местимично јавља као централна тема углавном на набедреницима, мада чешће представља детаљ при илустровању неких композиција, најчешће Богородичиног акатиста на минијатурним сценама ове иконографске теме на епитрахилима или наруквицама. Композиција Богородице знамења је изузетно била узета за централну тему сада изгубљеног литургијског покривача из св. Климента у Охриду који је по Н. П. Кондакову знатно ранији од времена настанка нашег везеног крста.

Постојање овог објекта у једној од наших највећих манастирских ризница не значи да је то и место његовог настанка, јер су се у овај манастир у оно време а и касније често стицали уметнички предмети које су калуђери доносили не само из разних области наше земље, него и из најудаљенијих земаља где су одлазили најчешће тражећи милостињу или одлазећи у хапилук.

Није искључено да је овај уметнички предмет, ако претпоставимо да је рађен у вези са постојањем сликаног проскомидијског таџира у истом манастиру био Дечанима и намењен, па могуће и рађен у њему или њему блиским радионицама. Његово место настанка не би могло да се одреди са сигурношћу, с обзиром на карактеристике овог објекта и степен познавања ове уметничке делатности у нашој земљи, и нама у погледу уметничког стварања блиским земљама.

По иконографским, стилским и техничким особинама на основу довољно елемената, везени крст из манастира Дечана може да се датира у рани XVII век.

⁶⁹ Исти, н. д., Т, СХСVI.

AN EMBROIDED CROSS FROM THE DEČANI MONASTERY

S u m m a r y

In the treasury of Dečani there is an embroidered cross which was not published until now. The size of the cross is $21,5 \times 13$ cm. and the width is 8 cm. In the middle of the cross, in an irregular roundel, the Virgin of the so-called Znamenje type is represented. She has Christ-child on her bosom, in a heart shaped locket. The branches of the cross are decorated with stylized vegetable ornament. The material on which the embroidery was done, is not visible because of the stitches too tightly made.

The cross draws attention for its artistic values, iconography rarely represented on embroideries and also by its shape and its size. This piece of embroidery was never mentioned before in earlier inventories of the same monastery.

More to its shape, but less to its dimensions, this cross could be considered as a part of an omophorion. It would be at the same time the easiest solution of the problem. It could be supposed that our object was applied to a liturgical covering. We are led to this point by the fact that there is a painted wooden proscomidian plate in the same treasury, with the diameter of 17,5 cm., with the same subject, and it is likely to be that in the connection with it there was made a liturgical covering with the same iconographical subject. The cross itself was probably a part, the central item, of such a covering and it was applied to a, now lost piece of textile.

On the painted proscomidian plate from Dečani, there are inscriptions. On the rear side of the rather primitive metal covering which is quite different from the good painting on the face of the proscomidian plate, there is a dedicatory inscription mentioning Nikifor, metropolit of Vučitrn. It was impossible to find any news concerning this high church official. He could be considered as the donor of the painted proscomidian plate. Owing to the qualities of its painting it should be classified among the works of the post byzantine paintings and stylistically it should be dated in the second half of the 16th century or later.

The fact that the proscomidian plate is today in Dečani, to which it was sent or given later, leads to the supposal that metropolit Nikifor was in some connection with Dečani. There is not enough evidence that metropolit Nikifor was identical with Nikifor, the prior of Dečani monastery, which lived in the second half of the 16th century. At the end of the same century or at the beginning of the next, he could have become metropolit of Vučitrn, and as a man of such a rank commanded this proscomidian plate. The liturgical covering for which we are supposing that the embroidered cross was made, could have been created at the same time or something later. According to this, it could be placed at the beginning of the 17th century.

The whole surface of the cross is filled with compact stitches, which are of zig-zag, alternative, diagonal, chain and full kind. The thread is silver and silver-gilt and sometimes colored thread is used for edges, for the vividness of the composition or for the stressing of the details. The stitches are not always regular, they are mixing one with another and it difficult to make difference between them. This is especially emphasized on the background of the branches of the cross and partly on the background of the central locket.

The essential characteristic of this work is the balanced plasticity of the whole surface. Analysing the technique of this embroidery and comparing it with other pieces in our country and the near-by regions, it is possible to discover some similarities in the whole or details, on the embroideries from the 16th or 17th century.

The representation of the Virgin with the locket on her bosom, with Christ Emanuel in it, is a well known variant of Oranta, byzantine by origin, known in iconography since early Christian times. The Virgin of Znamenje, as this iconographical type was called in Russia in later times, appears very often on the icons and less on other objects. The earliest representations of this subject on religious embroideries was that on the aër from St. Clement at Ohrid (XIV—XV century).

The way of the framing of this composition is often found in wall paintings and icons of the post byzantine period, but the shape of the locket with Christ Emanuel is comparatively rare. The shape of this locket is connected with postbyzantine painting and is of big interest for us, as it appears on both objects from the same monastery, a detail that connects them. The outline of the outer locket is also similar, the one on the embroidery, which might have had as a model, or as an inspiration, the painted proscomidian plate, shows clearly stylization, deformation and even some incompleteness. Comparing the characteristics of these two compositions, not forgetting the differences of the technical nature, we may notice similarities. As for the coloristic solutions of the both compositions there are some elements that are common to both. The ground hues on the embroidery are gold and silver with details in other colors, forming corresponding reflexes, while the color scheme on the proscomidian

plate is more varied, with the colored background. If we compare pictorial qualities on the two objects, we notice that they are limited to the drawing on the cross, but the level on the proscomidian plate is much higher. The drawing on the cross is less sure, more naïve and more rustical. The painted proscomidian plate was made by a person which was complet as an artist, while as for the cross it could be hardly said. If we compare composition of the cross from Dečani, with the same representations on smaller objects and on mural paintings, comparisions could be made chronologically, with the monuments from the middle of the 16th century, till the middle of the next. On embroideries this iconographical subject is very rare, it is more often found as a detail on other scens.

Resuming iconographical and stylistical characteristics of the painted proscomidian plate and of the cross, we are able to notice that there are no definite analogies with a certain workshop or with an artist. As it is known that in the second half of the 16th century, in Dečani worked the well known painter of that time, Longin, it could be possible that this proscomidian plate might be ascribed to the group of his coloborators or followers. Final conclusions could be brought after more detailed investigations of the same period, which has been up to this day, in a state of preliminary works. Analogies are found in the whole Balkan area, the fact quite understandable if we know confessional, artistic and political background of that time in this part of Europe.

The composition on the painted proscomidian plate is encircled by a slavic inscription embossed at the edge. The ornaments in the branches of the cross are more developed in the lower branch of the cross. The ornament of the horizontal and upper part consists of half palmette, painted unskilfully, with the intention to fill in the rest of the space. The rinceau with half palmettes is often found in byzantine and post byzantine art. It shows no peculiarity for it is well represented as a decorative element on many monuments.

Judging after the drawing of the ornament on the embroidered cross it is noticable a certain loss of naturalism, which brought to inevitable stylisation and occasional deformations. This way of ornamental composition is not suitable for an uninterrupted band and it is the reason that it suits well to the decoration of the cross. Ornamental resemblances given here were found on older monuments, but some changes and deformations leads us to the supposal that it is not only the result of the artist's clumsiness, but at the same time the result of the big distances and of the possible change of the original model.

The embroidered cross from Dečani is not an excellent representative of church embroideries, but owing to its conceptions, technical and artistical characteristics, it belongs to more interesting art objects of the post byzantine period. Iconographical subject on it is rarely met on embroideries — mostly on epigonatia, although it is more often a detail on the scenes of Virgin's hymn (Acatiste), on stolas and manikia. The composition with the Virgin of Znamenje type, was the central representation of the now lost liturgical covering from the church of St. Clement at Ohrid, which is, after N. P. Kondakov much earlier in the date from the emroided cross.

The fact that the cross was found in one of our biggest monasteries, doesn't serve at the same time as the sure evidence of its origin. To Dečani were brought art objects from far away places, donated to the monastery by the travellig monks and pilgrims. We could not neglect, if we suppose, that this cross was made in the connection with the proscomidian plate of the same monastery, that it was ment for Dečani, or possibly done in, or near by workshops. Its place of origin can't be defined with certainty, regarding its characteristics and owing to the stage of knowlege of this artistic activity in our country and in the countries close to ours. The general remarks of its style, technique and iconography claim that this cross should be dated in the begining of the 17th century.

Dobriła Stojanović

Мара ХАРИСИЈАДИС

Међу свештеним књигама које су се употребљавале у току богослужења православне цркве, посебну функцију од најстаријих времена имало је јеванђеље. Оно је ношено кроз цркву и стављано на олтар, пошто би га ђакон изнео кроз царска врата иконостаса. Стога је на опрему јеванђеља обраћана нарочита пажња, те су она била каткад изузетно богато илуминирана и раскошно повезана.¹ Првобитна јеванђеља српско-словенске редакције била су јеванђелистари, који су и данас у употреби у грчкој цркви. Код Руса и код нас јеванђелистари су замењени четворојеванђељима.²

Најчешће су код нас четворојеванђеља била украшена само мање или више раскошним заставицама. Једно од таквих наших рукописа је четворојеванђеље у Архиву Српске академије наука и уметности бр. 65.³

Рукопис је исписан на папиру полуустваним словима. Редакција је српска. Вел. 26 × 17 см. Девет листова претходе тексту јеванђеља. Следе 335 листова, од којих су 315 исписани, а остали празни са записом на последњем листу. Према воденим знацима, котви и кругу са звездом (Vriquet бр. 479 из 1502. године), може се рукопис датирати у почетак XVI века. На 1.315г је следећи запис: Гавриѣлъ многостію Божию архієпископъ пек(ски).

Сѣа свѣтаа и дѣшеспасна кнѣга, глаголемѣи тетрѡѡеваггеліе мнѣ смѣрен'наго послѣднаго прѣн-став'ника вѣкликѣи црквыи пек(скыѣ), и дах'ю на благословѣніе и просвещеніе монастырѡв своемѡ свѣтаго ар'хіс-тратига михаила и гавриѣла вѣ пѡдкрѣпѣи гѡри зовѡмъ ковилаѣ, вѣ новѡю црковѣ свѣтаго ар'хіереа и чудотворца христова николаа вѣ рѡдѣѣльнѣхъ и островѣиѣхъ старѡмъ влаха. Елма же мын смѣрѣѣны, когда же вѣх'мо (на) рашкѣи епархїи, оворѣтохѡм'сіе свѣтоѣ мѣсто запѣстило ѡ многыѣхъ вѣрѣменѣхъ и ныкнѣи вѣрѣгѡмо вѣ лѣто 5.р.й.ѣ, и вѣждѣлехъ трѡдолоубаз'нѣ, имѣхѡмо любѡв' вѣ свѣтыиѣхъ вожїиѣхъ архісѣратигѡм, и вѣдрѡзнѣмо некое келѣѣ и воденице, и монастыр'скѡ землю ѡсвоводихѡмъ иже рѣжде запѣстѣла и нѣзнаема бѣше, и ещѣ прѣикѡпнхѡмъ неколико нывѣ и ливад' и приложихѡмъ къ свѣтѣи обитѣли и рѣбѣнхѡмъ тоу нѣкое вѣрѣме. И пакы иже манїемъ рѣжелагагѡ владикѣи моего христа вѣзыдѡхѡмъ на сы свѣтыи рѣстѡлѣхъ срѣбскыѣ архієпископїе. Нѣ, шѣтцїи и братїе, кого благаго богъ прозѡволитъ по нашѣмъ ѡхожденїю не забѡдете свѣтѡю обитѣлѣхъ, молѣи раднѣи и застѣпленїа свѣтыѣхъ вожїиѣхъ архісѣратиг' понѣже днїи вѣка сѣгѡ рѣхѡдетъ тако злакъ травнїи... на сѣмѣхъ свѣтѣи такоже и не вѣх'мо. Писахъ вѣ лѣто 5рїѣ.⁴

Из тога записа види се да је 1644. године патријарх Гаврило, тада још митрополит рашки, обишао манастир Ковиле, посвећен архистратизима Михаилу и Гаврилу⁵ и да га је затекао запушеног, да га је обновио, докупио њива и ливада и ту боравио извесно време. Новој цркви манастирској св. Николе приложио је четворојеванђеље, данас у Архиву САН бр. 65, на коме је 1651. године оставио запис.

Рукопис има повез од дашчица обложених кожом. О повезивању сачуван је запис на полеђини горње корице: Сѣа кнѣга глаголемѣа евангелїе повезаѡе николае михаѡловиѣхъ слѣжитѣла манастира калнинѣа месеца марта 25 године 1832.

Сем ова два записа у рукопису се налази још неколико записа који немају везе са израдом четворојеванђеља.⁶ О калиграфу и илуминатору нису нам сачувани подаци.

Рукопис је доста оштећен, али садржи пет раскошних четвороугаоних заставица, тако званог неовизантијског типа, од којих су три украшене орнаментима скоро непознатим у осталим рукописима.

¹ K. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary*, Morgan 639, *Studies in Art and Literature for Belle de Costa Greene*, Princeton 1954, 358; N. P. Kondakov, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort 1892, 172.

² Јеванђелистари су јеванђеља у којима су поједини пасуси наведени по реду црквене године, један за другим. Упор. Л. Мирковић, *Православна литургија или наука о богослужењу православне источне цркве*, I, Сремски Карловци 1918, 137, Наш најстарији богато илуминиран рукопис Мирослављево јеванђеље је јеванђелистар.

³ Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*. Збирка Српске Краљевске академије, Београд 1901, 8, бр. 10/65.

⁴ Љ. Ковачевић, *Гласник* LVI, 345; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, 352, бр. 1389.

⁵ О манастиру Ковиле: Вл. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Посебна издања САН, књ. CLVII, Одељење друштвених наука, Нова серија, књ. 4, Београд 1950, 147—148.

⁶ Љ. Стојановић, *Каталог рукописа и старих штампаних књига*, 8—9.



Сл. 1. Четворојеванђеље бр. 65 Српске Академије наука и уметности. Почетак месецослова, 1. 4r
 Fig. 1. Tétrévangile No. 65 de l'Academie des sciences et art. Début du ménologe, fol. 4r



Сл. 2. Четворојеванђеље бр. 65 Српске Академије науке и уметности. Почетак јеванђеља по Матеју, 1. 7r
 Fig. 2. Tétrévangile No. 65 de L'Academie serbe des sciences et des arts. Début de l'évangile selon Saint Matthieu, fol. 7r

Према декоративном систему византијских и словенских четворојеванђеља, која су илуминирана само орнаментима, четири заставице у нашем рукопису налазе се на почетку текста појединих јеванђеља. У тим четворојеванђељима остале се заставице налазе каткада и на почетку осталих поглавља, предговора јеванђеља, њиховог садржаја или синаксара. У нашем рукопису прва заставица налази се на почетку месецослова који претходи тексту самих јеванђеља.

Та прва заставица изнад почетка месецослова (сказаније прѣмлающеи вхселѣтнѣе), (1.4r Вел. 11, 3, 10, 5 см) има у средишњем пољу орнамент у облику скоро равнокраког крста од уплетених трака, које се завршавају наутовом врежом и цветом у облику стилизоване тролисне детелине (сл. 1). Жутоокер основа подражава злато. Орнаменти су маслинастозелени са црвенкастим детаљима. Око тога средишњег поља је широки оквир са основном маслинастозелене боје, украшен разврежалом ложицом црвенкастоокер боје са детаљима маслинастозелене боје. Као на биљним орнаментима византијских рукописа, боје су овде дате у деградираним тоновима и нијансама.

Иако нам је орнаментални елемент наутове вреже познат већ у рукопису Амартолове хронике из 1386/87. године, затим у рукописима Владислава Граматика (XV век) и поп Јована из Кратова (XVI век), заставице као ова веома су ретке у нашим рукописима турског периода.^{6a} Позната нам је истоветна заставица само изнад текста јеванђеља по Марку (1.10) у четворојеванђељу из Раванице (XVI век), које се чува под бројем 154 у музеју Српске православне цркве.⁷ Оквир око средишњег поља као на овој заставици јавља се само у најраскошнијим рукописима. Такве оквири украшене разним орнаментима налазимо у више рукописа, између осталих у једном четворојеванђељу манастира св. Тројице Пљеваљске,⁸ затим у четворојеванђељу манастира Гомирја, које се налази данас у Музеју Срба у Хрватској под сигн. Р.48 (1.81r), на

^{6a} Ђ. Radojčić, Srpske arhivske i rukopisne zbirke na sv. Gori, Arhivist god. V, sv. 2, Beograd 1955, 24, сл. 4; З. Јанц, Исламски елементи у српској књижи, Зборник Музеја за примењену уметност, 5, 1961, 32, сл. 13.

⁷ VI. Mošin, Inventar ćirilskih rukopisa Muzeja Srpske pravoslavne crkve u Beogradu, Ljetopis Jugoslovenske Akademije znanosti i umjetnosti, knj. 60, 1955, 223, br. 154.

⁸ S. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 58—59, Таб. LIV.



Сл. 3. Четворојеванђеље бр. 65 Српске академије наука и уметности, Почетак јеванђеља по Марку, 1.93г

Fig. 3. Tétraévangile No. 65 de l'Academie serbe des sciences et des arts, Début de l'évangile selon Saint Marc, fol. 93r



Сл. 4. Четворојеванђеље бр. 65 Српске академије наука и уметности, Почетак јеванђеља по Луки, 1.151г

Fig. 4. Tétraévangile No. 65 de l'Academie serbe des sciences et des arts. Début de l'évangile selon Saint Luc, fol. 151r

заставицама Лесновског псалтира,⁹ у једном четворојеванђељу манастира Пакре¹⁰ у Лесновском јеванђељу¹¹ и у четворојеванђељу манастира Хопова из 1662. године на 1.208г данас у Музеју Српске православне цркве бр. 173. Иницијал В припада типу једнобојних иницијала и украшен је једноставним орнаментима. Он је зелене боје.

Заставица изнад текста по Матеју (1.7г — вел. 11,8 × 11,8 cm), украшена је орнаментима у облику крста око кога се преплићу траке (сл. 2). На оба краја вертикалних кракова крста супротстављене су по две четвороножне животиње, а на крајевима хоризонталних кракова крста су по две птице. Основа заставице је жутоокер и маслинастозелена, а прелетне траке су боје хартије. У десној маргини рачвају се лиснате гране, обухватајући скоро целу страницу. Листови тих грана су сиви, маслинастозелени и окер. Заставице истоветне са овом доста су распрострањене у нашим рукописима турског периода. Такву заставицу налазимо у четворојеванђељу из средине XVI века у збирци Сирку Академије СССР, на почетку јеванђеља по Луки,¹² у четворојеванђељу ЈАЗУ IIIc7, из треће четвртине XVI века,¹³ у Шибенском Зборнику исте библиотеке IIIa20, из прве трећине XVI века,¹⁴ у четворојеванђељу манастира Пакре,¹⁵ у нешто друкчијој стилизацији у четворојеванђељу из манастира Хопова, рађеном 1662, године,¹⁶ као и у споменутом четворојеванђељу из Гомирја (1.132r).

⁹ S. Radojčić, н. д., 51, Таб. XLC и XLII.

¹⁰ Р. Грујић, Пакрачка епархија, Споменница о српском православном владичанству пакрачком, Нови Сад 1930, 43, сл. 17.

¹¹ VI. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti, II, Zagreb 1952, sl. 82; Исти, Ćirilski rukopisi, Miniature u Jugoslaviji, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1964, 36, сл. 104.

¹² А. И. Копанев, В. А. Петров, М. Н. Мурзанова, В. Ф. Покровская, Исторический очерк и обзор фондов рукописного Отдела библиотеки Академии наук, вып. II. XIX—XX века. Москва—Ленинград 1958, 115, Рис. 14.

¹³ VI. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije znanosti i umjetnosti, I, Zagreb 1955, цртеж на страни 141.

¹⁴ VI. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije, II, сл. 68.

¹⁵ Р. Грујић, н. д., сл. 17.

¹⁶ S. Radojčić, н. д., 49, Таб. XXXVII.



Сл. 5. Четворојеванђеље бр. 65 Српске академије наука и уметности, Почетак јеванђеља по Јовану, 1. 247r

Fig. 5. Tétrévangile No. 65 de l'Academie serbe des sciences et des arts, Début de l'évangile selon Saint Jean, fol. 247r

Новину у илуминацији представљају лиснате гране, које се рачвају дуж маргина обухватајући део заставице и текст. Тај детаљ познат нам је још само у споменутом четворојеванђељу бр. 154. Музеја Српске православне цркве. По својој основној концепцији орнаменти лиснате гране су карактеристичан елемент илуминације готских рукописа. Међутим, у нашој земљи налазе се неколико ћириличких рукописа који су већином молдавске редакције и украшени су таквим орнаментима, тако да је илуминатор четворојеванђеља САН бр. 65, могао узети тај детаљ из илуминације једног ћириличког рукописа. Један рукопис са таквом богатом биљном орнаментиком око текста је Крушедолско четворојеванђеље бр. 178 у Музеју Српске православне цркве,¹⁷ други рукопис је апостол бр. 368 библиотеке Пећке патријаршије¹⁸. Сродном орнаментиком украшено је четворојеванђеље из Коморана, сада у Архиву Српске Академије наука и уметности бр. 278.¹⁹ Изузетно се орнаментика као на овим молдавским рукописима налази у псалтиру српске редакције бр. 84 у Патријаршијској библиотеци у Београду. Знатно скромнија орнаментика биљних грана нашег четворојеванђеља могла је настати под утицајем сличних рукописа.

Иницијал К исте заставице (који је само делимично видљив, испод хартије којом је оправљен рукопис), припада, као и остали иницијали на почетку текста појединих јеванђеља, типу преплетних иницијала, доста распрострањених у нашим рукописима турског периода.

Заставица изнад текста јеванђеља по Марку (1.93r — вел. 11,8 × 11,5 cm) украшена је лозицама, које се рачвају од центра, формирајући равнокраки крст (сл. 3). Крајеви лозица завршени су раскошним тролистатима цветовима и наутовом врежом. Основа заставице је жутоокер. Лозице су маслинастозелене и ружичасте. Као и на предходној заставици и овде се у десној маргини рачва лисната грана сивозелене и окер и зелене боје. И на овој заставици се налази познати детаљ исламског карактера, наутова врежа, али орнамент ове заставице изгледа доста изузетан у илуминацији наших рукописа. Иницијал З изведен је преплетима и сиве је боје.

¹⁷ S. Radojčić, н. д., Таб. XXXVIa.

¹⁸ S. Radojčić, н. д., 49, Таб. XXXVIb.

¹⁹ Г. Витковић, Српски историјски и књижевни споменици, Гласник LXVII, 1887, 332, са репр. у боји; Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига, бр. 16/278; Р. Грујић, Духовни живот, Војводина I, Нови Сад 1939, Таб. III.

Заставица изнад текста јеванђеља по Луки (1.151г — вел. 10,6 × 21 см) украшена је преплетима, који се зракасто разилазе од центра (сл. 4). Ти раскошни преплети се завршавају наутовом врежом. Основа заставице је жутоокер. Преплетне траке су маслинастозелене, тамнозелене и ружичастоокер.

По својој орнаменталној схеми ова заставица спада у најраспрострањеније међу нашим рукописима XV—XVII века. Најраније налазимо овакву заставицу у Зборнику Владислава Граматика из 1469. године.²⁰ У XVI—XVII веку такве заставице имају широку примену. Тако је налазимо на 1.251г у четворојеванђељу бр. 154 Музеја Српске православне цркве, у споменику четворојеванђељу из Хопова на 1.5г, као и у Лесновском псалтиру²¹ да наведемо само ове примере. Иницијал П је изведен преплетима сиве боје на окер основи.

Заставица изнад текста јеванђеља по Јовану (1.247г — вел. 11,8 × 11,8 см) украшена је у средишњем пољу орнаментом који формирају дијагоналне траке и неправилни кругови, украшени наутовом врежом (сл. 5). У средини заставице је натпис: IWAN. Заставица је уоквирана широком траком зелене боје са орнаментима стилизованих чашица цветца. Боја основе заставице је жута, преплет и наутова врежа су маслинастозелени са бордо детаљима. Елементи ове заставице су исламског карактера, као и на претходним заставицама, али ова орнаментална схема не спада у веома распрострањене у нашим рукописима. Међутим налазимо је у четворојеванђељу XVI века бр. 102 библиотеке манастира Студенице. Иницијал В изведен је преплетима сиво-зелене боје на окер основи.

Облик квадратних заставица као што је у овом рукопису јавља се у илуминацији византијских рукописа већ у VI веку,²² али постаје распрострањен тек од IX века.²³ У нашој рукописној орнаментици XIV—XV века сачувано је неколико заставица украшених орнаментима чисто византијског стила.²⁴ Али већ у то време, односно од краја XIV и почетко XV века, елементи преузети из разних техника исламске уметности потискују византијске орнаменте или се са њима комбинују, тако да бисмо тај тип квадратних заставица могли назвати неовизантијско-исламским,²⁵ за разлику од оних заставица јужнословенских и, низа руских рукописа у чијој је орнаментици сачуван битни карактер византијског стила,²⁶ а који су добили назив неовизантијског стила.

Заставице овог четворојеванђеља по својој формату са орнаментисаним оквирима око средишњег поља и са лиснатим гранама, спадају у најраскошније којима су наши илуминатори турског периода украшавали своје рукописе. Видели смо да њихова основа подражава злато које налазимо само у раскошним рукописима. Од орнамената пет заставица, колико их садржи

²⁰ S. Radojčić, н. д., 48, Таб. XXXVb; VI. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije, II, сл. 63.

²¹ S. Radojčić, н. д., 53, Таб. XLII.

²² D Talbot — Rice, The art of Byzantium, London 1939, Pl. 25.

²³ K. Weitzmann, Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935, T. XIII, 65 и 67; L. 296; LXII, 371.

²⁴ С. Радојчић, Уметнички споменици Хиландара, Зборник радова САН XLIV, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, сл. 12 и 14; М. Теодоровић — Шакога, — Јован Граматик-преписивач и илуминатор једне дечанске књиге, Консерваторски и испитивачки радови, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије, књ. I, Београд 1956, 172—173, сл. 1; В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописямъ древнаго и новаго времени. СПб 1887, Т. XXIII, 9.

²⁵ Исламски елементи продиру у рукописе православног култа и то византијске већ у доба Македонске династије. Упор. K. Weitzmann, н. д., 75—76, А5б. 519. Такве елементе налазимо и у каснијим византијским рукописима. Упор. S. Flury, Islamische Ornamente in einem griechischen Psalter von ca. 1090, Der Islam, 7, 1917, 155 и даље. У словенским рукописима исламски елементи јављају се релативно рано пошто их налазимо већ у најстаријим сачуваним рукописним споменицима. Упор. A. Grabar, Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balkaniques, Revue des études Slaves, XXVII, 1951, 133 и даље. За разлику од старијих исламских елемената у нашим рукописима почев од краја XIV века јављају се исламски, изразито турски и персијски декоративни елементи, Упор. З. Јанц, н. д., Б. Радојковић, Турско-Персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века, Зборник за ликовне уметности Матице српске, I, Нови Сад 1965, 120 и даље. сл. 20 и 23. Стога би предложени назив обухватио скоро све квадратне заставице наших рукописа рађених од краја XIV до краја XVII века, пошто се заставице тога облика у то време, колико нам је познато, биле украшаване скоро искључиво исламским орнаментима односно турско-персијским. Упор. S. Radojčić, н. д., Таб. XXXa, XXXб, XXXVII, XXXVIII, XXXIXa, XXXIXб, XLa-д, XLII, XLV, XLVII, LIV, LV; VI. Mošin, Ćirilski rukopisi, Miniјatura u Jugoslaviji, сл. 103, 104 и 115.

²⁶ В. Шепкин, Учебник русской палеографии, Москва 1918, 55 и даље, назива »неовизантијском« орнаменту јужнословенских рукописа, као и орнаменту руских рукописа битно различитих од орнаментике наших рукописа. Примере неовизантијске орнаментике наводи: Т. Б. Ухова, Минијатуры, орнамент и гравјери в рукописях библиотеки Троице — Сергиева манастира, Записки Отдела рукописей Госуд. орд. Ленина, библиотека СССР имени Ленина, вип. 22. Москва 1960, 245—269, 279—281. Могли бисмо додати и примере које доноси: В. Бутовский, История русского орнамента X по XVI столетие по древним рукописям, I, Москва 1870, Т. LXIX, LXXI—LXXXIV, LXXXIX—C. Орнаментима тих руских рукописа потпуно одговара назив неовизантијског стила. За јужнословенске рукописе упор. Вл. Мошин, Орнаментика неовизантијског и »балканског« стила. Годишњак, књ. I, Балканолошки Институт, Научно друштво Н. Р. Босне и Херцеговине, Сарајево 1957, 373 и даље.

овај рукопис, само су орнаменти као на двома заставицама често употребљавани и у другим рукописима тога временског раздобља, док су три скоро сасвим изузетне. Употреба лиснатих грана, крај четвороугаоних заставица, такође представља, као што смо видели, реткост у илуминацији наших рукописа.

Из записа смо видели да је ово четворојевањје приложио патријарх Гаврило манастиру Ковиљу. Није нам познато где је рукопис преписан и илуминиран. Узори за илуминацију су кружили од скрипторија до скрипторија и често налазимо сличне или истоветне орнаменте на рукописима насталим у веома удаљеним областима. Такође нам није познато где се рукопис налазио пре него што је прешао у власништво патријарха Гаврила, нити да ли је дуго био у његовом поседу. Али знамо да су наши црквени поглавари показивали велико интересовање за израду рукописа и да су многи имали у својини црквене рукописне књиге. Тако знамо да је митрополит новобрдски Никанор поседовао библиотеку од двадесет и седам рукописа и да је неке приложио манастиру Грачаница.²⁷ Изузетно интересовање за наше старе рукописе показивао је Гаврилов претходник на патријаршијском престолу, књижевник Пајсије. За време своје дугогодишње управе српском црквом он је наручивао, препевезивао, оправљао и прилагао црквама и манастирима рукописне и вероватно штампане књиге, пошто је и такве поседовао.²⁸

За патријарха Гаврила знамо да се такође интересовао за наше старе рукописе и штампане књиге. Тако долазећи у манастир Сретење у Овчарско-кабларској клисури узео је одатле типик св. Саве Јерусалимског и однео га великој цркви пећкој, а у замену дао манастиру Сретењу другу књигу.²⁹ Затим је 1651. године дао хиротонију грачанске цркве владици кир Лонгину нишевском.³⁰ Штампани служабник који је добио у цркви св. Богородице Црногорске дао је владици кир Филипу у скопској епархији.³¹ Руски штампани пентикостар приложио је 1655. године манастиру Благовештењу, који је сазидао у Штиткову на реци Тисовици (у области Нове Вароши).³² Наш рукопис, као што смо видели, дао је манастиру Ковиљу.

Последње године управе црквом патријарх Гаврило био је у Москви и тамо је присуствовао сабору, који је руски патријарх одржао 1655. годин епо »дѣлу исправления богослужбених книгъ«. Као што је било забележено у записима руског двора Гаврило је однео на поклон цару и патријарху Никону, осим других рукописа и »Жития всѣхъ святыхъ сербскихъ отъгда изидеть царствіи и патријаршество«. Гаврило је предложио да се ти рукописи штампају у Русији,³³ што показује колико је имао интересовања да се ти историјски документи сачувају и умноже. Као што је познато по повратку из Русије изгубио је патријаршијски престо, а нешто касније и живот.

Није нам познато како су изгледали остали рукописи који су били у вези са патријархом Гаврилом и који су можда сачињавали део његове библиотеке, али видимо да је у његовом поседу био један од оних раскошних рукописа које су познати књигољупци наше прошлости радо наручивали, у овом случају само набављали и затим прилагали црквама и манастирима.

²⁷ Ј. Радовановић, 425-годишњица штампарије манастира Грачаница на Косову пољу, Гласник, службени лист Српске православне цркве, Год. XLV, бр. 11 1964, 354; Љ. Дурковић — Јакшић, Прилог прослави 425-годишњице прве српске штампарије на Косову пољу, Библиотекар, Год. XVI, бр. 5—6, 1964, 296.

²⁸ Ђ. Слијепчевић, Пајсије, архиепископ пећки и патријарх српски, као јерарх и књижевни радник, Богословље VIII, св. 2, 1933, 123—144; св. 3, 241—283; М. Харисијадис, Панегирик грешнога Дмитра, Зборник Народног музеја у Београду, V (у штампи).

²⁹ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, I, бр. 1446.

³⁰ Исти, н. д., 369, бр. 1471.

³¹ Исти, н. д., 378, бр. 1515.

³² Исти, н. д., III, Београд 1905, 173, бр. 5680.

³³ И. Руварац, О пећким патријарсима од Макарија до Арсенија III (1557—1690), Задар 1888, 75.

LES EN-TÊTES DU TÉTRAÉVANGILE No. 65
DE L'ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS.

Parmi les livres ecclésiastiques qui sont employés au cours du rite de l'église orthodoxe l'évangile a joué un rôle exceptionnel. Avant d'être déposé sur l'autel on fait avec lui le tour de l'église. A cause de cela on a prêté une attention spéciale à sa présentation artistique. Un des manuscrits des plus somptueux est le tétraévangile No. 65 des Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts.

Le manuscrit est de rédaction serbe et il est écrit en lettres onciales. D'après les filigranes le manuscrit peut être daté dans la première moitié du XVI^e siècle. Suivant le colophon le manuscrit a été présenté à l'église de saint Nicolas du monastère de Kovilje par le patriarche Gavril, alors métropolitain de Rascie, qui était un des chefs de l'église serbe et qui montrait un intérêt spécial pour les manuscrits et les livres.

Suivant le système décoratif employé par la plupart des enlumineurs des anciens tétraévangiles grecs et slaves, seulement les débuts des chapitres importants et spécialement les débuts des évangiles étaient enluminés par des ornements plus ou moins somptueux. Notre tétraévangile contient cinq en-têtes dont un se trouve au début du calendrier et les autres au début des évangiles. De ces cinq en-têtes, trois contiennent des ornements presque inconnus dans nos autres manuscrits. Les branches de style gothique qui se développent sur les marges sont une nouveauté exceptionnelle.

L'auteur propose de qualifier les enluminures de ce type de neobyzantin-islamiques au lieu de les nommer neobyzantines, comme c'était l'usage.

Mara Harisiadis

КУМАНИЧКО ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉЕ

Мара ХАРИСИЈЕДИС

У прошлом броју овога Зборника објављено је четворојеванђеље Р. 69 Патријаршијске библиотеке у Београду.¹ Куманичко четворојеванђеље које се чува у Архиву Српске Академије наука и уметности под бр. 69,² стоји донекле у вези са патријаршијским рукописом, пошто је он свакако настао у истом или у суседном скрипторију. На тај закључак нас наводи истоветност формата, карактер слова и стилски сродна илуминација, док запис у Куманичком четворојеванђељу указује да се оно налазило у Куманици, суседном манастиру са Милешевом у коме смо претпоставили да је настало четворојеванђеље Патријаршије.

Рукопис је исписан на хартији полууставом, величине 29 × 29,5 cm. Два листа су два пута нумерисана, свега има 228 листова. У рукопису нема водених знакова, али постоји контрамарка М. Такве контрамарке иду уз водени знак котве (Vriquet бр. 500 из 1512. године), тако да се рукопис може датирати у почетак XVI века. На крају рукописа (1.227r) налази се запис: *Бѣ лѣто њ. р. ѣ. і кѣпи сїю дѣшеспаснѣю книгѣ, глаголемѣи тетрореваггелїе, захарїа їермонах цѣкн'ноу злата за хилладѣ аспри, при игоуменѣ григорїю їермонахѣ съ вратїами, и приложїе вышеречени їермонах храмѣ архаггла Мїхаїла за свою дѣшѣ, а тои же црккви на просвѣщенїе, вогѣ да прости. И аще кто дрѣзнеть ѡиинити сїю ѡ вышереченнаго манастира, глаголѣми кѣманица, тои чловѣкъ да (ѣ?) проклетѣ ѡ господа вога и пречистїе его, и да мѣ се соупарникѣ Мїхаїл архаггелѣ (на) сѣдїщи Христовѣ въ воудоуци вѣкъ, аминѣ. Тогда кроуг слнцѣ -ѣ. ѡ, а луни- ѣ.*³

Из тога записа видимо да је ово четворојеванђеље приложио манастиру Куманица⁴ јеромонах Захарије 1604. године при јеромонаху Григорију. Рукопис има повез из XVIII века, дрвене корице превучене кожом.

Садржај рукописа је скоро истоветан са оним у четворојеванђељу Патријаршијске библиотеке. И овде имамо ред читања пасхалног круга, предговор Теофилакта архиепископа бугарског и сва четири јеванђеља, а на крају зборник 12 месеци.

Куманичко четворојеванђеље је илуминирано према истом декоративном систему као и патријаршијско, али је овде тај систем спроведен са више доследности. Тако су овде сасвим мале, скоро безначајне орнаменталне траке изнад почетака предговора јеванђеља, веће су заставице изнад садржаја појединих јеванђеља и зборника 12 месеци, а највеће и најдекоративније заставице се налазе изнад почетака текста самих јеванђеља, док се на листовима који претходе јеванђељима налазе портрети јеванђелиста.

На почетку рукописа око реда читања пасхалног круга (1.1r—6r) су орнаментални луци, веома слични онима којима је украшен исти текст, у патријаршијском рукопису, али нешто декоративније обрађени. Луци се зелене и тамноплаве боје и украшени су стилизованим лишћем и цветовима као и орнаментима на стубићима (сл. 1 и 2).

Најједноставније су заставице на почетку предговора појединих јеванђеља, али је почетак текста означен декоративним иницијалима.

На почетку »предисловија« Теофилакта архиепископа бугарског (1. 9v) је таласта трака црне боје са стилизованим биљним орнаментима. Иницијал И је изведен црвеним преплетом.

На почетку »предисловија« јеванђеља по Марку (1. 69r) је низ малих орнамената црвене, зелене и мрке боје. Иницијал Е је изведен помоћу окер контура, са зеленом цртом у средини на тамноплавој основи.

На почетку »предисловија« јеванђеља по Луки (1.108v) је уска орнаментална трака изведена стилизованом лозицом. Иницијал И има окер контуре, а плаву и црвену основу.

Нешто је декоративнија мала заставица изнад почетка »предисловија« јеванђеља по Јовану (1.172v). То је уска трака уоквирена жутом цртом и украшена зеленом разврежалом лозицом на мркој основи. Иницијал И којим почиње текст тога предисловија изведен је помоћу окер контура. Основа је тамноплаве и бледозелене боје.

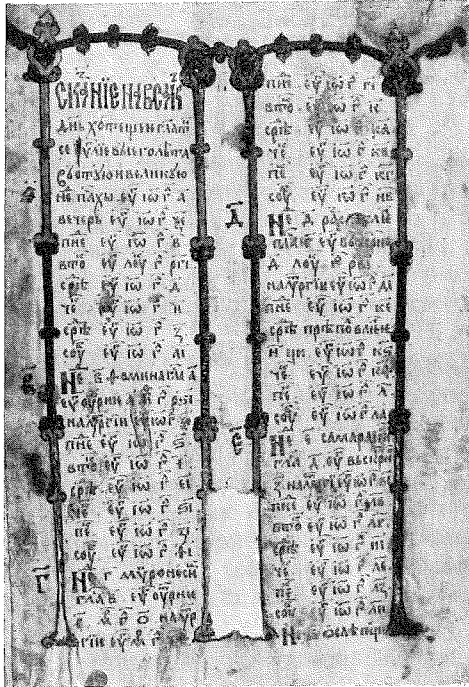
Све заставице на почетку садржаја јеванђеља и зборника 12 месеци су истога формата и разликују се само по орнаментима, који су истога типа.

¹ М. Харисијадис, Минијатуре и орнаменти четворојеванђеља Р. 69 библиотеке Патријаршије у Београду, Зборник Музеја примењене уметности 8, Београд 1962, 51—59.

² Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига. Збирка Српске Краљевске академије, Београд 1901, 8, бр. 9.

³ Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, Београд 1902, 265, бр. 934.

⁴ О манастиру Куманици: А. Дероко, На светим водама Лима, Гласник Скоп. Научног друштва XI, 1932, 132, сл. 20; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 162.



Сл. 1. Куманичко четворојеванђеље. Ред читања Пасхалног круга. 1.1r

Fig. 1. Tétravangile de Koumanitzza. Table de canon, fol. 1r



Сл. 2. Куманичко четворојеванђеље. Ред читања пасхалног круга, 1.6r

Fig. 2. Tétravangile de Koumanitzza. Table de canon, fol. 6r

Заставицу изнад садржаја јеванђеља по Матеју (1.8r) формирају пет концентричних кругова добијених уплитањем трака и пресечених дијагоналама. Траке су украшене избочи-нама у облику куглица (сл. 3). Преплет је боје хартије, а основа заставице је тамноплаве боје. Истоветни орнамент налази се на заставици изнад почетка јеванђеља по Луки Смедервског четво-ројеванђеља из прве трећине XV века, данас у збирци Р. Грујића, у Музеју Српске православне цркве, бр. 88. Исто тако налазимо исту орнаменталну схему на једној заставици изнад почетка »предисловија« јеванђеља по Луци и патријаршијском четворојеванђељу,⁵ затим на једној заставици четворојеванђеља бр. 22 из XVI века у Народној библиотеци у Пловдиву,⁶ на заста-вици у Ораховичком четворојеванђељу Југословенске Академије знаности и уметности Ша50,⁷ као и на заставици четворојеванђеља збирке Сирку (XVI—XVII век) у Лењинграду.^{7a} Ипак се све ове заставице разликују по ситним детаљима стилизације.

Заставицу изнад садржаја јеванђеља по Марку (1.68r) формирају шест уланчаних прсте-нова у које су уплетене вертикалне и хоризонталне траке које се на средини кругова укрштају (сл. 4). Преплет је боје хартије са окер контурама, а основа је тамноплава и црвена.

Заставице са орнаментима овога типа налазимо у рукописима рађеним у дечанском скрипторију. Тако је веома сличан орнамент на заставици четворојеванђеља манастира Дечана бр. 6. Исто тако овај орнамент је примењиван у декоративној пластици цркава моравске школе, где га налазимо на архиволти око доње розете западне фасаде Наупаре.⁸

Заставица изнад садржаја јеванђеља по Луки (1.107r) формирана је од шест уланчаних прстенова које пресецају дијагоналне траке (сл. 5). Траке су боје хартије са окер контурама, а основа је тамноплава, црвене и бледозелене боје са белим тачкама.

Истоветан орнамент украшава заставицу изнад текста јеванђеља по Марку рукописа Патријаршијске библиотеке, само су тамо боје друкчије.⁹

⁵ М. Харисијадис, н. д., сл. 6.

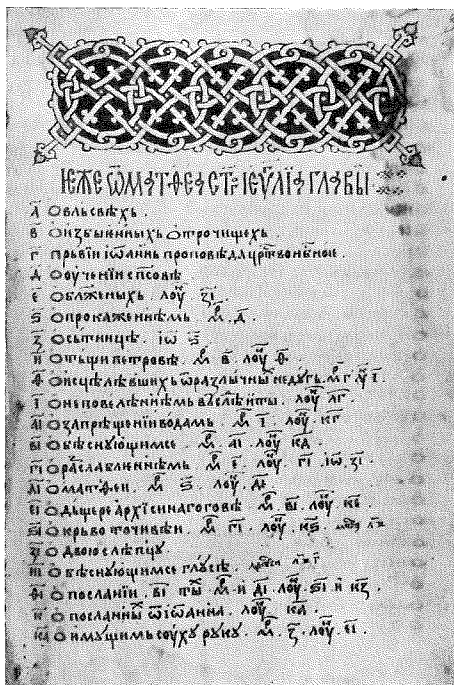
⁶ Н. Райнов, Орнаментъ и буква въ славянскитѣ рукописи на Народната библиотека въ Пловдивъ, София 1925, 68—71, бр. 29, кат. 22 и 60, Обр. СХI.

⁷ V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije II, Zagreb 1952, репр. 67.

^{7a} В. В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописямъ древнего и нового времени, СПб 1887, т. XI, 5.

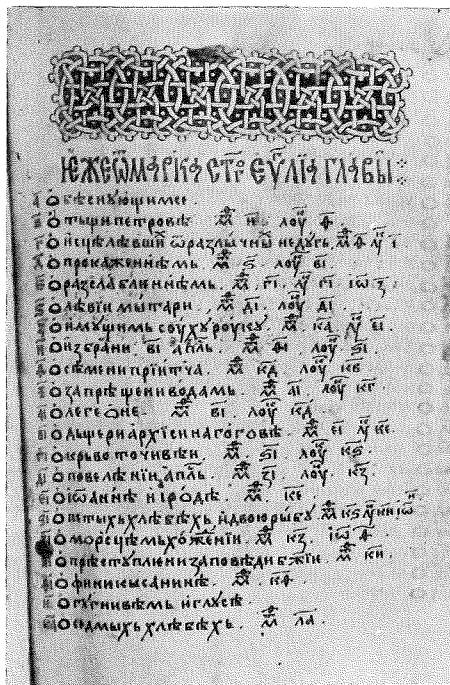
⁸ А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији, Београд 1962, сл. 316,

⁹ М. Харисијадис, н. д., сл. 5.



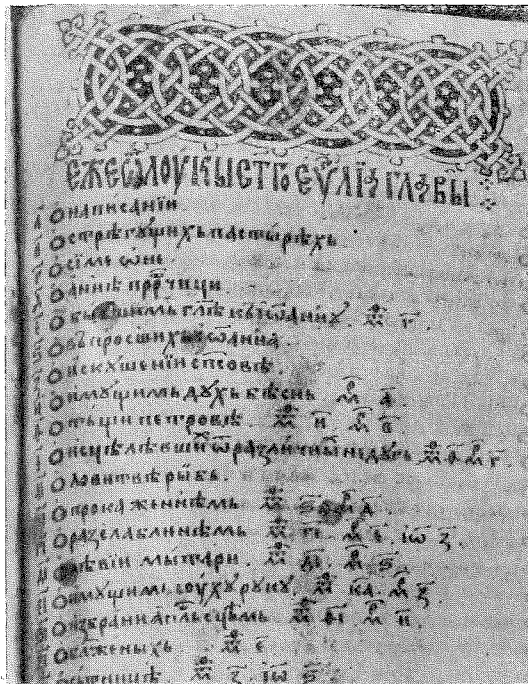
Сл. 3. Куманичко четворојеванђеље. Садржај јеванђеља по Матеју, 1.8r

Fig. 3. Tétrévangile de Koumanitza. Contenu de l'évangile selon Saint Matthieu, fol. 8r



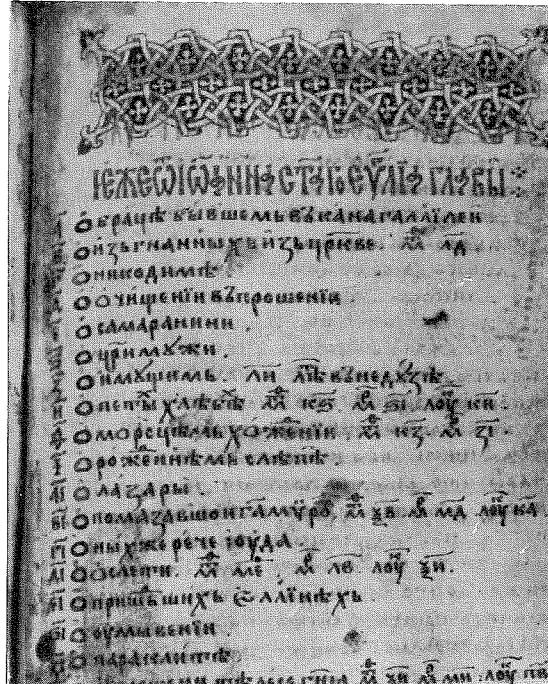
Сл. 4. Куманичко четворојеванђеље. Садржај јеванђеља по Марку, 1.68r

Fig. 4. Tétrévangile de Koumanitza. Contenu de l'évangile selon Saint Marc, fol. 68r



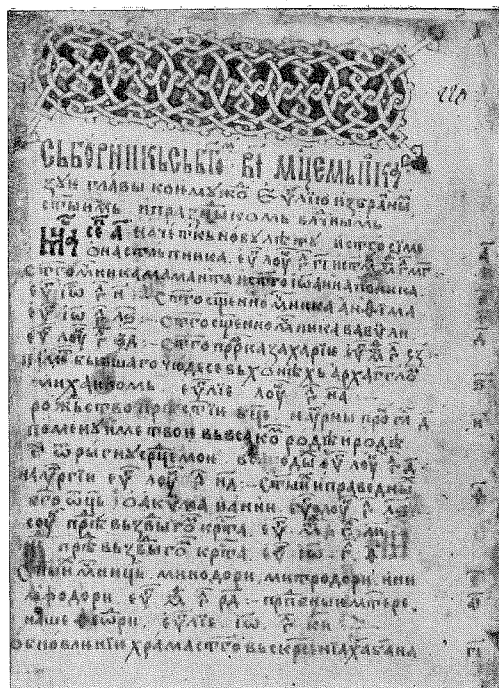
Сл. 5. Куманичко четворојеванђеље. Садржај јеванђеља по Луки, 1.107r

Fig. 5. Tétrévangile de Koumanitza. Contenu de l'évangile selon Saint Luc, fol. 107r



Сл. 6. Куманичко четворојеванђеље. Садржај јеванђеља по Јовану, 1.171r

Fig. 6. Tétrévangile de Koumanitza. Contenu de l'évangile selon Saint Jean, fol. 171r



Сл. 7. Куманичко четворојеванђеље. Зборник 12 месеци, 1.220г

Fig. 7. Tétrévangile de Koumanitza. Recueil des 12 mois, fol. 220r



Сл. 8. Куманичко четворојеванђеље. Почетак јеванђеља по Матеју, 1.13г

Fig. 8. Tétrévangile de Koumanitza. Début de l'évangile selon Saint Matthieu, fol. 13r

Заставица изнад садржаја јеванђеља по Јовану (1.171г) формирана је од осам уланчаних прстенова у које се улићу полукругови (сл. 6). И овде је преплет боје хартије са окер контурама, а основа је црвена и тамноплава и украшена четвороллистима. Овај орнамент је доста распрострањен у нашим рукописима.

Заставицу на почетку зборника 12 месеци (1.220г) формирају шест уплетених кругова (сл. 7). Траке које формирају ту заставицу тако су уплетене да је у средини сваког круга добијен крстасти орнамент. Траке су боје хартије са окер контурама, а основа је плава и црвена.

Овај орнамент нешто је ређи од претходних, али није изузетан. Елементе тога орнамента налазимо већ у XIV веку како у рукописима, као што је Рајково јеванђеље ЈАЗУ ШБ23,¹⁰ тако и у декоративној пластици цркава моравске школе, и то на розети западне фасаде Лазарице.¹¹

Заставице изнад текста сва четири јеванђеља су, као што смо споменули, највеће и најдекоративније.

Заставица изнад почетка јеванђеља по Матеју (1.13г) је квадратног облика (сл. 8).¹² Орнамент сачињава крст око кога су таласасте траке. Око тога централног орнамента су преплети украшени наутовом врежом. Преплети су боје хартије, а основа је тамноплава, док су детаљи црвени и бледозелени.

Најстарију тачно датiranу заставицу са орнаментима овога типа налазимо у хроници Хамартола из 1386/87 у манастиру Пантелејмона на св. Гори.^{12a} Скоро истоветна заставица налазила се у Београдској Александриди са краја XIV или почетка XV века.¹³ Исто тако скоро је истоветна заставица у четворојеванђељу бр. 82 из XV века Народне библиотеке у Пловдиву.^{13a} Затим се таква заставица среће у Зборнику Владислава Граматика, али је тамо оивичена орнаменталним оквиром.¹⁴ Даљи развој овог облика и типа заставице можемо пратити у илуминацији Лесновског псалтира, у коме добија нешто измењен орнамент и још богатији оквир.¹⁵

¹⁰ V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije I*, Zagreb 1955, репр. на стр. 99.

¹¹ А. Дероко, н. д., сл. 332.

¹² S. Radojčić, *Stare srpske miniature*, Beograd 1950, 50—51, Tab. XLd.

^{12a} Ђ. Radojčić, *Srpske arhivske i rukopisne zbirke na sv. Gori*, *Arhivist. God. V*, sv. 2, Beograd 1955, 24, сл. 4.

¹³ S. Radojčić, н. д., 51, Tab. XLa; М. Харисијадис, Два рукописа бивше Народне библиотеке у Београду,

Годишњак Народне библиотеке НРС, Београд 1960, 85, сл. 25.

^{13a} Н. Райнов, н. д., 27, кат. 82 (13), бр. 10. обр. CCCXLVIII.

¹⁴ S. Radojčić, н. д., 51, Tab. XLb.

¹⁵ Исти, н. д., 51, Tab. XLc.



Сл. 9. Куманичко четворојеванђеље, Почетак јеванђеља по Марку, 1.72r

Fig. 9. Tétrévangile de Koumanitza. Début de l'évangile selon Saint Marc, fol. 72r



Сл. 10. Куманичко четворојеванђеље, Почетак јеванђеља по Луки, 1.111r

Fig. 10. Tétrévangile de Koumanitza. Début de l'évangile selon Saint Luc, fol. 111r

Исто тако је нешто измењена заставица, са оквиром једноставне траке на почетку јеванђеља по Луки у четворојеванђељу Патријаршијске библиотеке у Београду.¹⁶

Иницијал К којим почиње текст јеванђеља изведен је преплетом окер боје, на плавој основи.

Заставица изнад почетка јеванђеља по Марку (1.7r) је правоугаоног облика са преплетима који формирају три реда по четири круга, пресечена дијагоналним тракама (сл. 9). Преплет је боје хартије са окер контурама, а основа је тамноплава и бледозелена, са црвеним детаљима.

Скоро истоветна заставица налази се изнад почетка јеванђеља по Марку у четворојеванђељу манастира Грачанице рађеном у последњој четврти XV века.¹⁷

Иницијал З којим почиње текст јеванђеља изведен је преплетом окер боје на плавој основи.

Заставица изнад почетка текста јеванђеља по Луки (1.111r) је правоугаоног облика и формирана је од три реда по пет уланчаних прстенова, који су пресечени дијагоналним тракама са избочинама (сл. 10). Преплет је боје хартије са окер контурама. Основа је тамноплава са црвеним детаљима.

Овај орнамент налази се у споменутом Смедеревском четворојеванђељу из прве четвртине XV века, које се чува у збирци Р. Грујића, у Музеју Српске православне цркве, под бројем 88, и то изнад почетка јеванђеља по Јовану, затим у четворојеванђељу бр. 69 Патријаршијске библиотеке, изнад почетка јеванђеља по Јовану,¹⁸ као и у другим рукописима XVI и XVII века. Из тога XVII века можемо навести заставицу у поп Аврамовом Зборнику, рађеном 1674, године, сада у Народној библиотеци у Пловдиву.¹⁹

Иницијал П изведен је преплетом са цртом у средини, на плавој основи.

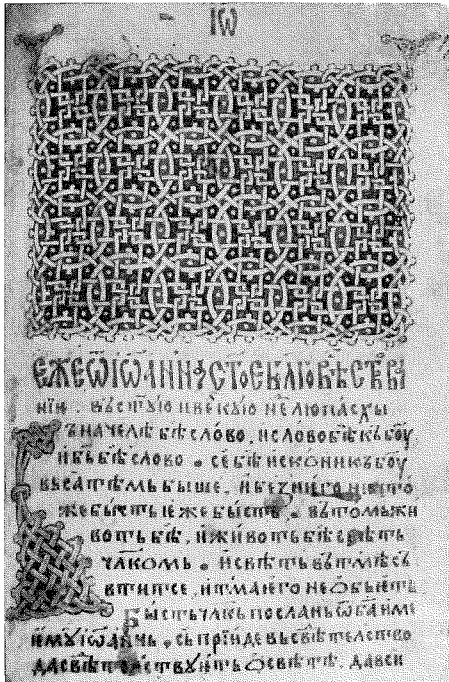
Заставица изнад почетка текста јеванђеља по Јовану (1.174r) је правоугаоног облика и формирана је од четири реда по шест уланчаних кругова, који су пресечени такође уланчаним

¹⁶ М. Харисијадис, н. д., сл. 7.

¹⁷ В. Мошин, Рукописи манастира Грачанице, Старице Косова и Метохије, Приштина 1961, 24, Таб. III, 3а.

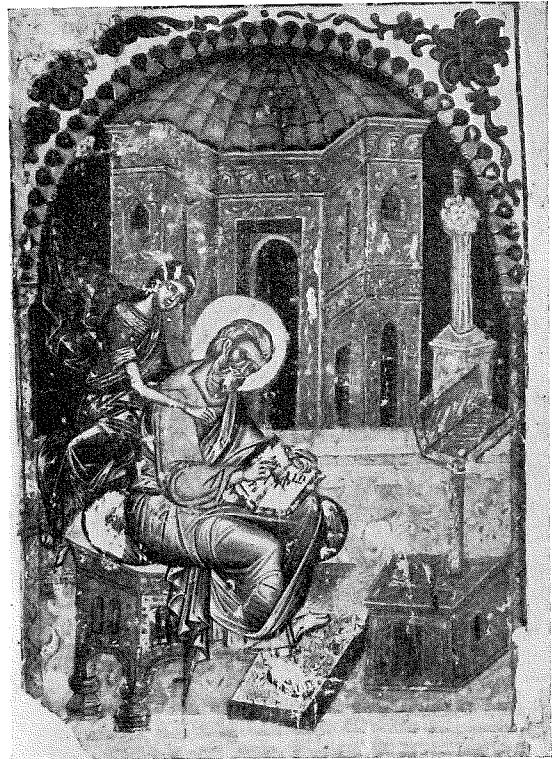
¹⁸ М. Харисијадис, н. д., сл. 8.

¹⁹ Н. Райнов, н. д., 103—126, бр. 35, кат. 138, обр. ССХХІХ.



Сл. 11. Куманичко четворојеванђеље. Почетак јеванђеља по Јовану, 1.174r

Fig. 11. Tétravangile de Koumanitza. Début de l'évangile selon Saint Jean, fol. 174r



Сл. 12. Куманичко четворојеванђеље. Јеванђелист Матеј, 1.12v

Fig. 12. Tétravangile de Koumanitza. L'évangéliste Matthieu, fol. 12v

вертикалним и хоризонталним правоугаонцима (сл. 11). Преплети су боје хартије са окер контурама, а основа заставице је плава и црвена.

Истоветни орнамент налази се на заставици изнад јеванђеља по Матеју четворојеванђељу Р. 69 Патријаршијске библиотеке у Београду.²⁰

Иницијал В изведен је густим преплетом са цртом у средини.

Споменули смо да у декоративном систему овог четворојеванђеља има више доследности него у рукопису Патријаршијске библиотеке са којим има доста сличности. Исто тако саме заставице показују више хомогености, како у орнаментици, тако и у колориту. Изузев квадратне заставице изнад почетка јеванђеља по Матеју са орнаментима исламског карактера,²¹ све остале заставице су такозваног »балканског типа«. Тај тип заставица формиран је разним преплетима, уланчаним прстеновима и њиховим комбинацијама, преузетим из византијске орнаментике.²² Према томе заставице овог четворојеванђеља дају нам два облика заставица и неколико типова орнамената који су се употребљавали у илуминацији наших рукописа и у пластици моравске школе.

Међутим, у овоме рукопису свакако су најзначајније минијатуре које претходе тексту појединих јеванђеља. Минијатуре испред прва три јеванђеља су ауторски портрети писаца тих јеванђеља, а четврта минијатура представља сцену у којој јеванђелист Јован диктира текст открито-

²⁰ М. Харисијадис, н. д., сл. 4.

²¹ За елементе исламског карактера у илуминацији наших рукописа упор. З. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Зборник Музеја примењене уметности 5, Београд 1961, 27 и даље.

²² В. Шепкин, Учебник русской палеографии, Москва 1918, 57—58; За примере орнамента овог типа у византијским рукописима упор. J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris et Bruxelles 1926, Пл. LXIX, 3; за румунске рукописе са освртом на остале балканске рукописе G. Valcea — Popescu, Le problème de l'entrelacs et l'ornementation des vieux manuscrits roumains, Bucarest 1941, 5 и даље; за јужно-словенске рукописе, В. Мошин, Орнаментика неовизантијског и »балканског« стила. Godišnjak I, Balkanološki institut, knj. 1, Naučno društvo N. R. Bosne i Hercegovine, Сарајево 1957, 303 и даље; орнаменте овога типа доноси: Т. Б. Ухова, Минијатуре, орнамент и гравјуре у рукописима библиотеке Троице — Сергиева манастира. Записки Отдела рукописей Госуд. орд. Ленина, библиотека СССР имени В. И. Ленина. Вып. 22, Москва 1960, 29—33, 219—243.

вења своје ученику Прохору, тако да та минијатура не спада сасвим у ауторске портрете.²³ Од тих минијатура објављени су само ауторски портрети јеванђелиста Матеја²⁴ и Марка.²⁵

За ове минијатуре С. Радојчић сматра да су исечене из четворојеванђеља XIV века и уметнуте у овај млађи рукопис XVI века,²⁶ док Љ. Стојановић није правио разлику у датирању целокупног рукописа.²⁷

Ови портрети имају извесних стилских одлика сликарства XIV века и они су без сумње уметнути у рукопис. Хартија, међутим, на којој су они насликани пре указује да су они из истог или приближно истог времена из кога је и остали део рукописа, него да их одваја два века размака. Јер иако хартија целокупног рукописа нема водених знакова, већ се само могу распознати контрамарке у делу рукописа са текстом, на основу понтизоа и вержеа и финоће хартије тешко би било датирати те портрете у XIV век, када је хартија наших рукописа била знатно грубља, а размаци између понтизоа и вержеа већи. Према познатом материјалу код нас, хартија на којој су портрети јеванђелиста могла би бити само нешто мало старија од осталог дела рукописа.^{27а}

Јеванђелист Матеј (1.12v) представљен је испред ниског зида иза кога је висока зграда (сл. 12). Зграда има два избачена крила, са прозорима на горњем и вратима на доњем спрату, док високи отвор у средини обухвата оба спрата. Зграда је прекривена кровом у облику шкољке.²⁸ На десној страни је представљена херма.²⁹ Јеванђелист је представљен у седећем положају, у три четвртине профила, и како држи на колену отворени кодекс у који исписује текст

²³ K. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary*, Studies in art and Literature for Belle da Costa Greene, Princeton 1954, 372—373.

²⁴ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Гласник Државног музеја, Сарајево 1946, 44, Таб. 1; Исти, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 32, Таб. С и XIII; S Исти, *Stare srpske minijature*, Jugoslavija 6, 1952, слика на страни 91; Исти, Ликови инспирисаних, Лет. Мат. срп. књ. 385, св. 4, 1960, сл. 3; V. Mošin, *Ćirilski rukopisi, Minijatura u Jugoslaviji*, Zagreb 1964, сл. 93.

²⁵ С. Радојчић, Ликови инспирисаних, сл. 4.

²⁶ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, 44; Исти, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 32; Исти, *Stare srpske minijature*, Jugoslavija 6, 1952, 90.

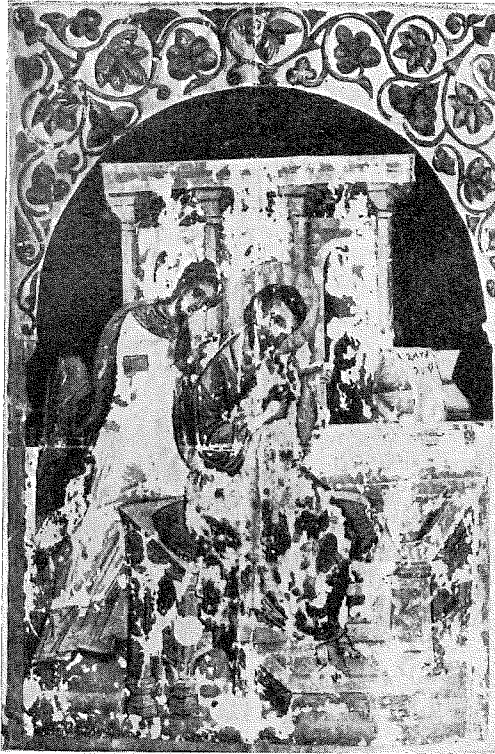
²⁷ Љ. Стојановић, Каталог рукописа и старих штампаних књига, 8, бр. 9 датира ове минијатуре у исто време у коме је настао рукопис.

^{27а} Уметање портрета није изузетак у Куманичком четворојеванђељу, пошто је то, судећи по неколико познатих примера, била редовна пракса при изради рукописа са ауторским портретима, а понекад и са раскошним заставицама. Те уметнуте минијатуре биле су често рад другог мајстора од онога који је радио остали део рукописа, а каткад су биле исечене из старијег рукописа. Тако већ у XIV веку имамо пример уметања нешто млађих византијских портрета у српски јеванђелистар бр. 9 у библиотеци манастира Хиландара. Из записа знајемо да је рукопис преписао и украсио заставицама и иницијалима калиграф Роман 1337. године, настојањем хиландарског игумана Арсенија, а да су 1360. године настојањем Доротеја, такође хиландарског игумана уметнути портрети јеванђелиста (Љ. Стојановић, Стари српски записи и написи I, 29—30, бр. 67—69; С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова САН XLIV, Византолошки институт, књ. 3, Београд 1955, 168; V. J. Đurđić, *Über dem »Sin« von Chilandar*, *Byzantinische Zeitschrift*, Band 53, 1960, 339—340). Неколико примера из београдских библиотека указују нам на поступак илуминатора при изради рукописа са фигуралним минијатура и изузетно раскошним заставицама. Тако у четворојеванђељу XV века Р. 7 Народне библиотеке у Београду лист са јеванђелистом Луком уметнут је у текст (М. Харисијадис, Минијатура јеванђелисте Луке у Ђуришком четворојеванђељу, Библиокар Год. XVII, бр. 3—4, Београд 1965, 203—207). Исто тако су уметнути у кватернионе листови са портретима јеванђелиста у четворојеванђељу XVI века Р. 69 Патријаршијске библиотеке у Београду (М. Харисијадис, Минијатуре и орнаменти четворојеванђеља Р. 69 библиотеке Патријаршије у Београду, 55—58), затим и у молдавско четворојеванђеље бр. 278 Архива САН-а. Исти поступак можемо пратити у руском четворојеванђељу Рс 21 Универзитетске библиотеке у Београду. У молдавском четворојеванђељу бр. 179 Музеја Српске православне цркве, уметнути су цели табаци са раскошним заставицама у кватернионе са текстом. У неким од тих рукописа уметнути листови су рађени на истој хартији, док је у другим рукописима хартија приближно из истог времена.

Доста изузетно уметани су портрети јеванђелиста из византијских рукописа или минијатуре рад византијских мајстора у словенске рукописе. Поред споменутог Романовог јеванђелистара имамо сличан случај у рукопису Универзитетске библиотеке у Загребу (Упор. В. Мошин, Грчки рукописи, у Минијатура у Југославији 40, Таб. 122). Начин на који су уметнуте минијатуре у Куманичко четворојеванђеље доста је необичан. Портрети јеванђелиста Матеје и Марка уметнути су као девети лист у кватернион састављен од осам листова, док су портрети јеванђелиста Луке и Јована унети као осми лист одговарајућих кватерниона, што указује да је калиграф њих имао у виду при исписивању текста и да је по један лист резервисао за њих. За Јованов портрет видели смо да је био налепљен.

²⁸ Слична зграда представљена је на пандантифима манастира Раванице, П. Покршкнић, Православна црквеная архитектура XII—XVII стол. вь нынѣшнемь сербскомь королевствѣ. СПб 1906, Таб. LXXVII, затим у Томићевом, бугарском псалтиру са краја XIV века, М. В. Щепкина, Болгарская минијатура XIV века. Исследование псалтири Томича. Под редакцией и со вступительной статьей проф. И. С. Дуйчева, Москва 1963. Табл. XXXIII, и на минијатури четворојеванђеља манастира Ивирина на Атосу, F. Dölger, *Mönchsland Athos*, München 1943, Abb. 127.

²⁹ М. Тагић — Ђурић, Античко наслеђе у средњовековној уметности, Жива антика, XI, 2, 1962, 388.



Сл. 13. Куманичко четворојеванђеље. Јеванђелист Марко, 1.71v

Fig. 13. Tétravangile de Koumanitza. L'évangeliste Marc, fol. 71v



Сл. 14. Куманичко четворојеванђеље. Јеванђелист Лука, 1.110v

Fig. 14. Tétravangile de Koumanitza. L'évangeliste Luc, fol. 110v

еванђеља, у ставу у коме су представљени антички песници и филозофи.³⁰ Он је обучен у црвени хитон и зелени химатион и има златан нимб. Иза њега је млада девојка, без сумње персонификација премудрости. Обучена је у зелену хаљину са златним украсима и огрнута плавим огртачем. Испред јеванђелисте је низак сто са писаћим прибором и сталак за књигу. Пошто су слова српска која јеванђелист исписује у кодекс а такође и она на свитку јеванђелисте Марка и у кодексу јеванђелисте Луке, то је минијатуриста без сумње био Србин.³¹ Композиција је уоквирена луком изведеним траком која се пресаивија. Стубићи на којима почива лук подражавају мермер и дати су пластично. У горњим угловима су стилизовани цветови плаве боје на златној основи. Стилизација тих цветова осенчених помоћу ситних цртица има доста блиску паралелу у илуминацији четворојеванђеља које је израдио у Влашкој поп Никодим 1404/5. године.³² Слични оквири као што су око овога јеванђелисте налазе се и на минијатурама четворојеванђеља бр. 151, Народне библиотеке у Атини и на минијатурама српског четворојеванђеља бр. 9 у манастиру Хиландару.³³ Међутим овде је орнаментика богатија и раскошнија.

Јеванђелист Марко (1.71v) је представљен испред ниског зида иза кога је портикус са четири стуба на којима почива архитрав (сл. 13).³⁴ Јеванђелист је представљен припремајући прибор за писање, док је иза њега млада девојка која му додаје свитак, а испред њега је сталак са пребаченим свитком. Јеванђелист је обучен у љубичасти хитон и плави химатион и има зла-

³⁰ О томе типу јеванђелиста упор. А. М. Friend, *The portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, I, *Art Studies*, V, 1927, 124 и даље; II *Art Studies*, VII, 1929, 3 и даље.

³¹ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, 44.

³² E. Lazarescu si R. Mircea, *Manuscrisile, Studii asupra tesaurului restituit de U. R. S. S., Akademia populare romine, Institutul de istoria artei*, 1958, 230, Fig. 11—14.

³³ P. Buberl, *Die Miniaturenhandchriften der Nationalbibliothek in Athen, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. 60 Band, 2 Abhandlung*. Wien 1917, 24—25, Taf. XXXI, 88, 89; С. Радојчић, Уметнички споменици Хиландара, *Зборник радова Српске Академије Наука и уметности XLIV*. — Византолошки институт, књ. 3. Београд 1955, 168, сл. 13; V. J. Ђурић, н. д., 340, Taf. XIII, Abb. 12; Taf. XV, Abb. 15, 16.

³⁴ Сличне архитектонске кулисе налазе се на минијатури која представља Свадбу у Кани у јеванђељу манастира Ивилона бр. 5 из 12—13 века. Упор. F. Dölger, н. д., Abb. 120.

тан нимб. Персонификација, вероватно премудрости има белу хаљину са златним украсима и црвени огртач. Простор између стубова портрета је зазидан, али има полукружно засвођене оквири са завесама. Основа минијатуре је тамноплаве боје, док је изнад полукружног лука на златној основи развезана позица са стилизованим тролистима и петолиснатим цветовима плаве и љубичастосиве боје. По својој стилизацији ови цветови такође су блиски онима на заставицама споменутог четворојеванђеља попа Никодима из 1404-5. године, али су раскошнији. Пре повезивања минијатура је била савијена на четворо тако да је доста оштећена.

Јеванђелист Лука (1.110v) је представљен иза ниског зида како седи са отвореним кодексом на крилу и зарезује трску за писање (сл. 14). Иза писаћег стола је сталак за писање преко кога је пребачен свитак. Иза јеванђелисте је млада девојка, можда персонификација премудрости сагнута према њему и указујући руком на јеванђеље. Јеванђелист чија је глава несразмерно велика, обучен је у плави хитон и црвени химатион, а млада девојка има кратку, плаву туну преко дугачке, љубичасте доње хаљине. Основа минијатуре је златна. Композиција је обрађена трочланим луком украшеним позицом са цветовима у деградираним тоновима. Лук, украшен траком која се пресаваја, почива на стубићима.

С обзиром да јеванђелисте сваки пут инспирише друга девојка С. Радојчић је изнео претпоставку да су ту представљене разне врлине, можда снага, правичност и умереност.³⁵ Лако је могуће да су на узору са кога су копирани куманички портрети јеванђелиста биле представљене разне персонификације. Међутим у касно доба када су ти портрети рађени, минијатуриста је врло вероватно желео да представи само премудрост, пошто се у нашој уметности та персонификација релативно често јавља као инспирација јеванђелиста. Тако у пандантифима Богородичине цркве у Пећи саграђеној и сликаној по налогу архиепископа Данила II, сваког јеванђелисту инспирише по једна крилата фигура, означена натписом као премудрост.³⁶ Такође је означена истим натписом фигура девојке иза јеванђелисте Марка у четворојеванђељу патријарха Саве (1354—1375), које се налази у библиотеци манастира Хиландара под бр. 13.³⁷ Исте персонификације представљене су у Радослављевом четворојеванђељу лењинградске Публичне библиотеке F.I.591, које је рађено око 1428. године.³⁸ Иако су без натписа, оне као што се претпоставља без сумње персонифицирају премудрост. У јеванђељу бр. 16 библиотеке манастира Дечана, које је рађено у XVI веку, иза сваког јеванђелисте налази се представљен анђеоло који такође свакако персонифицира премудрост.³⁹ На тај начин налазимо на континуитет у представљању ове персонификације поред ауторских портрета јеванђелиста у нашој уметности, у којој су те представе чешће колико нам је познато, него у византијској уметности или уметности других словенских народа.

Разне персонификације које имају улогу инспиратора, а које се налазе крај ауторских портрета у византијском и словенском монументалном и још више минијатурном сликарству, припадају репертоару тема које је средњовековна уметност створила под утицајем Антикe. То су представе муза које су инспирисале филозофе и песнике.⁴⁰

У рановизантијској уметности налазимо најстарије представе инспиратора крај писаца разних текстова већ у VI веку. У Диоскорида, која се налази у Националној библиотеци у Бечу, а која је рађена око 512. године за Јулију Аницију, крај Диоскорида представљена је на једној минијатури персонификација *Εὐρεσις* односно открића,⁴¹ а на другој минијатури крај истога ученога лекара и писца стоји персонификација интелигенције.⁴² У нешто млађем рукопису, Росанском јеванђељу, крај портрета јеванђелисте Марка налази се представљена жена, за коју је претпостављено да персонифицира премудрост.⁴³ У X веку настао је чувени псалтир Националне библиотеке у Паризу, *Par. gr. 139*, који садржи на првом листу представу псалмопевца, цара и порока Давида, иза кога је персонификација мелодије.⁴⁴ Копије овог псалтира

³⁵ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, 45.

³⁶ М. Ивановић, Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији, Старине Косова и Метохије, II—III, 1963, 150, сл. 55 и 56.

³⁷ С. Радојчић, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 31, Tab. XII.

³⁸ Б. Прохоров, Христјанскѣ древности, Петроград 1875, 30 и приложени цртежи; S. Radojčić, н. д., 38, Tab. XIX; Исти, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 46—47, Таб. XXXIII.

³⁹ М. Теодоровић — Шагота, Високи Дечани, Београд 1960, сл. на стр. 28.

⁴⁰ А. Baumstark, *Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischer Umdeutung*. Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, 1915, 111 и даље; А. М. Friend, н. д., 141.

⁴¹ D. Talbot — Rice, *The Art of Byzantium*, London 1919, Pl. 25.

⁴² J. Ebersolt, *La miniature byzantine*, Pl. VIII, 2.

⁴³ А. М. Friend, н. д., 141; K. Weitzmann, *Geistige Grundlage und Wesen der Makedonischen Renaissance*, у *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften*, Heft 107, Köln und Opladen 1963, Abb. 27.

⁴⁴ K. Weitzmann, н. д., 43, Taf. 3.



Сл. 15. Куманичко четворојеванђеље. Јеванђелист
Јован и Прохор, 1.173v

Fig. 15. Tétravangile de Koumanitza. L'évangéliste
Jean et Prochore, fol. 173v

повнављају исти мотив.⁴⁵ У сличном ставу представљена је у псалтиру X—XI века миланске Амброзијане (M.54 sup.) млада девојка иза Давида, можда свети Дух.⁴⁶ У једном псалтиру Марцијане у Венецији (Cl. I. Cod. CXII) из XI века иза младога Давида налази се млада жена означена натписом $\mu\omega\upsilon\sigma\iota\varsigma = \mu\tau\omega\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ⁴⁷. Слично представама премудрости у нашем сликарству представљен је анђеоло као инспиратор Давида у српском псалтиру са краја XIV века, који се чува у Државној библиотеци у Минхену под сигн. Cod. slav. 4. Тај анђеоло означен је као св. Дух и представљен је са крилима.⁴⁸

Међутим сем персонификација које се јављају крај ауторских портрета, налазимо крај Јована Златоустога, апостола Павла, који је према причању Прокла ученика Златоустога долазио и упућивао га на правилно тумачење посланица. Такве представе сачуване су у византијској уметности почев од XI века.⁴⁹ У српском монументалном сликарству иконографска композиција византијских зографа и минијатуриста добија сложенији облик. У Леснову сликајући портрете црквених св. Отаца мајстор је у једном пандантифу припрате насликао Григорија Богослова као инспиратор долеће анђеоло, представљен онако како је сликана премудрост у другим композицијама наше уметности.⁵⁰ Као што се види у српској уметности средњег века и касније епохе персонификације премудрости нису биле искључиво везане за ауторске портрете јеванђелиста, већ и за лик Давидов, као и Григорија Богослова.

Уз лик истога оца цркве насликан је анђеоло са крстастим нимбом, слично лесновском анђеолоу и на једној минијатури рускога рукописа Слова Григорија Богослова из 1480—1490. год. И ту као на лесновској фресци учење надахнуто инспиратором постаје извор мудрости,

⁴⁵ Исти, н. д., 43—44, Abb. 41, 42.

⁴⁶ J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München ... mit Einleitung vom V. Jagić, Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien. Bd. LII, Wien 1906, 94—95, Abb. 35; M. L. Gengaro, F. Leoni, G. Villa, Godoci decorati e miniati dell'Ambrosiana. Ebraici e greci, Milano 1957, N. 41, T. LI.

⁴⁷ Е. Рџдинџ. Рукописи са византијским минијатурама у библиотекама Венеције, Милана и Флоренције. Журн. Мин. нар. проев., дек. 1891, 304.

⁴⁸ J. Strzygowski, н. д., Taf. V, 8.

⁴⁹ А. Евγυόπουλος 'Αγιος 'ωάννης ὁ χρυσοστόμος „Πηγὴ τῆς σοφίας“, 'Ανατύπωσις ἐκ τῆς 'Αρχαιολογικῆς Ἐφημερίδος 1942—1944, 1948, 7—8, εἰς 1 4—7.

M. L. Gengaro, F. Leoni, G. Villa н. д., No 66, T. LIII.

⁵⁰ N. L. Okunev, Lesnovo, u L'art byzantin chez les Slaves, 1, 2, Paris 1930, 236—237, 251, Pl. XXXIII; С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, Т. III.

на коме се жедни напајају.⁵¹ Поводом једне сличне персонификације представљене у једном руском четворојеванђељу XVI века и означене као св. Дух, А. Свирин примећује да она свакако симболише премудрост иако носи натпис св. Дух.⁵² Велика сличност ових персонификација наших и руских минијатура нарочито оних у лењинградском четворојеванђељу, указује на везе наше и руске илуминације.

На листу који претходи тексту јеванђеља по Јовану (1.173v) представљена је у стеновитом пејзажу сцена Јована Богослова који диктира текст своме ученику Прохору (сл. 15). Минијатура је била савијена надвоје, налепљена је на лист рукописа и прилично је оштећена. Јован има тамнозелени хитон са зеленим сенкама означеним златним цртама и црвени химатион. Прохор има такође зелени хитон и црвени химатион са сенкама означеним златним цртама. Нимбови су златни. Основа минијатуре иза стеновитих брежуљака је златна. Пејзаж је оживљен вегетацијом, а из сегмента неба у левом горњем углу спушта се дугачак зрак светлости према Јовану Богослову, који слушајући откровење диктира речи Прохору, који седи савијен над текстом.

Као што је споменуто, ова минијатура не припада групи ауторских портрета јеванђелиста, већ представља епизоду из апокрифа о делима, односно путовањима Јована Богослова. Тај апокриф се приписује Прохору, за кога се сматра да је био презвитер западне сиријске цркве око 500. године.⁵³ На основу текста Прохоровог каснији писци Никита Пафлагонски око 800. године и Симеон Метафраст у почетку X века, као и други везују постанак Јовановог јеванђеља за острво Патмос.⁵⁴

Дела Прохорова сачувана су у више византијских рукописа.⁵⁵ Она су такође преведена на латински,⁵⁶ коптски,⁵⁷ као и на словенске језике. У руској књижевности Прохоров апокриф улази у састав чети-минеја, а у грчкој у састав панегирика. Архим. Амфилохиј, који је издао упоредо грчке текстове и један руски текст, сматра да је словенски превод учињен у XI веку.⁵⁸ У нашој књижевности налазимо тај текст у саставу Пролога-минеја, односно по садржини Чети-минеја ЈАЗУ Шс24 из XIV века, под 25 септембром,⁵⁹ као и у Панегирику Р.⁵⁹ Народне библиотеке у Београду.⁶⁰ Према томе до сада необјављеном рукопису, рађеном по налогу патријарха Пајсија, око 1635. године доносимо одломак Прохоровог апокрифа који се односи на постанак Јовановог јеванђеља, а који носи наслов: Прохора въ потрѣвахъ самого седмаго поставиенъ наго, нетѣиже стефанъ пръвомоу(че)н(и)кѣ, съписаніе ѡ житіи и дѣланіи іѡанна в(о)гословца і еѡ(ан)г(е)ліста. (л. 103)... въ третѣи же д(е)нѣ, реч(е) іѡаннѣ къ мнѣ, чедо прохоре, и рѣхъ, что ис(тъ) счителю, реч(е) ми, възниди въ градъ(ъ) и възми чрънило и хартїю и принеси ми сѣмо, и не повѣждь вратїи, на коемъ(ъ) мѣстѣ есмь, възш(ъ)д(ъ) же въ градъ възех чръноло и хар(ъ)тїю, и идохъ къ немѣ и реч(е) ми, положивъ чрънило и хартїю, пакы възниди въ градъ и по двою д(ъ)ню прїиди къ мнѣ и сътворихъ(ъ) тако же ми повелѣ, по двою д(ъ)ню прїидохъ къ немѣ, и ѡврътохъ(ъ) его м(о)лещасе. и реч(е) къ мнѣ, чедо прохоре, рѣхъ, что ис(тъ) счителю, и реч(е) ми, възми чрънило и хартїю, и стани ѡдеснѣю мене, и сътворихъ(ъ) тако. и выше мѣнїе великыи и громы тако подвизати се горѣ, и падохъ азъ ниць на землю и възш(ъ) тако мртвѣ. іѡаннѣ же прострѣ роукѣ неть ме и въздвиже. и реч(е) ми, сѣди ѡдесноу ю мене на земли, и сътворихъ тако, и пакы пом(о)лисе, и по м(о)л(и)твѣ реч(е) ми, чедо прохоре гаже слышиши ѡтъ сетѣ моихъ(ъ) то пиши на хартїю, и ѡтвръзъ іѡаннѣ сета своа горѣ, зрѣ на н(е)бо гла(гола)ше. Искони вѣ славко. и славко вѣ ѡтъ в(о)г(а) и в(о)г(ъ) вѣ славко. и прочее к томѣ шнъ стоє гла(гола)ше, азъ же сѣде писахъ (л. 130 v-131 ч).^{60a}

⁵¹ Т. Б. Ухова, н. д. 98, бр. 137; М. В. шечкина, н. д. сл. на стр. 129.

⁵² А. И. Свирин. Искусство книги древней Руси XI—XVII в. в. Москва 1964, 129, сл. на стр. 269.

⁵³ Th. Zahn. Acta Joannis, Erlangen 1880, LX. Leclerc, у Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie publié par le Rme dom Fernand Cabrol et Leclercq, XIII, 2, 1938, col. 2425, ставља тај апокриф у II век.

⁵⁴ Th. Zahn, н. д., XLIV, XLV; за Метафраста: Migne, Pat. gr. 116, col. 692.

⁵⁵ Th. Zahn, н. д., IX—XVII.

⁵⁶ Исти, н. д., XVII—XX.

⁵⁷ Исти, н. д., XX.

⁵⁸ Архим. Амфилохије, Хождение по Вознесеніи Господа нашего Иисуса Христа, св. апостола и евангелиста Иоанна учение и преставление списано Прохором учеником его. Общ. люб. древ. писм. XXXI, Москва 1878; Исти текст у посебном издању, Москва 1879. Архим. Амфилохиј је објавио грчки рукопис из 1022. године бр. 162, који је упоређен са рукописом из XI—XII века бр. 178 и са рукописом из XIII века бр. 159, сви из Синодалне библиотеке у Москви. Упоредо са грчким текстом доноси и словенски превод према рукопису XV—XVI века из сопствене збирке.

⁵⁹ V. Mošin, Ćirilski rukopisi Jugoslovenske akademije, I, 112; Текст Прохора на стр. 166. В. Мошин наводи литературу која се односи на Чети-минеје.

⁶⁰ М. Кићовић, Рукописи Народне библиотеке, Архивски алманах, I, 1953, 53; М. Харисијадис, Панегирик грешнога Дмитра, Зборник Народног музеја Београд, V (у штампани).

^{60a} Упор. Архим. Амфилохије, н. д. 62—63, Th. Zahn, н. д., 54.

Најстарије сцене Јована Богослова који диктира Прохору текст свога јеванђеља сачуване су према К. Weitzmannу на минијатурама са прелазом из X у XI век, из чега он закључује да су настале под утицајем списа Симеона Метафраста, који су постали популарни у то време. Исто тако сматра да су из менолога те сцене прешле у јеванђеље.⁶¹ Док је А. Baumstark композицију ове сцене везивао за античке представе песника и муза, већ М. А. Friend је искључио могућност довођења у вези тих сцена које према њему немају ничега заједничког.⁶²

У иконографији ове сцене настале у македонској ренесанси можемо на најстаријим примерима и у току њеног каснијег развоја разликовати два главна типа и неколико варијаната. Старији тип настао је у вези са Прохоровим текстом у коме се описује како Јован Богослов стоји, док му са десне стране седи Прохор. На тај начин представљена је сцена у цитираном менологу Британског музеја, Add. Ms. 11870 и такође у низу четворојеванђеља. Доста чест између X—XII века, тај тип је задржан каткад и у млађим рукописима.⁶³ У тим композицијама старијег типа, Јован Богослов је представљен како стоји десно (од гледаоца) окренут према руци Божјој која се појављује из сегмента неба, и благосиља истовремено Прохора који седи са његове десне стране, односно лево од гледаоца, нагнут над текстом, кодексом или свитком, у који брижљиво исписује речи откровења које му диктира његов учитељ. Ова епизода Прохорове легенде на тим најстаријим представама најчешће се догађа у стеновитом пејзажу, који треба да представи предео Патмоса.

Нешто касније од тих првих иконографских решења јављају се његове варијанте. На једној минијатури рукописа Новог завета, који се налази у библиотеци Бодлејане у Оксфорду и потиче из XII века, Јован Богослов је представљен лево како диже поглед према сегменту неба, на средини горње ивице минијатуре, из кога се појављује рука Божја, док Прохор седи десно и исписује текст јеванђеља.⁶⁴ Иста схема усвојена је у минијатури јеванђеља у Марцијани, Marc. I, 8. Тај рукопис датира А. Baumstark у IX век;⁶⁵ међутим, судећи по стилу, минијатура је свакако млађа и можда је из истог времена из кога је рукопис Бодлејане. Исти распоред фигура налази се и у каснијим рукописима, као што је четворојеванђеље XV века Државне библиотеке у Хорсенсу (Јутланд).⁶⁶

Тип стојећег јеванђелисте Јована пренет је из византијске иконографије у руску уметност, где га налазимо у најстаријим рукописима, који по стилу показују знатну зависност од византијске илуминације. У два руска рукописа ова сцена је укључена у четворолисни медаљон. У Остромировом четворојеванђељу (1055—57), најстаријем руском датираним рукопису, јеванђелист Јован је представљен скоро у истом положају као у најстаријим византијским представама ове сцене, само је потпуно окренут према сегменту неба и пред њим се налази сталак за јеванђеље, док је Прохор иза њега.⁶⁷ Очигледно минијатуриста није много водио рачуна

⁶¹ К. Weitzmann, *The Constantinopolitan Lectionary*, 373, као пример илустрованог менолога са овом сценом наводи рукопис Британског музеја Add. Ms. 1187 из XI—XII века: J. Weitzmann-Fiedler, *Ein Evangelientyp mit Aposteln als Begleitfiguren*, *Das Siebente Jahrzehnt, Festschrift zum 70 Geburtstag Adolph Goldschmidt*, Berlin 1935, 30 и даље указује на два типа у представљању сцене јеванђелиста Јована и Прохора и доноси низ примера.

⁶² А. М. Friend, н. д., 146—147, Пл. XVIII.

⁶³ Најстарија нама позната минијатура са представом сцене овога типа налази се у грчком јеванђељу из X века збирке Норова бр. 19: И. М. Кудравцев, *Рукописное собрание А. С. Норова*, *Записки отдела рукописей*, вып. 18, Госуд. орд. Ленина, Библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва 1956, 53, сл. на стр. 55; са прелазом из X у XI век је исти тип минијатуре у четворојеванђељу Националне библиотеке у Паризу, Par. gr. 230, К. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts*, Berlin 1935, 29, Т. XXXIX, 215; истом времену приписао је архим. Амфилохије грчки рукопис бр. 41 Синодалне библиотеке у Москви, из кога доноси репродукцију ове сцене (н. д., сл. према стр. X). Другој половини XI века приписује К. Weitzmann јеванђеље Morgan 639, *The Constantinopolitan Lectionary*, 360, Fig. 290; на основу палеографије А. Baumstark приписује XI веку јеванђеље библиотеке Патријаршије у Јерусалиму *ἀγίου τρού* 56. У том рукопису је минијатура која представља ову епизоду компонована према узорима старијег типа, али се сцена не догађа у пејзажу, већ у ентеријеру (н. д., 113, Taf. 30, Abb. 7). Из XII века познато нам је неколико минијатура овога типа: у Националној библиотеци у Паризу, Par. gr. 71, Н. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque Nationale*, Paris, Pl. LXXXVII; у истој библиотеци Ms. Suppl. gr. 27, Н. Omont, н. д., Pl. XCVII; у Ватиканској библиотеци, Vat. gr. 2, К. Weitzmann, н. д. Fig. 291; у Историјском музеју у Москви, Греч. 41, В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва 1948, Табл. 158; у атинској Народној библиотеци, Nr. 93, Р. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Nr. 11, Taf. XX, Fig. 51. Из XIII века позната нам је минијатура у јеванђељу бр. 25 манастира Пантелејмона на Атосу, F. Dölger, н. д., Abb. 124, а са краја XIII или почетка XIV века минијатура у јеванђељу бр. 13 манастира Дионисија на Атосу, F. Dölger, н. д., Abb. 122; из 1345. године је минијатура у четворојеванђељу манастира св. Јована на острву Патмосу, G. Jacopi, *Arte e storia nel cenobio di San Giovanni a Patmo. L'illustrazione italiana. Anno LX, Primo semestre 1933—XI*. Чланак уметнут између стр. 126 и 127.

⁶⁴ О. Pächt, *Buzanhine Illuminaciu, Bodlecan picture Books*, №. 8, oxford. 1952. Fig. 11

⁶⁵ А. Baumstark, н. д., 112, Taf. 29, Abb. 3.

⁶⁶ J. L. Heiberg, *Ein griechisches Evangeliar*, *Byz. Zeitschrift* XX, 1911, 498, Taf. 3 links.

⁶⁷ А. И. Свирин, н. д., 53, сл. на стр. 172.

о тексту који је илустровао, већ је нешто слободније сликао сцену према византијском узору. Реплику ове минијатуре доноси Мстислававо четворојеванђеље (1125—32).⁶⁸ Изузетно је занимљива представа ове сцене са стојећим јеванђелистом Јованом у јеванђељу са почетка XIV века, које је, изгледа, било рађено у спомен Теодора, кнеза Јарослава, а које је пренето из катедрале тога града у у музеј истога града.⁶⁹ Минијатура има за оквир стилизовану пројекцију петокуполне цркве. Лево је представљен Јован Богослов који стоји испод сегмента неба у коме је попресе Христово. Испод сегмента су почетне речи Јовановог јеванђеља: *искони вѣ слово*, а од сегмента полази зрак на коме је у средини, у кружном оквиру, голуб, симбол св. Духа. Зрак иде од главе Јованове. Између Јована и Прохора још једном је исписан почетак текста Јовановог јеванђеља, да би и по трећи пут био поновљен у кодексу у који Прохор исписује речи откровења, док је у кодексу на сталку иза писаћег стола исписано: *απτω ιωανν̄ν̄ν̄ възглавѣть прохоръ стон̄ иванганіе писати*. Од свих нама познатих представа ове епизоде из Прохорове легенде, овде је свакако најочигледније представљено преношење речи откровења са неба, преко Јована Богослова на писара и ученика његовог.

Нов иконографски тип створен је у византијској уметности изгледа у XIII веку. Јован Богослов у представама овога типа више не стоји, већ се представља седећи као што је прописано упутствима атоског сликарског приручника.⁷⁰ Крај њега је Прохор, али је сада њихов положај измењен утолико што се Прохор представља десно, а Јован Богослов лево.

Најстарија, нама позната представа тога млађег иконографског типа доста је изузетна и налази се у грчком јеванђељу са апостолом лењинградске Публичне библиотеке, Гр. 101 из последње четврти XIII века.⁷¹ На тој минијатури догађај је представљен у ентеријеру. Јован Богослов седећи у наслоњачи чита текст из отвореног кодекса и диктира га Прохору, који такође седи на ниској столици. Док минијатуриста ове сцене није водио рачуна о оригиналном тексту Прохоровог причања, скоро све остале представе ове епизоде, почев од XIV века добијају устаљени изглед и усклађују се са прописима атоског сликарског приручника, то јест представљају Јована Богослова како седи у стеновитом пејзажу испод сегмента неба са кога пада на њега зрак светлости и како слуша речи откровења које диктира Прохору.⁷² Из класичне епохе византијске уметности ова иконографска схема прелази у касновизантијску⁷³, јерменску⁷⁴ и словенску уметност.⁷⁵

У нашој уметности познат је млађи иконографски тип сцене Јована и Прохора. Налазимо га како у монументалном сликарству, у Богородичиној цркви у Пећи⁷⁶, у Дечанима⁷⁷

⁶⁸ Исти, н. д., 62, сл. на стр. 178.

⁶⁹ A. I. Nekrasov, *Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie, L'art byzantin chez les Slaves*, II, 2, Paris 1932, 259, Pl. XXXIX, 2.

⁷⁰ III, § 384 (ed. Konstantinides, Athen 1885), према цитату A. Baumstark-a, *Eine Gruppe illustrierter armenischen Evangelienbücher des XVII und XVIII Jahrhunderts in Jerusalem*, *Monatshfte für Kunstwissenschaft* IV, 1911, 252: *Ἰωάννης ὁ Θεόλογος, καὶ εὐαγγελιστὴς ἐν σπηλαίῳ καθήμενος βλέπει ἐκστατικῶς ὄπισθεν εἰς τὸν οὐρανόν*.

⁷¹ В. Н. Лазарев, н. д., Таб. 259.

⁷² Из прве половине XIV века је минијатура у Новом завету бечке Националне библиотеке, Theol.gr. 300, Упор. В. Н. Лазарев, н. д., Таб. 312б; истог је типа минијатура у јеванђељу бр. 548 у манастиру Ивируну на Атосу, F. Dolger, н. д., Abb. 127; и у јеванђељу Nr. 71, атинске Народне библиотеке, P. Buberl. *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, бр. 23, Taf. XXIX, Fig. 81 (XIV век).

Ова композиција среће се у византијском монументалном сликарству. Тако се налази у Протатону Атоса у почетку XIV века, упор. G. Millet, *Monuments de l'Athos I, Les Peintures*, Paris 1927, Pl. 7,2; Pl. 37,2.

⁷³ Пред улазом у пећину представљени су у овоме ставу Јован Богослов и Прохор на једној икони Теодора Пулакиса (1650) у колекцији Ловердос у Атини, упор. J. Stuart Hay and Leonard Bower, *Greek icon painting*, *The Burlington Magazine*, July 1927, 14, Pl. II, A.

⁷⁴ У јерменској уметности налазимо континуитет у представљању ове композиције од XII века где се јавља старија варијанта до XVIII века, A. M. Friend, *The portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, II, *Art Studies*, VII, 1929, Pl. XI, Fig. 32, 35, 36; A. Baumstark, н. д., Taf. 52, 4; Исти, *Eine antike Bildkomposition*, Taf. 29, Abb. 2.

⁷⁵ Тај млађи тип је нарочито распрострањен у руској уметности. Изванредно леп пример пружа минијатура у јеванђељу Хитрово, из деведесетих година XIV века, које А. Н. Лазарев доводи у везу са Теофаном Грком, Упор. В. Н. Лазарев, *Етюдс о Феофане Греке, II Феофан Грек и московская школа миниатюры до X годов XIV века*, *Византийский временник*, Том XIII, 1956, 157, рис. 28; у збирци Н. П. Румянцова, сада у библиотеци Лењина у Москви налази се јеванђеље из 1401. године са сличном композицијом. А. И. Свирин, н. д., 96, сл. на стр. 224; из XVI века је рукопис са таквом минијатуром из Кирилово-белозерскога манастира сада у библиотеци Салтикова—Шнедрина, фонд 28/33, А. И. Свирин, н. д., 112, сл. на стр. 244; Исту схему налазимо у јеванђељу из 1507. године, А. И. Свирин, н. д., 113—114, сл. на стр. 246. Тај тип налазимо и на једној икони са краја XV века у збирци Остроухова, Н. П. Кондаковъ, *Руская икона*, III, 1, Прага 1931, Таб. 83.

⁷⁶ М. Ивановић, н. д., 150, сл. 56.

⁷⁷ В. Петковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 28, Таб. CLXX.

и Манасији,⁷⁸ тако и на минијатурама у четворојеванђелима Бешенова⁷⁹, Куманице, Цетињског манастира⁸⁰, Св. Тројице Пљеваљске бр. 38 из средине XVI века, и затим Синодалне библиотеке у Софији, бр. 18. из XVI века.⁸¹ Исто тако сцена са Јованом и Прохором налазила се у четворојеванђелима бивше Народне библиотеке у Београду, бр. 333 из XVI века⁸² и бр. 908 из XVI—XVII века.⁸³ Међутим, није нам познато како су изгледале те две последње минијатуре.

У Куманичком четворојеванђељу дат је млађи иконографски тип, најраспрострањенији и истовремено најједноставнији. Али док у Богородичиној цркви у Пећи персонификација премудрости прати јеванђелисту Јована, као што је пратила и остале јеванђелисте, а у Бешеновском четворојеванђељу анђео слеће према јеванђелисти Јовану, минијатуриста Куманичког рукописа дао је правилнију интерпретацију ове сцене сликајући је онако како су је сликали византијски зографи почев од XIV века. Минијатуриста је у тој сцени изоставио персонификације које су пратиле прва три јеванђелиста, и крај јеванђелиста Јована који преноси речи откровења насликао је само писца текста Прохора.

Орнаменти заставица на почетку разних поглавља Куманичког четворојеванђеља рађени су темпером према шаблонима познатим и у другим рукописима, а распоређени су према доследно спроведеном декоративном систему, и можда су рад и самога калиграфа. Међутим минијатуре са портретима јеванђелиста и сценом Јована и Прохора стоје доста усамљено у развоју нашег сликарства минијатура. По пластичности фигура, по фином моделовању ликова, зналачком третману драперија и по вештој композицији ове минијатуре успело подражавају највиша достигнућа нашег сликарства XIV века. Те минијатуре рађене су темпером у густим наслагама боја, које су временом местимично отпале, тако да су оне доста оштећене. Нарочито су страдали портрет јеванђелисте Марка и група Јована и Прохора, јер су ти листови били пресавијени пре повезивања.

Пошто се ове минијатуре и поред заједничких црта међусобно доста разликују, нарочито по решењима архитектонског простора и по детаљима орнаментике, а такође и по третману самих фигура и драперија, тешко је данас утврдити да ли их је радио исти мајстор. Према претпоставци С. Радојчића те минијатуре су копиране са разних узора.⁸⁴ Међутим, оне су врло вероватно рад два, а можда и три мајстора.

Најбоље очувана минијатура са представом јеванђелисте Матеја је истовремено и најраскошнија, не само у овом рукопису, већ и у целокупној илуминацији наших рукописа. Она се по детаљима нарочито сликане архитектуре, по карактеру писмена на јеванђељу, и по стилизацији драперија нешто разликује од следеће две минијатуре, тако да се може претпоставити да би то могао бити рад првог мајстора.

Портрети јеванђелиста Марка и Луке су без сумње рад једног истог мајстора. Истоветна је стилизација драперија одела представљених фигура, а такође су истоветни стубићи на којима почивају декоративни луци. По пластичности облика ове минијатуре стоје доста близу фресака Павлице. И поред разлика лако је могуће да је ове минијатуре радио исти мајстор који је насликао минијатуру са јеванђелистом Матејом, али да је при томе имао различите узор.

Четврта минијатура са сценом Јована и Прохора доста се разликује од три претходне. Поред разлика у колориту, сенчењу ликова и у обради косе и браде, та се разлика нарочито испољава у третману драперија. Јер док је игра светлости на драперијама претходних минијатура рађена светлијом, скоро белом бојом, на овој последњој минијатури набори су означени златним цртама, код Руса названих »штрихама«. Та минијатура је врло вероватно дело другог мајстора који је подражавао радове са почетка XV века.

Минијатуре Куманичког четворојеванђеља стоје доста усамљено у развоју нашег сликарства минијатура. Нарочито за прва три портрета јеванђелиста ми немамо директних паралела ни у уметности XIV века, ни у два века каснијим радовима. Видели смо да се у њима налазе елементи рукописне орнаментике XIV—XV века, али та орнаментика има овде богатија и рас-

⁷⁸ С. Томић, Р. Николић, Б. Живковић, Манасија, Републички завод за заштиту споменика културе, Саопштења VI, Београд 1964, 76, цртежи 6—7 на стр. С и С1, сл. 115.

⁷⁹ Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, II, Таб. VII, 2.

⁸⁰ V. Mošin, *Ćirilski rukopisi, Miniјatura u Jugoslaviji*, сл. 109.

⁸¹ И. Гошев, Стари записки и надписи. Отпечатоиџь отъ годишника на Софийския Универзитетъ, Богословски факултетъ, Томъ XIII, 4, 1935/1936, 30. CIV, бр. 18, Обр. 7.

⁸² Љ. Стојановић, Каталог Народне библиотеке у Београду, IV, Рукописи и старе штампане књиге, Београд 1903, бр. 67/333.

⁸³ С. Матић, Опис рукописа Народне библиотеке, Посебна издања Српске академије наука, књ. СХС1, Одељење литературе и језика, 3, 1952, бр. 38/908.

⁸⁴ С. Радојчић, Улога антике у старом српском сликарству, 44.

кошњија решења. Минијатуре Куманичког четворојеванђеља указују да су се у XVI веку сликари враћали на узоре створене у Византији и код нас у доба сјајног процвата уметности под Палеолозима или још старијим прототипима.

Иако се судећи по хартији на којој су рађене ове минијатуре могу датирати у турски период оне представљају највиши домет нашег целокупног сликарства минијатура, не заостајући ни за најбољим остварењима на пољу монументалног сликарства и иконама. Оне доказују да су у једном релативно касном раздобљу наше историје стварана дела у којима је била још жива традиција велике античке уметности.

LE TÉTRAÉVANGILE DE KOUMANITZA

R é s u m é

Le tétraévangile, qui a été présenté au monastère de Koumanitza par le moine Zaharie est conservé maintenant dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts sous le No. 69. Ce manuscrit a été sans doute transcrit dans le même scriptoire que le tétraévangile de la bibliothèque du Patriarcat de Beograd R. 69, publié dans le dernier numero de ce Recueil. Nous sommes amenés à cette conclusion par le format du livre, la paléographie et surtout l'enluminure. D'après les filigranes on peut dater le manuscrit comme étant du XVI siècle.

Le tétraévangile de Koumanitza a été enluminé suivant le même système décoratif que celui du Patriarcat de Beograd. Les tables des canons sont encadrées par des arcs décoratifs. Mais les autres enluminures sont distribuées d'une façon plus systématique que dans le manuscrit du Patriarcat. Ainsi les plus petits en-têtes se trouvent au début des préfaces des évangiles, des en-têtes un peu plus grands au dessus des tables des matières et du Recueil des 12 mois, et les plus grands en-têtes, qui sont en même temps les plus décoratifs, se trouvent au début du texte des évangiles. Sur les feuilles qui précèdent le texte des évangiles sont placés les portraits des évangélistes.

Les en-têtes sont ornés par des entrelacs du même style que ceux du tétraévangile du Patriarcat de Beograd. Ces entrelacs sont l'ornement le plus caractéristique et le plus répandu parmi les manuscrits slaves balkaniques.

Les portraits des évangélistes représentent la plus haute portée de la miniature du XVI siècle. Seulement deux de ces miniatures ont été publiées jusqu'à présent. Tandis que les trois premières miniatures sont des portraits d'auteurs des évangiles accompagnés de jeunes filles pareilles à des muses antiques et qui sont sans doute des personifications de la Sagesse divine, l'évangéliste Jean est représenté dictant le texte de son évangile à son élève Prochore. Cette dernière miniature représente une épisode des Actes de saint Jean. Cet apocryphe est attribué à Prochore qu'on considère avoir été le prêtre de l'église syrienne occidentale, vers l'an 500.

Dans l'iconographie de la scène de saint Jean avec Prochore on peu distinguer deux type principaux et leurs variantes. Dans le type plus ancien qui date du X—XI siècle saint Jean est représenté debout et à droite écoutant le texte d'inspiration divine qu'il dicte à son élève qui est assis à gauche. Le type iconographique plus jeune se distingue assez du précédent. Saint Jean est représenté assis à gauche tandis que Prochore se trouve assis à droite.

Mara Harisiadis

ЦЕПНИ И ПУТНИ СУНЧАНИ САТОВИ ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Верена ХАН

У 1952. години Музеј је откупио мању збирку цепних и путних сунчаних сатова,¹ која се састојала од петнаест примјерака претежно њемачког поријекла, рађених од почетка XVII до XIX стољећа. У 1962. години збирка је повећана са још једним сатом те врсте из XVIII стољећа, набављеним у Скопљу (кат. бр. 14). Музеј је за ове сатове прије свега био заинтересиран ради њихове умјетничке опреме, односно због стилских карактеристика које се на њима уочавају. Међу откупљеним примјерцима поменуте збирке има, међутим, и таквих — истина мањи број, који су ваневропског поријекла па се не уклапају у токове европских стилова, или су, иако европске израде, сведени на рационални облик условљен искључиво намјеном. То је довело до тога да су остали без елемената на основу којих би се могло утврдити коме стилу припадају. Ови су сатови откупљени заједно с осталим примјерцима за Музеј интересантнијим као дијелови једне збирке, за коју је власник у том смислу и постављао услове за њену продају. Из истог разлога ови с нашег гледишта мање занимљиви сатови нису изостали у каталошком попису, који је приложен уз чланак (кат. бр. 12, 13, 15, 16).

Европска литература о цепним и путним сунчаним сатовима релативно је скромна. Њихова обрада нашла је најчешће мјесто у приручницима о историји сатова уопће,² или у вези с развојем гномонике и разних астрономских инструмената. Још није написана студија о стилском развоју малих сунчаних сатова европског поријекла, а такођер ни засебан рад у коме би била систематски приказана њихова типска еволуција. Намјери да се сунчани сатови из збирке Музеја примењене уметности сагледају са гледишта развоја стилова, био је најближи рад А. Родеа. У књизи »Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente« Роде је једно поглавље посветио малим сунчаним сатовима, претежно њемачког поријекла, приказујући у опћим линијама њихов културно историјски развој.³ Аутор се, међутим, спорадички задржавао и на опису њиховог декора и стилској категоризацији орнамената, илуструјући свој рад умјетнички најuspјелијим примјерцима.

Много систематичније, иако не са гледишта нашег интереса, пришао је проблему малих сунчаних сатова Е. Цинер. У књизи »Astronomische Instrumente«, аутор се педантно задржава на разним типовима преносивих сунчаних сатова и објашњава принципе по којима су функционисали.⁴ Цинерова испитивања су била ограничена на цепне и путне сунчане сатове рађене у Њемачкој и дјелимично на оне из Низоземске, због живљих контакта који су повремено одржавани између радионица, односно мајстора из обију земаља. За наша испитивања најдрагоцјенији дио Цинерове књиге представљао је обиман регистар мајстора и попис њихових радова. Цинер је, наиме, приликом својих испитивања користио богату архивску грађу, а располагао је и широком евиденцијом малих сунчаних сатова из европских и ваневропских колекција. У његовом до сада најсистематичнијем приказу развоја малих сунчаних сатова естетски проблем, међутим, потпуно је изостао, јер их је посматрао искључиво као научне инструменте.

Покушај да се на основу релативно мале збирке цепних и путних сунчаних сатова Музеја примењене уметности дају нека запажања о одразима стилских токова на тој врсти предмета, изгледао би у први мах неоснован. Самим тим, међутим, што сатови из ове колекције срећним стицајем околности и зналачким напорима њеног ранијег власника припадају ширем временском раздобљу, јер су рађени од XVII до XIX стољећа, а већином у њемачким радионицама, које су тада у изради астрономских инструмената биле водеће у Европи, пружене су ипак неке могућности да се на тим примјерцима сагледају стилски одрази одређених временских периода. Наша настојања су била подржана и чињеницом, што збирка Музеја садржи сунчане сатове који су по типу и орнаменталном декору карактеристични за поједине стилске епохе. За рад на том проблему послужио је и компаративни материјал из опћих приручника о сатовима или из дјела о астрономским инструментима, посебно из наведене Цинерове књиге.

Прије стилске категоризације и каталошке обраде цепних и путних сунчаних сатова, даће се кратак осврт на ове занимљиве мјераче времена као на културно историјски феномен.

¹ Збирка је откупљена од Фоске Хармел, Београд, у чијој је својини била као породично наследство.

² За наводе о старијој литератури о сунчаним сатовима упор. Е. Basserman-Jordan, *Uhren*, Berlin 1914, 15.

³ А. Rohde, *Geschichte der wissenschaftlichen Instrumente vom Beginn der Renaissance bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1923, 11—40.

⁴ Е. Zinner, *Astronomische Instrumente des 11. bis 18. Jahrhunderts*, München 1956, 84—127.

Биће наведени и неки подаци о тој врсти сатова употребљаваних током неколико вјекова на подручју Југославије.

Почеци израде цепних и путних сунчаних сатова у које је уграђен компас, а такви су сви примјерци из збирке Музеја, датирају у XV стољеће.⁵ Мали сунчани сатови с компасом били су особито распрострањени у XVII и XVIII стољећу иако су цепни сатови с механизмом у то вријеме већ били у широј употреби. Они су често паралелно коришћени, јер је мали сунчани сат служио за провјеравање тачности цепног сата с механизмом.⁶ Од XVI до XVIII стољећа сунчани сатови малог формата израђивани су особито у два значајна, занатски и трговачки развијена њемачка града, у Нирнбергу и Аугсбургу. Занатска акрибија и умјетнички импетус били су овдје сретно усклађени с резултатима научног експериментирања. Стога је типологија преносивих сунчаних сатова, тамо израђиваних, изванредно богата, а на њиховом се декору одразила опћа атмосфера умјетничког стварања епохе у којој су настајали.

Распрострањена употреба цепних и путних сунчаних сатова у Европи је један од разлога што данас многи европски музеји и приватни сабирачи, а и они на другим континентима, посједују веће или мање колекције ове врсте предмета. И музеји Југославије не заостају у том погледу. Збирке малих сунчаних сатова чувају се у музејима Словеније,⁷ Хрватске⁸ и Далмације.⁹ Према вијестима из писаних извора које говоре о томе да су их користили и наши људи од XVI до XVIII стољећа, може се претпоставити да су неки примјерци из фондова југословенских музеја и из приватних збирки¹⁰ били већ уназад неколико вјекова на нашем тлу. Да би се документирала ова претпоставка, биће наведени неки подаци из писаних извора о преносивим сунчаним сатовима са територије Југославије.

У инвентарима покретне имовине Дубровчана који су током XVI стољећа трговали по централним и сјевернијим областима Балкана, наилази се на помене о малим сунчаним сатовима.¹¹ Има вијести да их је у то вријеме било и у Београду.¹² Током XVII стољећа чешће се помињу у дубровачким кућним инвентарима.¹³ Крајем истог вијека наишло се на наводе о таквим сатовима у оставштини грофова Зринских у Хрватској.¹⁴ На основу архивских података могло се утврдити да су ови мали сунчани сатови били рађени од сребра, бакра, рожине и слонове кости. У збирци Шауф (Shauff) у Загребу чува се вертикални цепни сунчани сат од месинга, на коме је гравирана 1766. година и име града Карлобага.¹⁵ У каталогу у коме је овај сат објављен наводи се да је рад једног фратра.¹⁶ Ово би, за сада, био први иако несигурни податак о томе, да су и на подручју Југославије израђивани мали сунчани сатови.

Овдје неће бити објашњено како су функционирали разни типови преносивих сунчаних сатова, јер би нас то удаљило од теме овог написа. Ипак, за боље разумијевање типологије сатова који су заступљени у збирци Музеја, потребно је да се истакну разлике које се јављају на једном од основних елемената ове врсте сатова, а који је утицао на њихову типску хетерогеност. Ријеч је о некој врсти казаљке, која је служила за сјенку. На сунчаним сатовима, састављеним од двије плочице, које — расклопљене, стоје под правим углом, сјенку баца коначно полосу,

⁵ A. Lübke, Die Uhr, Düsseldorf 1958, 42; E. Zinner, н. д., 92.

⁶ E. Zinner, н. д., 92.

⁷ Народни музеј у Љубљани посједује збирку од 21 примјерка преносивих сунчаних сатова њемачког или аустријског поријекла. Покрајински музеј у Марибору чува два цепна сунчана сата. За ове податке захваљујем Весни Бучић, кустосу Народног музеја у Љубљани.

⁸ Музеј за умјетност и обрт у Загребу посједује 18 малих сунчаних сатова насталих од XVI до средине XIX стољећа. Повјесни музеј Хрватске у Загребу има 3 примјерка овог типа сата, који су дати на коришћење Музеју за умјетност и обрт. За податке захваљујем др И. Баху, научном сараднику Музеја за умјетност и обрт у Загребу.

У Поморском музеју у Ријеци чува се један сунчани сат малог формата из XVIII—XIX стољећа. На податку захваљујем Радмили Кардош—Матејчић, кустосу поменутог ријечног музеја.

⁹ Поморски музеј у Сплиту посједује два цепна сунчана сата: један је од кости са сигнатуром HD и годином израде 1601; други је од метала без сигнатуре, израђен 1768. године. За ове податке захваљујем Управи Музеја.

¹⁰ У збирци Shauff у Загребу налази се цепни вертикални сунчани сат од мједи, датиран 1766. годином и обиљежен именом града Карлобага; каталог изложбе »Od sunčane ure do modernog chronometra«, Zagreb 1954, 6, бр. кат. 9; у збирци Викторије Карнер у Бјеловару чува се један цепни сунчани сат из 1708. године, упор. Vjesnik у srijedu, 4. III 1959, 12. На овај податак ме упозорио др И. Бах, па му и овом приликом изражавам хвалу. (1567—68), 66'; сат се налази у власништву дубровачког трговца Сумичића у Будиму.

¹¹ . . . un orologio da sole in osso negro . . . , Државни Архив, Дубровник (даље DAD), Div. sanc. 153 (1567—68), 66'; сат се налази у власништву дубровачког трговца Сумичића у Будиму.

¹² . . . horologium a sole . . . , J. Tadić, Dubrovačka arhivska grada o Beogradu I, Beograd 1950, 184, док. 348.

¹³ . . . un orologio solare d'osso . . . , DAD, Div. de Foris 48 (1629), 63'; . . . un horlogio a sole d'avolio . . . , DAD, Div. de Foris 100 (1664), 100.

¹⁴ Horologium solare argenteum . . . , E. Laszowski, Razgrabljene stvari grofa P. Zrinjskog i F. K. Frankopana, Starine, knj. 41, JAZU, Zagreb 1948, 176.

¹⁵ Каталог изложбе »Od sunčane ure do modernog chronometra«, Zagreb 1954, 6, бр. кат. 9.

¹⁶ Исто.

затегнут између њих. Угао који чини конач са једном од плочица одговара одређеној географској ширини неког града. Конач је паралелан земљиној оси, а та се паралелност одређивала помоћу компаса. Често је на расклопним сатовима поред конача полуса био и шиљак гномон, вертикално постављен, који је бацао сјенку на посебни бројчаник. На екваторијалним сатовима сјенку даје игла стилос, смјештена у помичном екваторијалном прстену са бројчаником. Због чињенице што се прстен може премјештати на географске ширине од 0 до 90°, екваторијални сунчани сатови, а и сви други код којих је дата иста могућност, називани су универзални. На неким хоризонталним расклопним сатовима коришћен је као гномон прави троугао од метала, чија сјенка ивице хипотенузе пада на бројчаник. Ако сјенка било којег од наведених елемената показује вријеме на водоравној плочи сата, он припада групи хоризонталних, уколико показује вријеме на окомитој, сат се сврстава у групу вертикалних. Има, међутим, малих сунчаних сатова, гдје су примјењена оба принципа. Примјери који се овдје уопћено наводе односе се само на типове сунчаних сатова који су заступљени у збирци Музеја. У цјелини, њихова је типологија много богатија.

Цепни и путни сунчани сатови из збирке Музеја примењене уметности сређени према наведеним принципима по којима су показивали вријеме и њима условљеним типским варијантама, доказују да се ово групирање поистовјетује с њиховим хронолошким, односно стилским развојем. Збирка Музеја садржи:

I хоризонталне и вертикалне цепне сунчане сатове диптихе с компасом, израђене од кости, с утиснутим показатељима и конвенционалним орнаментима касне ренесансе, њемачког и француског поријекла, из XVII стољећа (кат. бр. 1, 2);

II екваторијалне путне осмоугаоне сунчане сатове с компасом, израђене од месинга, с урезаним показатељима и барокним, рококо и класицистичким орнаментима, њемачког поријекла, из XVIII стољећа (кат. бр. 3, 4, 5, 6, 7);

III расклопне хоризонталне и вертикалне цепне сунчане сатове с компасом, израђене од дрвета, са штампаним, урезаним или писаним показатељима и класицистичким орнаментима или без украса, њемачког, енглеског и кинеског поријекла, из друге половине XVIII стољећа (кат. бр. 8, 9, 10, 11, 12, 13);

IV хоризонталне путне сунчане сатове с компасом и либелом, израђене од бронце, с показатељима на емаљу, с цизелираним орнаментима, кинеског поријекла, рађени према европским узорима, из XVIII стољећа (кат. бр. 14);

V расклопне хоризонталне цепне сунчане сатове с компасом, израђене од дрвета, са штампаним показатељима, без украса, енглеског и њемачког поријекла, из XIX стољећа (кат. бр. 15, 16).

Касноренесансни расклопни сунчани сатови малог формата с компасом из XVI и првих деценија XVII стољећа, из којег су периода и два најстарија примјерка из Музеја (кат. бр. 1, 2), израђивани су од метала, дрвета и кости. Најбројнији су коштани, а називани су диптисима. Није познато кад је слонова кост најраније употребљена за израду цепних сунчаних сатова. Најстарији сачувани примјерци израђени од тог материјала датирају у прву половину XVI стољећа, а претпоставља се да потичу из њемачких радионица.¹⁷ Сунчани сатови диптиси били су у другој половини XVI и првих деценија XVII стољећа специјалност нирибершких мајстора.¹⁸ У то је вријеме у Нирибергу слонова кост била уопће много коришћен материјал за израду најразличитијих врста употребних предмета.¹⁹ Најстарији примјерак сунчаног сата из збирке Музеја носи обиљежја карактеристична за сатове диптихе нирибершких мајстора (кат. бр. 1, сл. 1). Према мајсторском знаку »3« којим је означен овај сунчани сат диптих, израдио га је Јакоб Карнер (Jacob Kagner), у првој половини XVII стољећа.²⁰ По рационалној стилизацији скромних орнамената, сат још стилски припада ренесанси. Орнаменти су сложени од утиснутих сунаца и звијезда, а испуњени су црном и црвеном бојом, што је била специфичност на сунчаним сатовима диптисима које су радили нирибершки мајстори.²¹ Стилизиране планете распоређене по плохама ових сатова нирибершког поријекла имале су поред декоративног задатка и функцију да тематски евоцирају намјену предмета. Сличном »астрономском« орнаментиком украшени су сатићи нирибершких мајстора П. Рајнмана (Paul Reinmann)

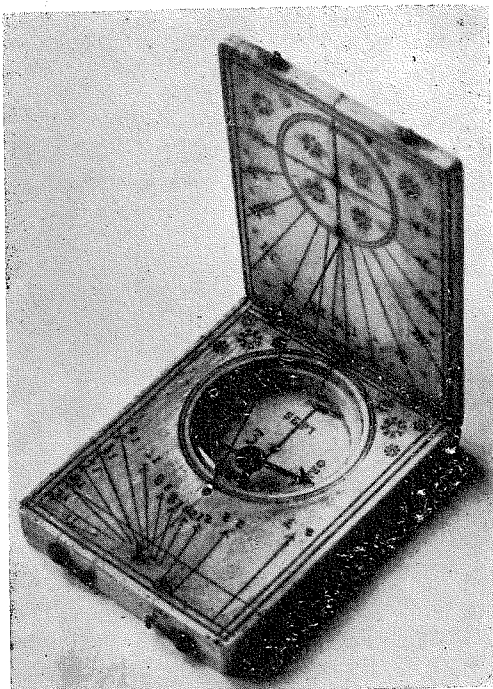
¹⁷ E. Zinner, н. д., 94.

¹⁸ A. Rohde, н. д., 22.

¹⁹ Barock in Nürnberg (1600—1750), каталог изложбе, Nürnberg 1962, 186.

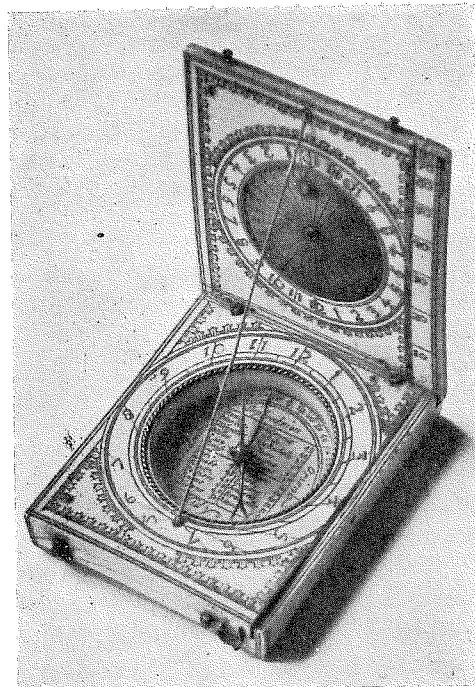
²⁰ E. Zinner, н. д., 402—403.

²¹ E. Bassermann—Jordan, н. д., 36, Abb. 41.



Сл. 1. Цепни сунчани сат диптих, слонова кост, рад Јакоба Карнера, Нирнберг, прва пол. XVII ст. (кат. бр. 1)

Fig. 1. Pocket sundial, diptych, ivory, made by Jacob Karner, Nurenberg, first half of the 17th c. (cat. No. 1)



Сл. 2. Цепни сунчани сат диптих, слонова кост; Француска (?), прва пол. XVII ст. (кат. бр. ,2)

Fig. 2. Pocket sundial, diptych, ivory, France (?) first half of the 17th c. (cat. No. 2)

и Н. Милера (Nicolaus Miller) од краја XVI до шездесетих година XVII стољећа.²² За радионицу Јакоба Карнера, из које је произашао сунчани сат диптих, сада у збирци Музеја, као и за сатове мајстора Георга са истим презименом, карактеристичан је такођер мотив риблије крљушти, зарубљене зрацима.²³

На нирнбершким сунчаним сатовима од кости ријетко са наилази на украсе који би непосредније упућивали на орнаментални репертоар, карактеристичан за стил епохе у којој су рађени. Ипак, по изразитој склоности за симетричну композицију декора, по јасноћи и рационалној примјени орнамената а и самој њиховој, логично уз намјену предмета везаној садржини, нирнбершки сунчани сатићи од кости из XVI и првих деценија XVII стољећа још су конципирани у клими закашњеле ренесансе.

За нирнбершке сатове диптихе карактеристично је да су стране свијета у компасу дате на латинском језику.

Правилност орнаменталних украса, цифара бројчаника и текстуелних података на нирнбершким сатовима диптисима указује на то да су ове елементе мајстори утискивали металним шаблонима и штампилма на површину кости.²⁴ Такав механизирани поступак условљавала је, без сумње, интензивна производња те врсте сатова, односно њихова велика потражња.

Нирнбершке сунчане сатове диптихе подражавале су и радионице у другим земљама Европе, али се у њиховом декору губе орнаментални обрасци, специфични за нирнбершке мајсторе с краја XVI и првих деценија XVII стољећа (кат. бр. 2, сл. 2).

Послије 1650. године радионице малих сунчаних сатова у Нирнбергу због опће економске стагнације у граду показују нагло опадање, а живље се развијају оне у Аугсбургу. Као што су сатови диптиси до тог времена били специјалност нирнбершких мајстора, сада аугсбуршки усвајају тип екваторијалног путног сунчаног сата.²⁵ С обзиром на његову универзалну примјену, о чему је већ било овдје раније ријечи, овај тип преносивог сунчаног сата постао је убрзо веома популаран. Особито је распрострањен у XVIII стољећу, а стилски се везује за период барока и рококоа. Аугсбуршки мајстори непосредније прихватају опће орнаменталне обрасце владајућих стилова него нирнбершки при изради сатова диптиха.

²² E. Zinner, н. д., Taf. 28, Bild 3, 4; Taf. 29, Bild 2, 4.

²³ Исти, н. д., Taf. 29, Bild. 1.

²⁴ Исти, н. д., 92.

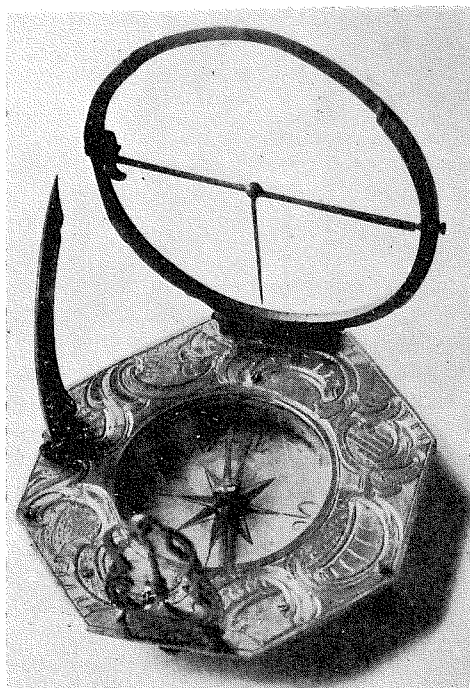
²⁵ A. Rohde, н. д., 11—13, 25; E. Zinner, н. д., 104.

Екваторијални сунчани сатови малог формата рађени су искључиво од метала који је често позлаћиван. Плоча сата у којој је смјештен компас најчешће је осмоугаона (сви екваторијални сатови из збирке Музеја имају плочу тог облика) у чему се, без сумње, могу назријети одрази барокног динамизма. У периоду барока и плоче стоних путних сатова с механизмом на исти су начин формално обогаћене.²⁶ Полигонална плоча малог екваторијалног сата с компасом и без показатеља пружала је могућност мајсторима да њеном декору посвете већу пажњу. Тако је цијела слободна површина те плоче по правилу покривена гравираним и цизелираним орнаментима (сл. 3). Држач за висак којим се регулирао правилан положај сата, јако је профилиран. И сам екваторијални прстен давао је слободу машти мајстора да се разигра приликом његовог обликовања. Иако су прстени на екваторијалним сатовима аугсбуршких радионица у већини правилног облика, има примјера гдје мајстор поштује, али и одступа од тог принципа и ствара динамичнију форму. Тако на примјер Фоглеров (Andreas Vogler) екваторијални сат из збирке Музеја има правилан прстен (кат. бр. 6, сл. 7), док је на сату истог типа из Градског музеја у Вараждину, који је сигнирао овај мајстор, обликован у контури сличној гудачком инструменту.²⁷ Приликом умјетничке опреме екваторијалних сатова аугсбуршки мајстори нису занемарили ни њихову задњу страну. Они ту урезају и цизелирају понеки флорални и геометријски мотив или ружу вјетровку, уколико се на том дијелу сата не налази таблица елевације. Иста та потреба сајћјских мајстора барока да декоративним елементима свога времена украсе и најмање, па и функционалне дијелове сата, уочава се такођер при изради стоних путних и цепних сатова с механизмом, гдје су и поједини дијелови тог механизма орнаментирани.²⁸ Екваторијални сунчани сат уопће, његов разуђени облик, полигонална плоча, екваторијални прстен са стилосом, квадрант и профилирани држач за висак, гравирани и цизелирани орнаментика, а и сам волумен сата који својим функционалним елементима динамично продире у простор, убједљива су потврда о силини стилског императива времена у коме



Сл. 3. Екваторијални путни сунчани сат, позлаћени месинг, Аугсбург, прва пол. XVIII ст. (кат. бр. 3)

Fig. 3. Transportable equatorial sundial, gilded brass, Augsburg; first half of the 18th c. (cat. No. 3)



Сл. 4. Екваторијални путни сунчани сат, месинг, рад Лудвига Теодата Милера, Аугсбург, сред. XVIII ст. (кат. бр. 4)

Fig. 4. Transportable equatorial sundial, brass, made by Ludwig Theodatus Müller, Augsburg; middle of the 18th c. (cat. No. 4)

²⁶ Кућни сат — Stilski razvoj kroz vjekove, katalog izložbe, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 1964, Tab. V, VI.

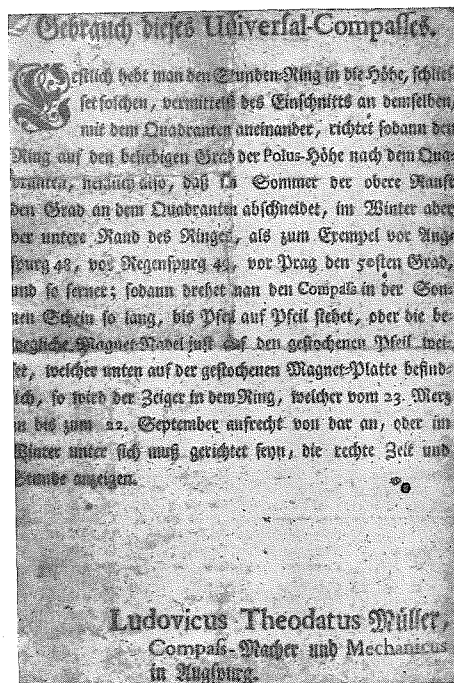
²⁷ За податке о овом сату захваљујем Марији Мирковић, кустосу Градског музеја, Вараждин; упор. A. Lübke, н. д., Bild 60.

²⁸ Кућни сат, каталог изложбе, Tab. VII.



Сл. 5. Кутија за екваторијални путни сунчани сат, Аугсбург, сред. XVIII ст. (кат. бр. 4)

Fig. 5. Transportable equatorial sundial-case, Augsburg; middle of the 18th c. (cat. No. 4)



Сл. 6. Упутство за употребу екваторијалног путног сунчаног сата, Аугсбург, сред. XVIII ст. (кат. бр. 4)

Fig. 6. Direction for use of the transportable equatorial sundial, Augsburg, middle of the 18th c. (cat. No. 4)

су рађени, а који се у срећној комбинацији са резултатима научних истраживања наметнуо и овим малим астрономским инструментима. Занимљиво је напоменути да се у вријеме барока и рококоа не израђују расклопни депци сунчани сатови који својим рационалним, правоугаоним обликом, функционално условљеним нису, без сумње, одговарали стилском динамизму времена.

Сви екваторијални путни сунчани сатови који се чувају у збирци Музеја настали су током XVIII стољећа у аугсбуршким радионицама. Најљепши и по орнаментици изразито барокни сат израђен је у првој половини тог вијека (кат. бр. 3, сл. 3). Иако није сигниран, може се довести у најближу везу са одређеним кругом аугсбуршких мајстора из истог времена, чији су радови стилски припадали бароку (упор. текст каталога под бројем 3). Стилизирано акантусово лишће на плочи овог сата је барокно бујно и у лијепим линијама увијено. Урезивање орнамената, њихово цизелирање и пунктирање фона изведено је врло прецизно.

Исту основну форму сата и облик његове плоче, као и идентичну подјелу орнаменталног декора задржавају аугсбуршки мајстори на екваторијалним сатовима рађеним средином XVIII стољећа. У то вријеме у Аугсбургу касни барок уступа мјесто рококоу, а међу елементима »рокаја« задржавају се још понегдје барокни орнаменти (кат. бр. 4, 5, 6, сл. 4, 7). У збирци Музеја су заступљени екваторијални сатови двојице истакнутих аугсбуршких мајстора, чији су радови обиљежени карактеристикама тог стилског прелаза. То су сатови нешто старијег мајстора Л. Т. Милера (Ludwig Theodatus Müller) и млађег А. Фоглера (Andreas Vogler). Ови су сатови још прецизно израђени, али се већ осјећа неинвентивност у умјетничкој опреми, јер се шаблонски понављају декоративни мотиви (кат. бр. 4, 6, сл. 4, 7).

На барокним и рококо екваторијалним путним сатовима из Аугсбурга, стране свијета у компасу дате су, као и на ранијим нирнбершким диптисима, на латинском језику.

Екваторијалне сунчане сатове малог формата, изузимајући стоне који су показивали вријеме по истим принципима, Цинер је сврстао у групу путних сунчаних сатова.²⁹ Тачност ове категоризације потврђује и чињеница што су били спремани у кутије обложене кожом (кат. бр. 4, 6, сл. 5). Занимљиво је да су аугсбуршки мајстори екваторијалним сунчаним сатовима прилагали и штампано упутство за употребу, којим се због упрошћене стилизације могао

²⁹ E. Zinner, н. д., 103—104.

служити сваки писмени човјек. Пошто су ови сатови били и предмет извоза, текст упутства је дат поред њемачког често и на француском језику.³⁰ Ова упутства су мајстори и потписивали (сл. 6).³¹

У другој половини XVIII стољећа, у периоду рационализма, који је стилски изражен класицизмом, превладава ранији тип једноставног расклопног сунчаног сата из XVI и XVII стољећа. Због све веће производње цепних сатова с механизмом и њиховог све прецизнијег функционирања, израда малих сунчаних сатова опада. По скромном украсу, једноставној изведби и јефтином материјалу од кога су рађени, очљиво је да се интерес мајстора за умјетничко обликовање малих сунчаних сатова већ гаси. У њемачким и енглеским радионицама плочице расклопног сунчаног сата израђују се од обичног дрвета, на њих се лијепа папир с показатељима и орнаментима штампаним бакрорезном техником. Орнаменти су по отискивању дјелимично обојени воденим бојама (кат. бр. 7, 8, 9, 10, сл. 9, 10, 11). Из тога периода има расклопних сунчаних сатова код којих се показатељи урезају у дрво, а орнаменти се потпуно губе (кат. бр. 12). Све до краја XVIII стољећа у Аугсбургу се одржао тип екваторијалног путног сунчаног сата једноставног облика с класицистичким геометријским орнаментом (кат. бр. 7, сл. 8).

Орнаментални репертоар на малим дрвеним расклопним сунчаним сатовима из друге половине XVIII стољећа је класицистички. На сатовима нирнбершке производње превладавају елементи стила Луја XVI, што је особито карактеристично за радове Д. Берингера (David Beringer).³² Близак овој радионици био је мајстор који је, према једном сатићу из збирке Музеја, за сада познат само по иницијалима ОЈ (кат. бр. 8, сл. 9). Расклопни сунчани сат њемачког мајстора Е. К. Штокера (E. Ch. Stocker) показује у декору провинцијско осиромашење класицистичких елемената (кат. бр. 11, сл. 11). На енглеским расклопним сунчаним сатовима очљива је национална варијанта класицистичких орнаменталних образаца (кат. бр. 9, 10, сл. 10).



Сл. 7. Екваторијални путни сунчани сат, месинг, рад Андреаса Фоглера, Аугсбург, друга пол. XVIII ст. (кат. бр. 6)

Fig. 7. Transportable equatorial sundial, brass, made by Andreas Vogler, Augsburg; second half of the 18th c. (cat. No. 6)



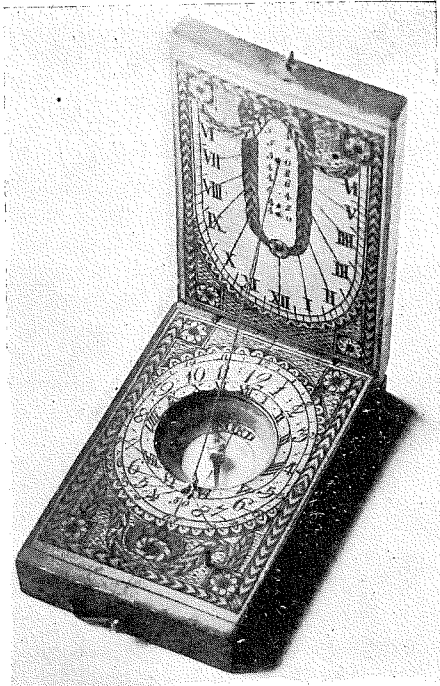
Сл. 8. Екваторијални путни сунчани сат, месинг, рад Андреаса Фоглера, Аугсбург, крај XVIII ст. (кат. бр. 7)

Fig. 8. Transportable equatorial sundial brass, made by Andreas Vogler, Augsburg; end of the 18th c. (cat. No. 7)

³⁰ A. Rohde, н. д., 26.

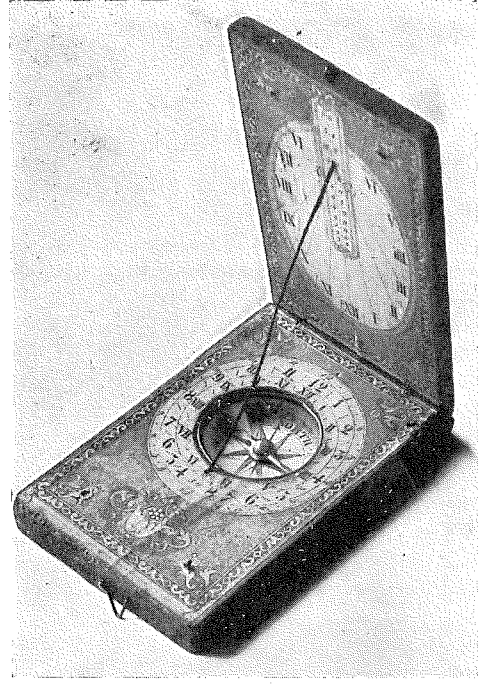
³¹ Исти, н. д., 25; Abb. 27; A. Lübke, н. д., 46, Bild 54.

³² A. Lübke, н. д., 45, Bild 51.



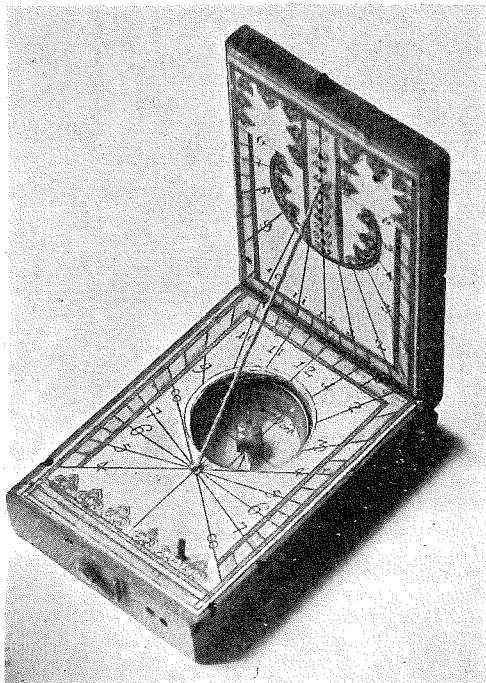
Сл. 9. Цепни сунчани сат, дрво, сигниран ОЈ, Нирн-берг (?), друга пол. XVIII ст. (кат. бр. 8)

Fig. 9. Pocket sundial, wood, signed by OJ, Nuremberg (?); second half of the 18th c. (cat. No 8)



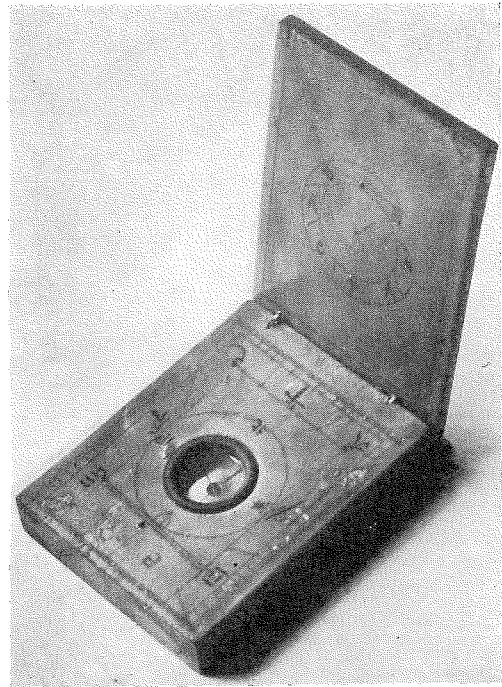
Сл. 10. Цепни сунчани сат, дрво, Енглеска (?), друга пол. XVIII ст. (кат. бр. 10)

Fig. 10. Pocket sundial, wood, England (?); second half of the 18th c. (cat. No. 10)



Сл. 11. Цепни сунчани сат, дрво, рад Е. К. Штокера Њемачка, последња четврт XVIII ст. (кат. бр. 11)

Fig. 11. Pocket sundial, wood, made by E. Ch. Stocker, Germany; last quarter of the 18th c. (cat. No. 11)



Сл. 12. Цепни сунчани сат, дрво, Кина, XVIII ст. (кат. бр. 13)

Fig. 12. Pocket sundial, wood, China; 18th c. (cat. No. 13)

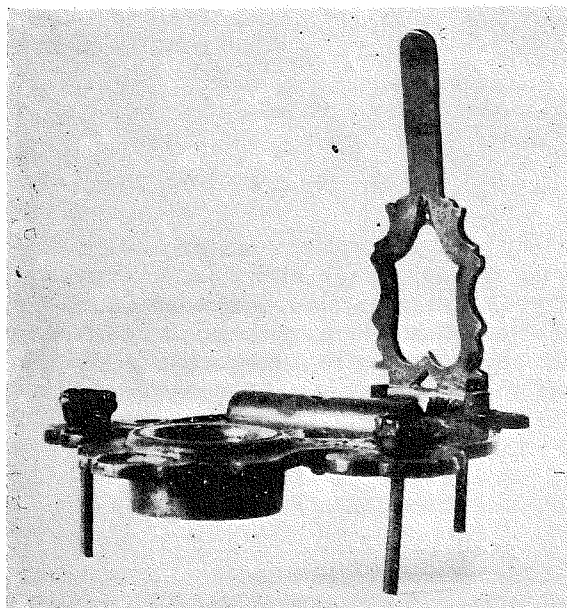
На расклопним цепним сунчаним сатовима, насталим у другој половини XVIII стољећа, јавља се новина у текстуелним елементима компаса, а такођер и на таблици елевације. У то вријеме се губи латинска транскрипција и подаци се дају на језику оне нације којој је мајстор припадао.

Европска производња цепних и путних сунчаних сатова утицала је и на радионице на другим континентима. У Кини су рађени расклопни и хоризонтални сунчани сатови по њемачким узорима.³³ Један расклопни сунчани сат кинеског поријекла из збирке Музеја, осим разлике у показатељима и у начину како су изведени, одговара у цјелини тој врсти сатова који су произашли из њемачких радионица друге половине XVIII стољећа (кат. бр. 13, сл. 12). Исти је случај с хоризонталним путним сатом из ове збирке, рађеним у XVIII вијеку у Кини (кат. бр. 14, сл. 13), који подражава старији тип њемачког хоризонталног сунчаног сата из XV стољећа,³⁴ само што у орнаментици, и донекле у контурама, показује специфичности.

Крајем XVIII стољећа на цепним сунчаним сатовима декор у потпуности нестаје. Мали сунчани сатови из XIX стољећа, лишени стилских карактеристика, још су само инструменти намјењени одређеној функцији, а без елемената који би указивали на било какви умјетнички интерес мајстора који су их израђивали (кат. бр. 15, 16). Израда цепних сунчаних сатова све више јењава, а при крају XIX стољећа потпуно престаје.

На основу мале збирке цепних и путних сунчаних сатова Музеја примењене уметности, већином њемачког поријекла, могла се у главним цртама пратити њихова типска и стилска еволуција од XVII до XIX стољећа. Готово сви примјерци из ове колекције показују да су њихови мајстори давали свој допринос како развоју типова малих сунчаних сатова, тако су им једнаку пажњу посвећивали као умјетници, примјењујући на њима елементе стила епохе у којој су живјели.

Музејска збирка о којој је била ријеч, посебно је занимљива у односу на поједине мајсторе цепних и путних сунчаних сатова. Ова колекција садржи неколико сигнираних или мајсторским знаком обиљежених примјерака, чији су аутори регистrirани у стручној литератури. То су радови значајнијих нирнбершких и аугсбуршких мајстора из XVII и XVIII стољећа. Каталог збирке цепних и путних сунчаних сатова Музеја примењене уметности представља додуше скроман, али ипак неки допринос опћој евиденцији радова ових мајстора, јер њихови овдје испитивани примјерци нису помињани у до сада објављеним пописима ове врсте предмета. У каталогу су наведена и два сунчана сата њемачког и енглеског поријекла, сигнирана само иницијалима мајстора за које није било елемената да се разријеше. Ови иницијали, међутим, нису такођер у стручној литератури до сада били познати.



Сл. 13. Путни сунчани сат, бронца, Кина, XVIII ст.
(кат. бр. 14)

Fig. 13. Transportable sundial, bronze, China; 18th c.
(cat. No. 14)

³³ Исти, н. д., Bild 50.

³⁴ Исти, н. д., Bild 52; E. Zinner, н. д., Taf. 25, Bild 2.

Примјерци џепних и путних сунчаних сатова из збирке Музеја дали су основа да се за њихов развој утврди и један до сада неуочен, а карактеристичан податак. Док су на старијим сатовима стране свијета у компасу по правилу обиљежене на латинском, на каснијим се означају језиком нације, којој је мајстор припадао. Та се промјена на текстуелним елементима компаса могла запазити код примјерака насталим у другој половини XVIII стољећа. Према поређењима која су вршена на основу фотодокументарног материјала о сунчаним сатовима с компасом из европских музеја и приватних збирки, могло се закључити да овај податак има опћи значај. Могао би, према томе, у неким случајевима да послужи као индикатор за њихово датирање, уколико нису сигнирани, обиљежени годином или украшени карактеристичним стилским декором, а исто тако да омогући утврђивање њиховог поријекла, односно радионице или мајстора који су их израђивали.

КАТАЛОГ

I САТОВИ ДИПТИСИ

1. Расклопни хоризонтални и вертикални џепни сунчани сат диптих с компасом, Њемачка, Нирнберг, прва пол. XVII ст. (сл. 1).

Сат је правоугаон, састављен од двије коштане плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама SEPT ORIE MERI OCCI. Конац полс може се намјестити за три сјеверне географске ширине. Шиљак гномон је на хоризонталној плочици са сатима 11—23, означеним стријелицом. На унутрашњој страни вертикалне плочице су сати VI—XII—VI са звијздама за пола сата, на вањској страни је мјесечев сат; у центру недостаје покретни диск с одговарајућим показатељима. Око централног дијела у два концентрична кружна вијенца с сати два пута 1—12 и мјесечев циклус од 29 дана.

У угловима око компаса и на унутрашњој страни вертикалне плочице су украсни мотиви сложени од сунаца и звијзда, испуњени црном и црвеном бојом. У угловима на вањској страни вертикалне плочице је орнамент састављен од рибље крљушти зарубљене зрацима, испуњене црвеном бојом.

Показатељи, ознаке и орнаменти су утиснути шаблонима.

Сат је од слонове кости.

Сигнатура је утиснута на задњој страни сата и у компасу у виду броја 3. Број 3 је знак нирнбершког мајстора Јакоба Карнера (Jacob Karner).³⁵ Биографски подаци о овом мајстору нису познати. У европским збиркама Цинер је евидентирао 16 сунчаних сатова диптиха сигнираних било са J3K и додатним бројем 3, или само са тројком.³⁶ Међу евидентираним Карнеровим сатовима три су обиљежени годином израде (1636, 1639, 1644).

Џепне сунчане сатове овог типа, израђене од кости из нирнбершких радионица с краја XVI и почетка XVII стољећа посједује Музеј за умјетност и обрт у Загребу³⁷ и Поморски музеј у Сплиту.³⁸

Вис. 1,1 cm Дуж. 4,5 cm Шир. 5,9 cm

Инв. бр. 350

2. Расклопни хоризонтални и вертикални џепни сунчани сат диптих с компасом, универзални, Француска (?), прва пол. XVII ст. (сл. 2).

Сат је правоугаон, састављен од двије коштане плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас. Испод магнетске игле је папир на коме су курзивом у бакрорезној техници штампане стране свијета Septentrion Orient Midy Occident, и таблица елевације за двадесет и четири западноевропска града, од тога петнаест француских. У четири квадранта означени су степени од 0 до 90. Деклинација је упарана на папиру. У кружном вијенцу око компаса су сати 5—12—7 с цртама за пола сата. С унутрашње стране вертикалне плочице аплициран је диск од сребра

³⁵ E. Zinner, н. д., 402.

³⁶ Исти, н. д., 402—403.

³⁷ Каталог изложбе »Od sunčane ure do modernog chronometra«, 6. Сунчани сат диптих који посједује Музеј за умјетност и обрт у Загребу је, према наводу др И. Баха, рад нирнбершког мајстора Ханса Трешела (Hans Tröschel) из 1588. године. Овај примјерак није евидентиран у Цинеровом попису радова мајстора Трешела; упор. E. Zinner, н. д., 551—555.

³⁸ Сат је сигниран иницијалима HD и датиран 1601. годином. Могао би бити рад нирнбершког мајстора Ханса Тухера (Hans Tucher), упор. E. Zinner, н. д., 555—563; можда је произашао из радионице Ханса Трешела (Hans Tröschel), упор. E. Zinner, н. д., 551—555.

са 30 дана у мјесецу и сатима два пута 1—12. На десној страни су означени степени од 0 до 90. Овдје је смјештена и метална полука којом се одређује одговарајућа географска ширина, односно нагиб или угао конца полуса. На вањској страни вертикалне плочице, у кружном вијенцу су сати два пута 1—12, у центру два пута 8—12 и 1—4.

Кружни вијенци и задња страна сата уоквирени су утиснутим конвенционалним мотивом стилизованог вегетабилног орнамента. Бројке и декоративни мотиви су испуњени црном бојом. Показатељи и орнаменти су утиснути шаблонима.

Сат је од слонове кости.

Сигнатуре нема.

С обзиром на чињеницу што су имена градова и стране свијета дати у француској транскрипцији и што претежу француски градови, вјеројатно је сат рађен у Француској.

Вис. 1,7 cm Дуж. 4,8 cm Шир. 5,7 cm

Инв. бр. 342

II ЕКВАТОРИЈАЛНИ ПУТНИ, ОСМОУГАОНИ САТОВИ АУГСБУРШКОГ ТИПА, УНИВЕРЗАЛНИ

3. Екваторијални путни сунчани сат с компасом, Њемачка, Аугсбург, прва пол. XVIII ст. (сл. 3).

Сат је састављен од осмоугаоне плоче, екваторијалног прстена, квадранта и држача за висак. Плоча стоји на три токарене, профилиране ножице, у центру је компас с урезаним ознакама *Septemtrio Oriens Meridies Occidens*, ружом вјетровком и деклинацијом. У екваторијалном прстену је стилос, на вањској страни прстена су урезани сати III—XII—IX са стријељацима за пола сата, у унутрашњој 3—12—9 са цртама за пола сата. На квадранту су означени степени за географске ширине од 0 до 90. Бројка 8 је писана на архаичан начин (са хоризонталном цртом при врху и дну).

На плочи сата је урезан мотив акантусовог лишћа у барокној стилизацији, фон је дјелимично пунциран. Држач за висак је састављен од С волута и мотива шкољки, на доњем дијелу је урезан мотив дијагоналне решетке с тачкицама. На задњој страни компаса је гравирани осмеролатични цвијет. Плочица за коју је причвршћен држач за висак има облик издужених листова с гравираним сјенкама и мотивом дијагоналне решетке.

Сат је од позлаћеног месинга.

Сигнатуре нема.

По умјетничкој опреми, прецизности израде и квалитетној позлати, овај примјерак преносивог сунчаног сата је најљепши, а такођер и најстарији међу екваторијалним путним сунчаним сатовима које Музеј поседује. Према орнаментици и архаичном начину писања бројке 8 сат би припадао кругу аугсбуршких радионица сунчаних сатова Ј. Мартина (Johann Martin),³⁹ Ј. Вилебранда (Johann Willebrandt)⁴⁰ и Ф. Х. Пефенхаузера (Philipp Heinrich Peffenhauser)⁴¹ из прве половине XVIII столећа.

Вис. 2 cm Дуж. 6,8 cm Шир. 7,3 cm

Инв. бр. 349

4. Екваторијални путни сунчани сат с компасом, Њемачка, Аугсбург, средина XVIII ст. (сл. 4).

Сат је састављен од осмоугаоне плоче, екваторијалног прстена, квадрантна и држача за висак. Плоча стоји на три токарене, профилиране ножице, у центру је компас с ознакама *SE OR ME OC*, ружом вјетровком и деклинацијом, урезаним на плочици од сребра. У екваторијалном прстену је стилос, на његовој вањској страни су урезани сати III—XII—IX с цртама за пола сата, у унутрашњој црте за сате и половине без бројки. На квадранту су означени степени за географске ширине од 0 до 90. Бројка 8 писана је на архаичан начин.

На плочи и на држачу за висак су урезане С волуте и »рокај« мотиви. Фон је покривен гравираним дијагоналном решетком, равним и вијугавим линијама с тачкицама и мотивом сложених опека. На задњој страни компаса је урезана ружа вјетровка, а на плочици за коју је причвршћен држач за висак су С волуте испуњене дијагоналном решетком и мотивом сложених опека.

³⁹ E. Zinner, н. д., 438—440.

⁴⁰ Исти, н. д., 590—592.

⁴¹ Исти, н. д., 462—463.

Сат је од месинга. Плоча је позлаћена.

Сату припада осмоугаона кутија обложена кожом тамносмеђе боје (сл. 5); изнутра је пресвучена бијелим, свиленим атласом. На унутрашњој страни поклопца је аплициран посребрени диск с урезаном таблицом елевације за осам европских градова и иницијали мајстора: Elev (atio) Poli Lisabon Corfu 39 Mailand Lion 45 München 48 Prag 50 Petersb(urg) Stockholm 60 L(udovicus) T(theodatus) M(ueller). Сату је приложено штампано упутство за употребу сата (18 × 12,2 cm) с потписом мајстора и таблицом елевације за стодвадесет европских градова (сл. 6).

Једна сигнатура је урезана на диску у поклопцу кутије: LTM. Друга је штампана на упутству: Ludovicus Theodatus Mueller, Compass-Macher und Mechanicus in Augsburg.

Л. Т. Милер (Ludwig Theodatus Müller) је рођен око 1710, умро је 1770. године. Зна се да је око 1740. радио у Аугсбургу.⁴² Најпотпунији попис његових цепних и путних сунчаних сатова дао је Цинер.⁴³ Један до сада неевидентирани примјерак екваторијалног путног сунчаног сата са сигнатуром овог мајстора чува се у Покрајинском музеју у Марибору.⁴⁴

Вис. 1,6 cm Дуж. 7,3 cm Шир. 7 cm

Инв. бр. 377

5. Екваторијални путни сунчани сат с компасом, Њемачка, Аугсбург, средина XVIII ст.

Сат је састављен од осмоугаоне плоче, екваторијалног прстена, квадранта и држача за висак. Плоча стоји на три цилиндричне ножице, у центру је компас с ознакама SE OR ME OC, ружа вјетровка и деклинација. У екваторијалном прстену је стилос, на вањској страни су урезани сати III—XII—IX са стријелицама за пола сата, у унутрашњој црте за сате и половине без бројки. На квадранту су означени степени за географске ширине од 0 до 90.

На плочи су урезане С волуте, стилизовано цвијеће и лишће, дијагонална решетка с тачкицама и мотив сложених опека. Фон је дјелимично пунциран. На задњој страни компаса је урезан шестеролатични цвијет, а на плочици за коју је причвршћен држач за висак је дијагонална решетка с тачкицама. Држач је богато профилиран, висак недостаје.

Сат је од месинга.

Сигнатуре нема.

Према декорацији плоче сата, овај се примјерак може довести у ближу везу са сатом кат. бр. 4, који је сигнирао аугсбуршки мајстор Л. Т. Милер.

Вис. 1,5 cm Дуж. 6,5 cm Шир. 6,7 cm

Инв. бр. 378

6. Екваторијални путни сунчани сат с компасом, Њемачка, Аугсбург, друга половина XVIII ст. (сл. 7).

Сат је састављен од осмоугаоне плоче, екваторијалног прстена, квадранта и држача за висак. Плоча стоји на три ножице, у центру је компас с ознакама SE OR ME OC, ружом вјетровком и деклинацијом, урезаним на плочици од сребра. У екваторијалном прстену је стилос, на вањској страни су урезани сати III—XII—IX са стријелицама за пола сата, у унутрашњој 3—12—9 са цртама за пола сата. На квадранту су означени степени за географске ширине од 0 до 90.

На плочи и на држачу за висак су урезани мотиви цвијећа и лишћа у каснобарокној стилизацији. На задњој страни компаса гравирана је таблица елевације за седам европских градова: Elev(atio) Poli Augsburg Pari(s) 48 Cracau Prag 50 Leipzig Cöln 51 London 52 и сигнатура мајстора.

Сат је од месинга.

Сату припада осмоугаона кутија обложена кожом тамносмеђе боје. На поклопцу је налијепљена штампана минијатура са карикатуром мушкарца. Сигнатура је урезана на задњој страни сата: And. (reas) Vogl(er). Андреас Фоглер (Andreas Vogler) је 1766. постао аугсбуршки грађанин. Умро је 1808. године.⁴⁵ Фоглер се убраја међу последње аугсбуршке мајсторе малих сунчаних сатова који су поштовали добру занатску традицију.⁴⁶ Најпотпунији попис његових

⁴² G. H. Baillie, *Watchmakers and Clockmakers of the World*, II Edit., London 1947, 228; E. Zinner, н. д., 454—455.

⁴³ E. Zinner, н. д., 455.

⁴⁴ Димензије: вис. 1,6 cm, шир. 4,9 cm; инв. бр. N. 5443. За податке о сату захваљујем Управи Покрајинског музеја у Марибору.

⁴⁵ E. Zinner, н. д., 571; G. H. Baillie, н. д., 328.

⁴⁶ A. Rohde, н. д., 27.

цепних и путних сунчаних сатова дао је Цинер.⁴⁷ Један до сада неевидентирани примјерак екваторијалног путног сунчаног сата са сигнатуром овог мајстора посједује Градски музеј у Вараждину (инв. бр. 2306).⁴⁸ Музеј примењене уметности има два сигнирана Фоглерова сата (упор. кат. бр. 7).

Вис. 1,7 cm Дуж. 7 cm Шир. 7,3 cm

Инв. бр. 347

7. Екваторијални путни сунчани сат с компасом, Њемачка, Аугсбург, крај XVIII ст. (сл. 8).

Сат је састављен од осмоугаоне плоче, екваторијалног прстена и квадранта. У центру плоче је компас с ознакама SE OR ME OC, ружом вјетровком и деклинацијом. У екваторијалном прстену је стилос, на вањској страни су урезани сати III—XII—IX, у унутрашњој црте за сате и половине. На квадранту су означени степени за географске ширине од 0 до 80. На задњој страни компаса је урезана таблица елевације за три европска града с ознаком географске ширине за Аугсбург: Elevat(io) Pol(i) Augsburrig(!) 48 Cracau Prag и сигнатура мајстора.

На плочи су урезани геометријски орнаменти састављени од паралелних линија зупчаних трака и кружних сегмената.

Сат је од месинга.

Сигнатура је урезана на задњој страни компаса: And.(reas) Vogl(er).

Подаци о мајстору су наведени под кат. бр. 6.

Према конвенционалној класицистичкој орнаментацији биће да је Фоглер радио овај сунчани сат пред крај свог живота.

Вис. 1,2 cm Дуж. 4,8 cm Шир. 5,1 cm

Инв. бр. 348

III РАСКЛОПНИ ХОРИЗОНТАЛНИ И ВЕРТИКАЛНИ САТОВИ

8. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, Њемачка, Нирнберг (?), друга пол. XVIII ст. (сл. 9).

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама штампаним на папиру NORD OST SUD WEST и деклинација. Конац полос је намјештен за 50° сјеверне географске ширине. Око компаса на папиру су штампани сати два пута 4—12—8 и VI—XII—VI. На унутрашњој страни вертикалне плочице на папиру су штампани сати VI—XII—VI и степени географске ширине од 40 до 54, на вањској страни на папиру је штампана таблица елевације за тридесет и два европска града, у њемачкој транскрипцији.

Показатељи и табла елевације уоквирени су класицистичким мотивима у стилу Луја XVI с гирландама од лаворовог лишћа, розетама у угловима и рубном траком од стилизованог лишћа. По штампању орнаменти су дјелимично колорирани зеленом, жутом, плавом и црвеном бојом.

Штампани елементи су рађени у бакрорезној техници.

Сат је од тврдог дрвета.

Сигнатура је штампана на папиру хоризонталне плочице: OJ.

Према овим иницијалима име мајстора није могло бити дешифрирано. Сат је типски и стилски близак онима које је израђивао Д. Берингер (David Beringer) у Нирнбергу у другој половини XVIII стољећа.⁴⁹

Вис. 1,8 cm Дуж. 4,4 cm Шир. 7,4 cm

Инв. бр. 351

9. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, Енглеска, друга пол. XVIII ст.

⁴⁷ E. Zinner, н. д., 571—572.

⁴⁸ Податке о овом сату ставила ми је на расположење Управа Градског музеја у Вараждину, односно Марија Мирковић, кустос поменутог музеја, на им и овом приликом изражавам хвалу.

⁴⁹ E. Zinner, н. д., 247, Taf. 9, Bild 5.

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама штампаним на папиру NORTH NE EAST SE SOUTH SW WEST NW, ружом вјетровком и деклинацијом. Конац полос је намјештен за 50° сјеверне географске ширине. Око компаса на папиру су штампани сати два пута 4—12—8 и VI—XII—VI. На унутрашњој страни вертикалне плочице на папиру су штампани сати VI—XII—VI и степени географске ширине од 34 до 56, на вањској страни на папиру је штампана таблица елевације за педесет и два града из САД и неких земаља Европе, у енглеској транскрипцији.

Показатељи и таблица елевације уоквирени су штампаним орнаментима састављеним од стилизованих цвијетова и лишћа, изломљене линије и кружића. По штампању орнаменти су дјелимично колорирани црвеном, наранчастом и плавом бојом. Овај орнаментални украс одговара класицизму у Енглеској, у другој половини XVIII стољећа.

Штампани елементи су рађени у бакрорезној техници.

Сат је од буковог дрвета.

Сигнатура је штампана на папиру у компасу између кракова руже вјетровке: F. N.

Према овим иницијалима име мајстора није могло бити дешифрирано. Сат је сличан њемачким цепним сунчаним сатовима истог типа, рађеним у Нирнбергу, у другој половини XVIII стољећа.

Вис. 1,7 cm Дуж. 8,7 cm Шир. 5,3 cm

Инв. бр. 345

10. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, Енглеска (?), друга пол. XVIII ст. (сл. 10).

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама штампаним на папиру NORTH NE EAST SE SOUTH SW WEST NW, ружом вјетровком и деклинацијом. Конац полос је намјештен за 50° сјеверне географске ширине. Око компаса су на папиру штампани сати два пута 4—12—8 и VI—XII—VI. На унутрашњој страни вертикалне плочице на папиру су штампани сати VI—XII—VI и степени географских ширина од 34 до 56, на вањској страни на папиру је штампана таблица елевације за шездесет и четири града из САД и неких европских земаља, у енглеској транскрипцији.

Показатељи и таблица елевације уоквирени су штампаним орнаментима састављеним од стилизоване вегетације, ромбова и кружића. По штампању орнаменти су дјелимично колорирани жутом, плавом и ружичастом бојом. Овај орнаментални украс одговара класицизму у Енглеској, у другој половини XVIII стољећа.

Штампани елементи су рађени у бакрорезној техници.

Сат је од буковог дрвета.

Сигнатуре нема.

Вис. 1,6 cm Дуж. 5,7 cm Шир. 9,3 cm

Инв. бр. 379

11. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, Њемачка, посљедња четвртина XVIII ст. (сл. 11).

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама штампаним на папиру NORD OST SUD WEST, и деклинацијом. Конац полос је намјештен за 49° сјеверне географске ширине. Око компаса на папиру су штампани сати 4—12—8. На унутрашњој страни вертикалне плочице на папиру су штампани сати 6—12—6 и степени географске ширине од 35 до 55, на вањској страни на папиру је штампана таблица елевације за двадесет и четири европска града, у њемачкој транскрипцији. Међу градовима се помиње Београд (Belgrad).

Показатељи и таблица елевације уоквирени су штампаним класицистичким орнаментима, састављеним од стилизоване вегетације и линеарних елемената. По штампању орнаменти су дјелимично колорирани жутом и зеленом бојом.

Штампани елементи су рађени у бакрорезној техници.

Сат је од тврдог дрвета.

Сигнатура је штампана курзивом на вањској страни вертикалне плочице: E. Ch. Stocker. Биографски подаци о овом мајстору нису познати. Регистриран је код Цинера.⁵⁰

Вис. 1,7 cm Дуж. 4,3 cm Шир. 6,3 cm

Инв. бр. 346

⁵⁰ Исти, н. д., 542.

12. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, поријекло непознато, крај XVIII ст.

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас без ознака страна свијета. Магнетска игла недостаје. Деклинација је означена црвеном стриједицом. Око компаса су урезани сати 4—12—8, а на унутрашњој страни вертикалне плочице 6—12—6. Овдје се налази и удубљење за висак.

Сат је без украса.

Сат је од тврдог дрвета.

Сигнатуре нема.

Вис. 1,8 cm Дуж. 5 cm Шир. 6,8 cm

Инв. бр. 352

13. Расклопни хоризонтални и вертикални цепни сунчани сат с компасом, Кина, XVIII ст. (сл. 12).

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас, стране свијета су обиљеване црним и црвеним тушем. Око компаса су седам знакова за сате. На унутрашњој страни вертикалне плочице су шест знакова за сате, на вањској су црним и црвеним тушем исписана слова.

Украса нема.

Сат је од неког дрвета, превученог свјетлосмеђом политуром.

На задњој страни сата је натпис, можда сигнатура мајстора.

Сат је рађен према европском типу расклопног цепног сунчаног сата с компасом, из XVIII стољећа.

Вис. 1,5 cm Дуж. 4,8 cm Шир. 6,8 cm

Инв. бр. 343

IV ХОРИЗОНТАЛНИ ПУТНИ СУНЧАНИ САТОВИ

14. Хоризонтални путни сунчани сат с компасом и либелом, Кина, XVIII ст. (сл. 13).

Плоча сата је у облику поткове на чијим су крајевима лиснати додаци. Стоји на три навртња, којима се према либели може регулирати положај сата. У средини поткове је либела, до ње је с једне стране компас, а с друге преклопни држач за конач полосу. У компасу на бијелом емаљу црвеном бојом су обиљеване стране свијета. У удубљењу на горњој страни поткове недостаје емаљ, на коме су били означени сати.

Површина плоче и преклопни држач за конач полосу украшени су цизелираним звјездацама, троугловима и вертикалним зарезима.

Сат је од бронце.

Сигнатуре нема.

Готово идентичан сат објавио је Роде,⁵¹ а сличан примјерак се чува у збирци Prin у Паризу.⁵² Овај тип кинеског хоризонталног путног сунчаног сата је рађен по европским узорима.

Вис. 8,5 cm Дуж. 7 cm Шир. 10,5 cm

Инв. бр. 4153

V РАСКЛОПНИ ХОРИЗОНТАЛНИ ЦЕПНИ СУНЧАНИ САТОВИ

15. Расклопни хоризонтални цепни сунчани сат с компасом, Енглеска, XIX ст.

Сат је правоугаон, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама штампаним на папиру. Сјевер је обиљеван хералдичким љиљаном, остале стране свијета ознакама NNE NE ENE E ESE SE SSE S SSW SW WSW W WNW NW NNW. У компасу су квадранти са степенима од 0 до 90. Конач полосу недостаје. Око компаса су утиснути сати 4—12—8. На унутрашњој страни вертикалне плочице у издубеном кружном пољу је папир са штампаним упутством за употребу сата, на енглеском језику, и помоћна таблица еквације времена.

Украса нема.

Сат је од тврдог дрвета.

Сигнатуре нема.

Вис. 2 cm Дуж. 5,5 cm Шир. 7,6 cm

Инв. бр. 353

⁵¹ A. Rohde, н. д., 23, Abb. 23.

⁵² François le Lionnais, Le Temps, Paris 1959, fig. 69.

16. Раскладни хоризонтални ципни сунчани сат с компасом, Њемачка (?), XIX ст.

Сат је квадратичног облика, састављен од двије дрвене плочице неједнаке дебљине. У хоризонталној је компас с ознакама N NO O SO S SW W NW, ружом вјетровком и 360 степени. Над стаклом компаса је кружни вијенац од метала с урезаним сатима 6—12—8, и преклопни троугао полос од метала за сјенку. Сат је подешен за показивање времена на 48° сјеверне географске ширине.

Украса нема.

Сат је од трешњевог дрвета.

Сигнатуре нема.

Вис. 2,3 cm Дуж. 7 cm Шир. 7 cm

Инв. бр. 344

POCKET AND TRANSPORTABLE SUNDIALS FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ARTS

S u m m a r y

The Museum of Applied Arts in Belgrade is in possession of a small collection of pocket and transportable sundials, which consists of 16 exemplars. In the collection there are several types of small sundials. The oldest exemplars are two horizontal and vertical, respectively, pocket diptych sundials made of ivory. One represents the work of the Nuremberg master Jacob Karner (first half of the 17th century), and the other is probably of French origin (first half of the 17th century). The Augsburg workshops of the 18th century are represented by five transportable equatorial sundials, three of which bearing a signature (Ludwig Theodatus Müller, Andreas Vogler). In the collection there are also five horizontal and vertical folding sundials of wood, with the dials printed on paper, of German and English origins. Two instruments of this type from German workshops bear signatures and belong to the second half of the 18th century (E. Ch. Stocker, the initials OJ). One of this type of sundials of English origin, dating from the second half of the 18th century, is marked with initials F. N. The collection also comprise two pocket sundials of Chinese origin, dating from the 18th century, made after the European models. Two horizontal folding sundials of English and German origins were made in the 19th century.

On the basis of this small collection of sundials of the Museum of Applied Arts, an endeavour was made to set forth some observations about the reflections of styles on the objects of this kind. In view of the fact that the sundials from the mentioned collection originated in the period from the 17th to the 19th century, and were mostly made in German workshops that were leading in Europe in the production of objects of this kind, it was possible to follow the general lines of their ornamental characteristics of style. The efforts in this sense were also supported by the fact that this collection comprise sundials which are by the type and ornaments characteristic for styles that appeared in the period from the 17th to the 19th centuries. The impetus for tackling this problem was also given by the fact that the small transportable sundials mentioned in the hitherto literature have almost not been approached as being reflective of artistical trends of the epochs in which they originated.

On the occasion of the elaboration of this collection, the opportunity was used even for quoting some archival data on the use of small sundials in the territory of today's Yugoslavia, in the 16th and 17th centuries. There is also mention of the collections of sundials of small size from the funds of Yugoslav museums as well as of some exemplars from private collections.

УКРАШЕНИ ОКЛОПИ У НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У ЉУБЉАНИ

Увод

Фердинанд ТАНЦИК

У збирци оружја Народног музеја у Љубљани међу заштитним оружјем издвајају се по љепоти и техници израде неколико уметнички обрађених оклопа, израђених у доба највећег цвата плочастих оклопа (Plattenharnisch), у XVI и XVII стољећу.

Ти примјерци приказују углавном европски стилски развој касноренесансних и рано-барокних ратних (Feldharnisch), турнирских (Turnierharnisch) и раскошних (Prunkharnisch) плочастих оклопа и њихов развој можемо слиједити све до замирања активности производње оклопа у Европи. Пропадање те производње и његове уметничке обраде проузроковано је све већом употребом ватреног оружја, чијим хицима нису више могла одољевати тешка и крута војничка одијела, која тако постају и некорисна.

У овом раду узео се у обраду само примјерци оклопа, који поред своје функционалности садрже и умјетничке квалитете.

Упливе достигнућа високе умјетности на умјетничко обрађене оклопе тешко је проучавати са историјскоумјетничког гледишта, јер не постоји одговарајућа литература која би те предмете обрађивала са тог гледишта.

Међу историјскоумјетничким расправама и монографијама умјетника наилазимо на радове појединих представника тадашње високе умјетности и на оружју, но они су се углавном бавили само основним нацртима. То су Albrecht Altdorfer, браћа Burgmair, Albrecht Dürer, Hans Baldung Grün, August Hirschvogel, Lukas Cranach и Virgil Solis.

Насупрот томе постоје многи општи приручници о развоју и функционалности војних, турнирских и раскошних оклопа. Сва та литература не даје никакву стилну анализу за те богато умјетнички обрађене производе.

Развој плочастих оклопа

У разним свечаностима у XVI стољећу витези су радо носили турнирске оклопе да би постигли достојанственији изглед. Пошто су хтјели истаћи сталешку разлику између себе и копљаника (Pikenier) покрајинско-најамничких јединица, настојали су да што боље прикажу своју спретност на турнирима.

Племићи су носили богато украшене војне оклопе са дугим бочним штитницима (Schösse). Како су њих употребљавали само за свечаности, био им је бочни штитник турнирског оклопа сприједја и страга лучно изрезан као лист, тако да се могло у њему јахати. Кад је сјахао у те изрезе коњаник је могао поновно уложити одстрањене дијелове и причврстити их кукама и опругастим чивијама (Federstift). Племићи су до 1530. године рађе долазили на свечаности у турнирским оклопима за пробадање (Stechzeug), него ли у војној опреми.

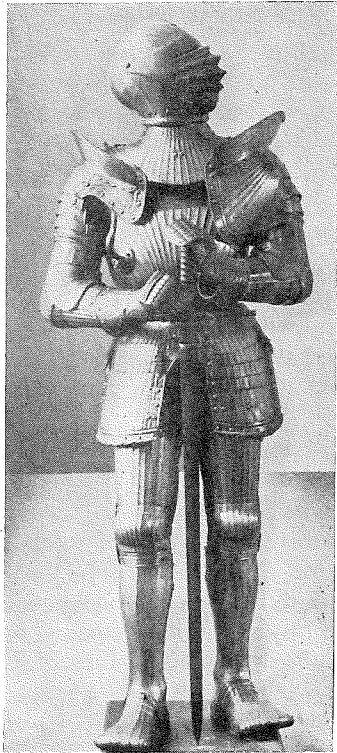
За вријеме цара Максимилијана I (1493—1519) играло је велику улогу обликовање првих ренесансних оклопа. Многе саставне дјелове копљаничког оклопа /нпр. прсна и леђна плоча (Brust-und Rückplatte), бочне штитнике и штитнике за бедра (Beintaschen), почели су једнако обликовати као оклопничке. Касније су се томе придружили и прсни дјелови обеју врста оклопа.

Око 1500. године појавила се посебна врста оклопа, који су били заправо једнако обликовани као пријашњи, само што им је цијела површина, осим на штитницима за бутине, била наизмјенично ребраста и ситно браздаста (сл. 1).¹

Ти оклопи задржавали су ударце хладног оружја, али не танета. Иако је њихова израда била везана са великим трошковима, користи од њих било је врло мало, и тако су 1530. године они потпуно напуштени. Слиједећа варијанта тог максимилијанског оклопа је такозвани цијевасти оклоп, чија је површина била ојачана удубљеним искованим шипкама.

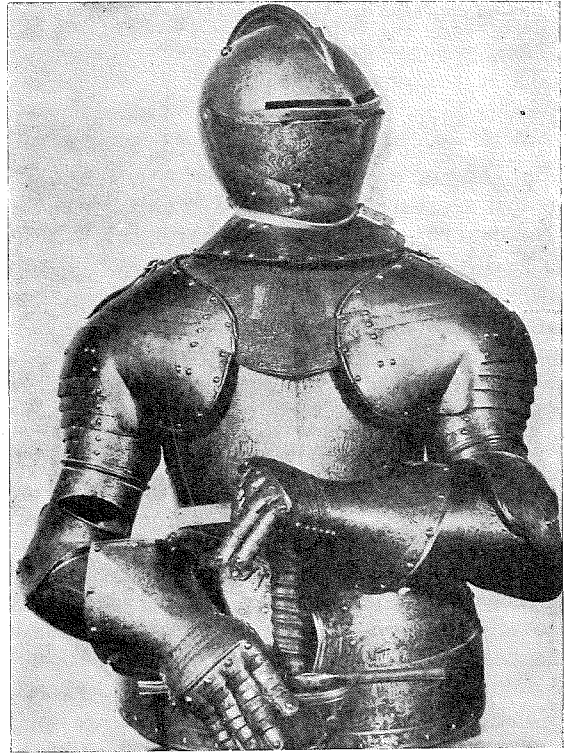
Око године 1500. употребљавају се плочани оклопи. Носили су их у ратовима, на турнирима, свечаностима и у грађанском животу и због њихове примјене мајстори оклопари су их богато декорисали и претварали у раскошна одјела. Украшавали су их тако, да би их наручилац

¹ Такав војни оклоп налази се у Народног музеју у Љубљани (инв. бр. 13974). Рад је Valentina Siebenbürgera од 1520—1525. године.



Сл. 1. Пуни ратни плочани оклоп, рад Valentina Siebenbürgera у Nürnbergu, (1520—1525), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 1. Ganzer Feldharnisch Arbeit des Valentin Siebenbürger aus Nürnberg (1520—1525). Narodni muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).



Сл. 2. Пјешадијски турнирски плочани оклоп, италијански рад, (1600—1610), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 2. Fustturnierharnisch italienische Arbeit (1600—1610). Narodni muzej Ljubljana (Photo S. Habič).

могао употребљавати за ратове, као и за различите турнирске пригоде (сл. 2) или опет као коњички или копљанички оклоп. Тако су настале оклопне гарнитуре, састављене из различитих уметнутих дјелова и комада, који су служили за ојачање оклопа. Поједини примјерци израђивани су и као одјела за дворјанике, а која су представљала тадашњу модну ношњу копљаника. Помоћу разних техника обрађивања површине оклопа свјетлуцале су се као узорци дамаста и броката копирани са раскошних ренесансних одијела.

Шлемове са визирима почели су израђивати између 1500—1530, у облику застрашујућих наказа, такозваних ђавољих брада. Био је обичај да ратници носе штитник за срамни уд (Latz) којим су се за турнире спретни витезови као и објесно сурови копљаници бахато поносили и нису га сакривали.²

У то време тако су претјеривали са симетралном избочином прсне плоче, да је из тога настао такозвани тапул. Носили су га само копљаници. Године 1547. прсна плоча на витешким оклопима помало се продужује и по читавој њеној дужини појавио се раван гребен. Исто тако и визир постаје коничан, а понекад и обликован са паралелним удубинама. Гребени на шлему постају виши, а оклопне ципеле приближују се природном облику стопала.

Истовремено копљаници су употребљавали њемачку јуришну капу коју су понекад због њене удобности носили и племићи када су служили у пјешадијским јединицама. Међу копљаничким јединицама племићи су по свим правилима морали носити лагане оклопе. Како су их носили углавном при јахању, звали су их коњички оклопи (Trabharnisch, Reiterischer Harnisch) а били су нека врста заштитног оружја између витешког и копљаничког оклопа. Имали су раменске штитнике из укривљених лимених полуобруча који су спојени помичним закивцима или кожнатим тракама, и који су при помицању тијела улазили један из другог (Spangröll), и на њима су често били висећи колуте (Schwebscheibe) као и потпуну опрему за заштиту руку.

² Die innsbrucker Plattnerkunst, каталог, изд. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1954, Abb. 79.

Као копљанички оклопи, тако су и ови имали само јуришну капу и бочне штитнике, а мањкала им је кука за наслањање копља (Rüsthake).

Од године 1557. даље оклопи постају мањи и пропорционалнији. Прсна плоча се смањује, тапул се спушта до доњег руба. Тако преобликована прсна плоча називана је «гушћи трбух» (Gansbauch).

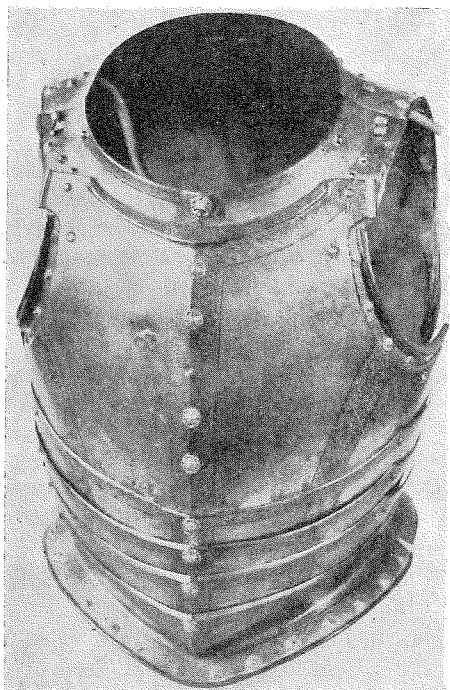
Од 1550. у ратовима се све мање употребљавају витешки оклопи. Великаши носе додуше још увијек пуни оклоп, исто тако и оклопници (Kürassier), али то више из обичаја него ли ради њихове функционалности. Ради слободнијег кретања отпадају поједини дјелови оклопа, тако су уместо гвоздених ципела дошле много угодније панцирне ципеле. Њима су слиједили штитници за бутине (Beingöhge) и тако је од некадашњег пуног плочаног оклопа остала још само горња половина.

Кад је преузета јуришна капа са визиром, приближила се коњичка ношња више пјешадијској копљаничкој опреми. Тако је постала ратна опрема једнообразнија. Унаточ напретку заштитног оружја остао је племић још дуго поносан на своју стару витешку опрему. На бојишту је превладао тамни коњички оклоп, који су уз оружје на моткама (Stangenwaffen) носили у различитим варијантама наоружани пјешаци, копљаници.

Тешка коњица напустила је око 1590. коњичко копље и тако је са оклопне прсне плоче нестала кука за ослањање копља. Од тада сви јахачи носе тешке чизме, а око 1600. године па даље испод прсног оклопа (Brustpanzer, Kürass) (сл. 3) кожне кошуље (бригантине). Ножни штитник из укривљених лимених полуобруча који су спојени помичним закивцима или кожним тракама (Beintasche), сезао је до половине бедра. Нешто прије напуштају се и тешке панцирне кошуље, које су носили под оклопом, које су им штитиле дјелове тијела, непокривене оклопом.

Мађарске јуришне капе са покретним жељезним штитником за нос појавиле су се најприје код лаке коњице, а касније и код пјешадије. Око године 1640. постају све рјеђе јуришне капе, као и шлемови у коњици, а валонски шешир постаје уобичајени покривач за главу; постављен жељезном тјемомом капом он је штитио главу од ударца оштрице.

Тешку опрему, која је подејећала на стари плочани оклоп носили су само још царски оклопници. На њиховим оклопима прсна се плоча у неколико смањила и скратила, док су се



Сл. 3. Границарски прсни оклоп, израђен у Аугсбургу, Nürnbergу или Војној Крајини за Војну крајину, (око 1570), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 3. Militärgrenzer-Kürass, verfertigt in Augsburg, Nürnberg oder im Gebiet der Militärgrenze für die Militärgrenzer (um 1570). Narodni muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).



Сл. 4. Шпањолска јуришна капа или морион, венецијански рад, (крај XVI столећа), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 4. Spanische Sturmhaube oder Moriion, venezianische Arbeit (Ende des XVI Jahrhunderts). Narodni muzej, Ljubljana (Photo S. Habič)

ножни штитници из укривљених лимених полуобруча спојених помичним закивцима или кожним тракама тако раширили, да су покрили богато наборане хлаче. Такав оклопнички оклоп био је веома незграпан, неудобан и ружан, а поред тога његов дебели лим био је тежак.

Копљаник је био последњи пешак у регуларној европској војсци, који је још носио оклоп, такозвани полуоклоп (Halben Harnisch) или копљанички оклоп (Pikenierharnisch). Састојао се из стријелачке капе (сл. 4) и прсне и леђне плоче. Прсна плоча имала је кратке ножне штитнике из укривљених лимених полуобруча (Beintaschen), горњи део руке покривали су до лакта штитници за раме из једнаких полуобруча (Spangröll), а дољни дио руке рукавица са високом манжетном.

Консервативни племићи нерадо су напустили тешко заштитно одело, које је све до XVIII стољећа било неразруживи дио племићке опреме. Док је кожна кошуља (brigantine) била преко пет стољећа ратна опрема ратника, плочани оклоп био је у употреби једва двијесто година, иако су неки романтици мислили, да је он био војна опрема још од прадавних времена. Више официре племићког рода портретирали су у прсном оклопу са шлемом и визиром још дуго после тога, кад плочани оклопи уопће више нису постојали у наоружању. Ријетко се догађало, да се неки друштвени слој тако грчевито држао свог заштитног оружја, као што се племство држало својих плочаних оклопа. Како су настали у историјском раздобљу, кад се већ употребљавало и ватрено оружје, они су били већ у самом почетку осуђени на кратак опстанак. У стогодишњем боју за опстанак опадала је њихова функционалност, али витезови то дуго времена нису признавали. У витешкој традицији била је гвоздена опрема незаменљива и неизбјежно потребна, било у рату, било у друштвеној средини због њеног импресивног изгледа.

Плочани оклопи појединих нација разликовали су се међусобно у мањим појединостима, најчешће у саставним дјеловима. Исто тако опажамо да су поједини оклопари користили властите замисли и искуства у облицима и повезивању појединих дјелова оклопа.

У XVII стољећу су поред тешке оклопне прсне и леђне плоче носили и прегибне оковратнике, а тешка коњица употребљавала их је дјеломично и у почетку XVIII стољећа. У тридесетогодишњем рату (1618—1648) тешка коњица, и виши и нижи пјешадијски и коњички официри, носили су још и почетком XVIII стољећа прегибне оковратнике, као једини тјелесни жељезни штитник изнад кошуље од лосове или које друге врсте дебеле коже. Био је омиљен и код редова лаке коњице.

Техника украшавања оклопа

Механичке и технолошке особине челичног лива, на који су утјецали хемијски састави и термичко обрађивање, искористили су оклопари у сврху умјетничке обраде оклопа. При лаганом хлађењу челичног лива настао је мекани челик, а при наглном хлађењу постизали су тврди лив. Тако је требало постићи помоћу топлоте, односно такозваним усавршавањем, жељени ступањ тврдоће и еластичност метала³.

И баш то усавршавање структуре челичног лива служило је оклопарима за декоративно обрађивање оклопа, јер се каљењем и попуштањем температуре бојила површина метала различитим ниансама модре боје. Тонско ниансирање при такозваном *брунирању* било је овисно од дебљине заштитног слоја оксида на површини метала.⁴ По тону боје могло се одређивати и квалитет структуре челичног лива и његов еластичитет. Сваки тон овисио је од ступња температуре. На тај начин било је могуће на оклопима постићи 12 различитих боја: мутно свијетложу, свијетложу, сламножугу, тамножугу, жутосмеђу, црвеносмеђу, пурпурноцрвену, јако пурпурну, тамномодру, свијетломодру и сиву. Кад је брунирањем постигнут жељени тон површине челичног лива, оклоп је хлађен у води или уљу.⁵

У XV и XVI стољећу у Милану врло успјешно су бојени оклопи у сивом тону. Били су цијењени широм цијеле Европе исто као и истодобна арабијска заштитна оружја. Ни данас стручњаци нису успјели проучити начин миланског брунирања у сивом тону. Уз ту боју челичне површине оклопа била је омиљена и љубичаста, и нарочито црвена боја (alla sanguigna).

Поред брунирања употребљавали су оклопарски мајстори за декорирање својих производа још и друге начине украшавања. У почетку незграпни и груби, они су се развили временом до савршене виртуозности. Нити једно подручје умјетног обрта није изискивало толико

³ Жељни ливарски приручник, изд. Društvo livarjev LR Slovenije, Љубљана 1960, 138.

⁴ А. Дероко и Д. Ђорђевић, Збирка техничких препарата за разне занате и материјале, Београд 1950, 369.

⁵ Исти, н. д., 370.

поступака при умјетничком обрађивању материјала, као оружанство. Због велике отпорности челика били су потребни, поред уобичајене технике украшавања металних површина, још и компликовани хемијски и технолошки процеси.

Сликарсиво на модрој површини мјетала било је уско повезано са брунирањем. Ту технику украшавања почели су употребљавати њемачки оклопари почетком XVI стољећа. Поступак је био врло једноставан. Брунирану површину метала превлачили су воском и као при бакропису утискивали су дрвеном шиљком цртеж у воштани слој до метала. Хемијским дјеловањем сирћета се на брунираном слоју на површини оклопа појавио на модрој основи свијетли цртеж. Тај начин украшавања био је мање постојан неголи гравирање наједањем. Много пута сусрећемо у XVII стољећу на модрој основи и остругани цртеж.

Крајем XV стољећа почели су оклопари украшавати заштитна оружја са *гравирањем наједањем* украсних порубаца, црта и амблема. Данас углавном познајемо те поступке украшавања али ипак нам недостаје потпуни начин њиховог рада. И баш због непознавања тих непостигнутих финеса лако распознајемо копије израђене у XIX стољећу.

Разликујемо *дубинско* и *рељефно гравирање наједањем*. У првом је сам орнамент удубљен, у другом су украсни мотиви уздигнути на удубљеном дну. Наједањем рељефно гравирани украсни мотив је по изгледу сличан плошном рељефу, док се дубоки приближује бакрорезу.

По боји разликујемо *црно* и *позлаћено гравирање наједањем*. Прво је тако постојано повезано са наједаном удубљеном подлогом, да се није избрусило нити при поновном полирању свијетлих површина. Са црним гравирањем наједањем било је често повезано и позлаћено а примењиван је исти поступак као при позлаћивању гравира. Један начин је такозвано позлаћивање на ватри, гдје се наноси у удубине златни манган а при другом начину позлаћивања стављали су на избраздану површину танки златни лим или злато у листићима, који су ударањем чекића стањени. Нарочито лијепи били су оклопи у боји са златним и црним цртама на челичним сивим површинама.

При раду превучена је обрађена површина челика или железа танким слојем угријане пасте и преко те наслаге прекопиран је цртеж до метала. Настале удубине цртежа заливане су текућином за наједање, која је била тајна појединих мајстора.

Врло скупочјена техника украшавања оклопа било је *тауширање*. То је уметање сребра, челика или жељеза у други метал без загријавања. Ту технику, познату већ у антици, донијели су поновно у Европу Арапи. Од њих су је преузели Шпањолци и Италијани, одакле се раширила по читавој Европи. Посебно поглавље посветио је тој техници Theophilus Presbyter, бенедиктинац Rogerus из Helmershausena у Вестфалији око 1100. године у свом дјелу Vom Eisen. Из тог његовог опуса нам је познато, да су се већ онда разликовала два начина тауширања на оружју.

Код сачуваних таушираних оклопа опажамо да су тауширане углавном само уске украсне траке или врло мали дјелови површине. Велике површине обично су позлаћиване са златним листићима. То украшавање већих површина такозваним златним емајлом је заправо *илайширање* златним листићима. Површина метала најприје је потпуно очишћена, загревана је до брунирања, а тек онда је на њу положен златни листић, који је толико времена полиран полирним каменом док се није тврдо повезао са основом.

Средином XV стољећа почели су у Италији гравирати заштитно оружје. Од године 1480. даље била је техника украшавања често удружена са хемијским позлаћивањем манганом.

Поред описаних начина за умјетничко украшавање оклопа увршћује се и *niello*. Та техника са изванредно импресивним тамним орнаментним цртежом на светлосивој металној површини заштитног оружја доспјела је до нас, као и већина декоративних металних техника са Истока, гдје се употребљавала за украшавање оклопа и шлемова.

Оклопари и златари у раном средњем веку употребљавали су *емајл* за окрашавање својих производа. Заштитно оружје украшавали су ћелијастим емајлом (*émail cloisonnée*), а коњску опрему са *champlevé* емајлом. У доба ренесансе, а још више у XVII стољећу, био је врло цијењен полупрозрачни сликани емајл или аплицирани емајл (*émail peint*) за декорацију пуних плочаних оклопа. Врло је мало сачуваних оклопа украшених том техником. Један од тих раритета је у правој арабески угравирани, позлаћен и са хладним емајлом украшен раскошни оклоп шведскога краља Ерика IV у Краљевској оружани у Stockholm. Израдио га је оклопар Kunz Lochner у Nürnbergu. У Бечу је сачуван бијело, црно и црвено емајлиран оклоп Niclasa Christopha Radzivilskoga, војводе од Олука. Јасне трагове зелених и модрих тонова богатог емајлирања виде се на искуцаном и позлаћеном полуоклопу миланског војводе Карла Емануела I Савојског у Хисторијском музеју у Дресдену.

У другој половини XV стољећа појавила се нова техника украшавања заштитног оружја. Под утицајем античке културе већ су барбарски народи *искуцавали* сребро на заштитном оружју. Тадашњи примитивни радни процес у ковинарству узрок је, што се није успјело помоћу

искуцавања (*geroussée*) пластично обликовати тврдо жељезо. Тек са увођењем плочаних оклопа почели су оружарски мајстори примјењивати начин искуцавања при украшавању богатих оклопа, који су досегли кулминацију у XVI стољећу. Најљепше оружје декорирано том техником настало је у оружарским радионицама Аугсбурга, Фиренце и Милана.

У XVII стољећу почели су у Шпањолској *иницирајти* заштитно оружје. Ова техника украшавања било је уско повезана са позлаћивањем. У орнаментици, изведеној тим начином украшавања, било је врло мало декоративних мотива и читава декорација личила је на инкрустацију. Та техника је јасно показивала назадовање умјетничке обраде оружја.

Сигнатуре оклопарских радионица

Заштитно оружје или његови поједини саставни дјелови били су коначно глатко избрушени и тиме су са спољашности оклопа били одстрањени последњи трагови природне хрпавости метала. Полирани предмет био је припремљен у практичном и естетском смислу. Кад су обрађивачи испитали његову отпорност према навалном оружју, утиснули су му цеховски знак. У средњем вијеку морали су оклоп и панцир задржати погодак стрјелице из самострела и ударац мача, а у XVI стољећу таче из мушкете или пиштоља. Тако израђен оклоп прегледали су цеховски мајстори. Контролни знак поред градског грба и иницијала мајстора садржавао и оклопну прсну плочу једноставних облика.

Некако од XIV стољећа даље придружио му се и мајсторски знак (знак радионице) који је познаваоцима замјењивао сигнатуру са именом мајстора и краја радионице. Због криво-творења те ознаке, као заштитни и рекламни знак, изгубиле су своју примарну вриједност. Копирали су их тако прецизно да их данас и најбољи стручњаци не могу разликовати. Мајстори из Passaua и Solingena радо су имитирали познате марке италијанских и шпањолских оружара, док су производи из Толеда имали често знак »вука« из Passaua. О условима и поступку сигнатура немамо никаквих тачнијих података.

Оклопи израђени по наруџби у познатим оружарским радионицама врло често немају никакве ознаке, радионице па чак ни контролног знака, као што је случај на најквалитетнијим споменицима заштитног оружја из наших збирки. Слабији оклопи, углавном нису уникати и већином су рађени за масовну продају, а насупротив онима израђеним по наруџби имају ознаку радионице. Често су се жељма виших племића супротстављале посебне градске одредбе, као што је био случај у Nürnbergu, у чијим су се радионицама смјели израђивати само челични, а не и жељезни оклопи. Лијепо примјер је раскошни оклоп изборног кнеза Кристијана II, који се налази у Хисторијском музеју у Dresdenu, а који је направио 1602. године неки оклопар из Аугсбурга. Оклоп нема ни цеховски знак, ни ознаку радионице, већ само у орнаменту угравирану годину 1599., која се налази на лијевом потплату.

Тако видимо да за познавање порекла оклопа и њихових мајстора није битно познавање цеховских контролних и мајсторских знакова. Док не постоји још комплетан попис сачуваних ознака са оружја, као што су на пример каталози златарских жигова, не смијемо прецењивати вриједност споменутих знакова, као што су то радили наши претходници.

Питање вјеродостојности знакова на заштитном оружју је утолико теже што је много мајстора различитих умјетнообртних грана израђивало богато крашене пуне оклопе. Поред оклопара који су од жељезних плоча израђивали оклопе, други мајстори по узорцима неког умјетника обликовали су рељефно и цизелерски његове поједине дјелове, украшавали их орнаментом, некада и позлаћивали и коначно испуњавали украс интарзијом или емајлом.

Много пута био је то рад једног мајстора, али мало је примјерака гдје се то са сигурношћу може тачно одредити. Кад говоримо о самом оклопарском раду и гравирању наједањем морамо строго разликовати та два радна процеса, јер су оклопари и мајстори који су искуцавали удступали разне дијелове оклопа онима који су се бавили техником гравирања наједањем, а који нису увијек живјели у истом граду. Тако често налазимо на оклопима знакове са грбовима различитих градова.

Мајсторима који су украшавали оклопе техником гравирања наједањем служили су као узорци различити графички листови са нацртима за орнаменте у бакрорезу или дрворезу, који су често прелазили из једне у другу радионицу. Такве нацрте израђивали су углавном водећи представници тадашње високе умјетности, као на пример браћа Burgmair, Dürer, Holbein и други. Ти узорци су подстицали мајсторе да и они стварају своје нацрте у духу тога времена. У оружарској производњи били су ријетки свестрани мајстори као Giorgio зван Mantuano, који је направио одличне радове као сликар, цртач, таушер, дизелер, бакрорезац и мајстор који је искуцавао металне предмете.

Украшеном оклопу имали су право додати свој знак мајстори који се баве техником гравирања наједањем и они утискују свој знак на врло видном мјесту. Такав оклоп означен са више ауторских знакова постаје често пута врло проблематичан да бисмо могли тачно разабрати, какви су све мајстори на њему радили.

Декорација плочаних оклопа

Ренесансна текстилна умјетност је са својим декоративним узорцима на брокатним, дамастним и везеним свиленим одјелима веома утјецала на оклопарство. Мајстори оклопарских украсних техника почели су имитирати тадашњи модни орнаментирани текстил и на заштитном оружју. На глатким функционалним површинама појединих саставних дјелова оклопа појавили су се најприје орнаментирани поруби, а нешто касније наступају траке. Жеља за украшавањем умјетнообртних предмета постала је временом тако јака, да су орнаментни мотиви захватили све веће површине оклопа, док коначно није декорација покрила читаву његову вањску страну.

Тежњу ка таквом декорирању у великој мјери подупирали су велики италијански и њемачки сликари високе ренесансе. Читав низ најзначајнијих мајстора изашао је из умјетнообртних радионица, који су својим многобројним основним нацртима орнаментних мотива у декорацији заштитног оружја дјеловали на развој украсних техника оклопа. Тако је оклопарство ренесансе било у непрестаној вези са високом умјетношћу из које је црпило увијек нове стваралачке снаге. Тако су се међу средњевјековним мноштвом анонимних оклопара убрзо прославили знаменити мајстори. Њихове личне везе са поручиоцима биле су све јаче, нарочито са дворовима и високим племством. Поручиоци су често наручивали заштитна оружја за неке одређене прилике, као рецимо за вјенчања, значајне државне свечаности итд. Тако се убрзо створила декорација на заштитном оружју, која је у приватном и јавном животу његовог власника свједочила и о његовом друштвеном положају.

Ренесансна орнаментика се ослањала на античке узоре, али унаточ томе била је у декорацији оклопа изворно исказивање обликованих снага њених мајстора. Поред површински ријешених декоративних елемената, мајстори су нарочито тежили ка пластичним украсним мотивима на раскошном заштитном оружју. У смислу ренесансног умјетничког концепта цјенили су чисте и јасне облике орнаментних мотива. Додавањем украсних елемената дошло је до усклађивања целе површине оклопа. Веома важан тектонски елеменат у организацији декорације на оклопима била је симетрија.

Декорација и орнаментика ренесансних оклопа базира на античким узорима. Обје су стално црпи своју животну снагу у ризници античких украсних мотива. Интензивно проучавање природе надахнуло је нов живот формама преузетим из антике фигуралних и орнаментних елемената. Нарочито су се цијенили шестаром и равналом конструирани геометријски и биљни орнаменти. Унаточ томе, поједини оклопарски мајстори и њихове радионице индивидуално су ублажили строги класични начин украшавања својим слободним креирањем декоративних мотива. Тако је на основи нових декоративних елемената и преузетих античких облика, настала око године 1550. и преобликована античка гротеска. Стваралачка самосталност ренесансних оклопарских мајстора не одражава се само у обрађивању украсних мотива, већ и у њиховој фантастичној садржини и комбинацијама. Украсни елементи тако су одлично обрађени да некада прелазе чак и у необичну лакоћу обликовања, а по некада су и сасвим схематични.

По правилу композиције декорације на оклопима, украсни мотиви били су распоређени симетрично и усредсређени око неке апстрактне осовине. Сразмјерност појединих саставних дјелова заштитног оружја одређивали су односи самосталних површина, на којима се појављивао украсни мотив. Његове појединости оклопарски мајстори ренесансе почели су занемаривати јер су у првом реду тежили, да декорација на њиховом оклопима буде што импозантнија. Зато је и њена цјелина постала презасићена. Тако су ранија натуралистичка декорација и орнаментика убрзо уступиле место новим елементима који су постали значајни за умјетност барока. Мирни облици украсних мотива постали су све разгибанији, а њихове пријашње јасне и једноставне силуете све више су се комплицирале.

Веgetативни орнамент у декорацији заштитног оружја

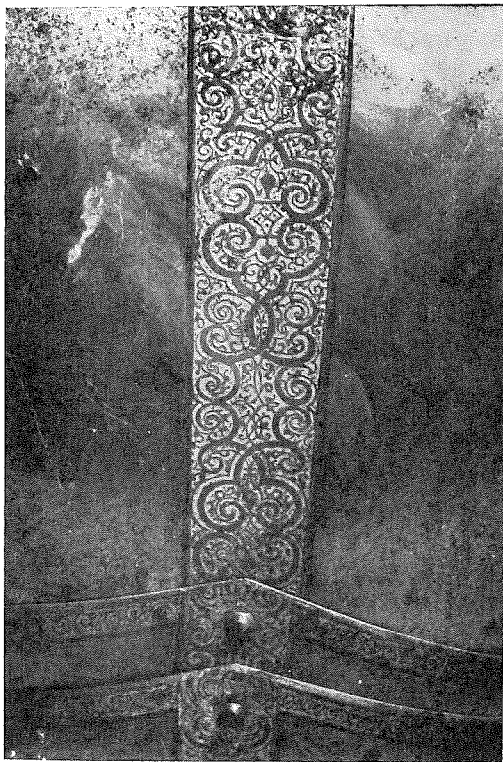
Поред фигуралних мотива као декорација оклопа појављује се и биљна орнаментика у XVI стољећу. На нашим примјерцима умјетнички обрађиваних оклопа можемо слиједити тај развој од натуралистички приказане вегетације па до ботанички неодређене орнаменталне творевине у тој области. Примјер таквог орнамента, натуралистички обрађеног, сусрећемо на

позлаћеној ивичној траци прсне и леђне плоче раскошног прегибног оковратника (сл. 10, 11) из збирке оружја Народног музеја у Љубљани. Угравирана винова лоза на тој траци састоји се из двију пузавица, које се валовито провлаче кроз средиште полукружних закивних главица. Од пузавице одваја се на сваком пољу међу главицама закивки трolist, који се усмјерује према супротном рубу ивичне траке. Међу листовима виде се зрна грожђа. Исто као и валовита црта пузавице, тако су и листови наизмјенично окренути према унутарњем и спољашњем рубу траке. Површина листова је цизелирана и мајстору је тако успјело остварити прилично природан изглед структуре лишћа, иако је читав орнамент гравиран схематично.

Фигуралном украсном мотиву композицијски је једнако вриједан вегетативни орнамент на шпањолској јуришној капи или мориону (сл. 7) из краја XVI стољећа из исте збирке. Композиција декора на том шлему прилагођена је облици оклопног лима, који одговара облику лубање. На вертикалним украсним тракама, које се шире према гребену мориона, је гравиран наједањем црни вегетативни орнамент, који се понавља и на уској граничној траци. Она обрубљује и вегетативни орнамент на гребену, који окружује медаљоне са фигуралним мотивом. Једнака гранична трака понавља се као два успоредна појаса на крајцима јуришне капе.

Витица у орнаменталној траци је стилизирана да подсећа на пузавицу. Крајеви огранака витице прелазе у трolistе, који скоро потпуно испуњују површину траке. Из витице расте на ширем дијелу траке цвијет сличан тулипану. Иако су лишће и цвијет углавном натуралистички, читав орнамент дјелује као синтеза различитих елемената из биљног свијета. Црни наједањем рељефно гравирани главни украсни мотив и црне наједањем дубинско гравиране граничне траке дјелују попут бакрореза.

У оклопарству високе ренесансе наступа који пута украсни мотив са плошним орнаментом и схематичним цртама, такозвана мореска. Тај мотив украшује позлаћене траке на граничарском прсном оклопу (сл. 5) из времена око године 1570. из исте збирке. Он припада типу оклопа израђених за Војну крајину. По типу је једнак прсном оклопу Manriquesa de Lora из године 1570., који се налази у Бечу и оклопу у лондонској Wallace-Collection. Тако и час настанка



Сл. 5. Детаљ граничарског прсног оклопа за Војну крајину, (око 1570), Народно музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 5. Detail des Militärgrenzer-Kürasses (um 1570) Narodni muzej Ljubljana (Photo S. Habič).



Сл. 6. Детаљ штитника за раме коњаничког плочаног оклопа, италијански рад, (око 1550), Народно музеј, Љубљана, (фото С. Хабич)

Abb. 6. Detail des Achselstückes eines trabbarnisches italienische Arbeit (um 1550). Narodni muzej Ljubljana (Photo S. Habič).

нашег оклопа можемо ставити у време око године 1570. По квалитету декора рекло би се да је био израђен за којег високог племића. Могао је настати само у три радионице: Augsburgu, Nürnbergu или у самој Војној крајини.

Сви видљиви рубови саставних дјелова прсног оклопа, прсну и леђну плочу, као и трбушне и слабинске штитнице из укривљених лимених полуобруча, спојених помичним закивцима или кожним тракама (Geschübe), обрубљују тање украсне траке. Главни шири орнаментни појаси теку на прсној плочи по гребену према доле преко трбушних штитника из укривљених лимених полуобруча и на обадвије стране између гребена и страница прсне плоче. Исти распоред декорације налази се и на леђној плочи. У позлаћеној наједањем рељефно гравираној морески на украсној траци преплећу се шире и уже схематичне црте међу којима су композирани строго стилизовани цвијетови и лишће. Окрњени биљни елементи мореске подсјећају на њено поријекло из античне биљне орнаментике, коју је исламска умјетност преобликовала на свој начин, а скоро потпуно непромењена примјењивала се у орнаментици ренесансе.

Оклопи са плошним фигуралним украсом

За украшавање заштитног оружја служили су се оклопари фигуралним украсним мотивима, некада самосталним а некада повезаним са биљним орнаментом. Исто као и вегетативни украсни мотив и фигурални орнамент доживио је свој развој од првих натуралистички приказаних фигуралних ликова, па до стилизованих.

У ренесансној декорацији умјетнички обрађених оклопарских производа била је трофеја врло омиљени украсни мотив. Потицала је из античне орнаментике. У ренесанси су веома цијенили те античне трофеје са мноштвом разног оружја симетрично распоређених околу оклопа, шлема или штита, као централног елемента.

Лијеп примјерак такве ренесансне декорације приказују дјелови коњичког плочног оклопа у Народном музеју. На облици штитника за рамена са два горња укривљена лимена полуобруча и три полуобруча за заштиту лакта, налазе се декорирани траке, које се шире према глави. Траке испуњава фигурални орнамент. Све три траке, средња и двије ивичне, говоре о компромисном ријешењу композиције украсних мотива, који су код раноренесанских трофеја били још потпуно симетрично распоређени. У средњој траци (сл. 6) означаје симетралну орнаменту према доле окренуто стилизовано копље. Преко њега укрштају се буздован и стрелица лука. По узору антични копљанички оклоп, који представља централни декоративни елемент траке, ослања се на копљаште. Његови стилизовани штитници за бедра донекле су типски разумљиви. Не можемо их ускладити са оклопном прсном плочом са штитницима за раме и трбух, која подсјећа на римски кожни оклоп римских легионара. Узорак за ту антикизирану прсну плочу настао је по раскошном оклопу »alla romana« Карла V. Израдио га је Bartolomeo Campi iz Pesara године 1546. Из тога закључујемо, не само по типу, већ и по декоративном мотиву, да је наш оклоп настао после 1550. године.

Иза наједањем гравираним описаног оклопа од десног штитника за раме преко лијевог штитника за бедра нацртан је криви мач, такозван coltelaccio, који је употребљавала млетачка, папска и француска војска. Изнад оклопа укрштају се дијагонално на копљашту хералдички такозвани велики грбовни штит из XIV стољећа и трокутни штит са заокруженом горњим рубом, — налик на нормански штит на сагу из Вауеауја, гдје је приказан ратни поход Виљема Освајача у Енглеску. Рубне траке средњег украсног мотива на обадвије стране ограничене су траком у облику врпце. Садрже прилично натуралистички обрађене делове ратне опреме. Без икакве намјерне систематике, нижу се гротески визир, опрема за руке и ноге, полуоклоп, штит и војнички бубањ. Из преосталих дјелова тог плочаног оклопа није видљиво, да ли је тај украс био позлаћен или само црно гравирани наједањем. Свакако је орнамент био изведен врло прецизно. На основу, значајних главних делова тог украсног мотива, можемо скоро са сигурношћу установити да је оклоп био израђен у некој италијанској радионици.

Натуралистички значај наједањем гравираних трофеје ослабио је у украсној траци шпашолске јуришне капе, такозваног мориона (сл. 7) из краја XVI стољећа. Тај шлем носила је пјешадија, а поготово стријелци. Њен биљни орнамент приказао сам у пријашњем поглављу. Упоредујући га са прије описаним наједањем гравираним трофејом на дјеловима плочног оклопа тај ће орнамент композиран више симетрично, иако су његове појединости обликоване још схематично. Као и у пријашњем примјеру, тако је и на мориону централни мотив трофеје, оклоп. Тај оклоп, иако прилично стилизован, познајемо лако као оклоп за пробадање (Stechzeug). На доњој ивици његове прсне плоче са оковратником из трију укривљених лимених полуобруча причвршћен је исто такав бочни штитник. Његове штитнице за бедра дијагонално укрштају



Сл. 7. Деталј шпанске јуришне капе или мориона, крај XVI стољећа, Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич)

Abb. 7. Detail, der spanischen Sturmhaube oder Morion (Ende des XVI Jahrhunderts). Narodni Muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).



Сл. 8. Деталј шпанске јуришне капе или мориона, (крај XVI стољећа), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 8. Detail der spanischen Sturmhaube oder Morion (Ende des XVI Jahrhunderts). Narodni Muzej Ljubljana (Photo S. Habič).

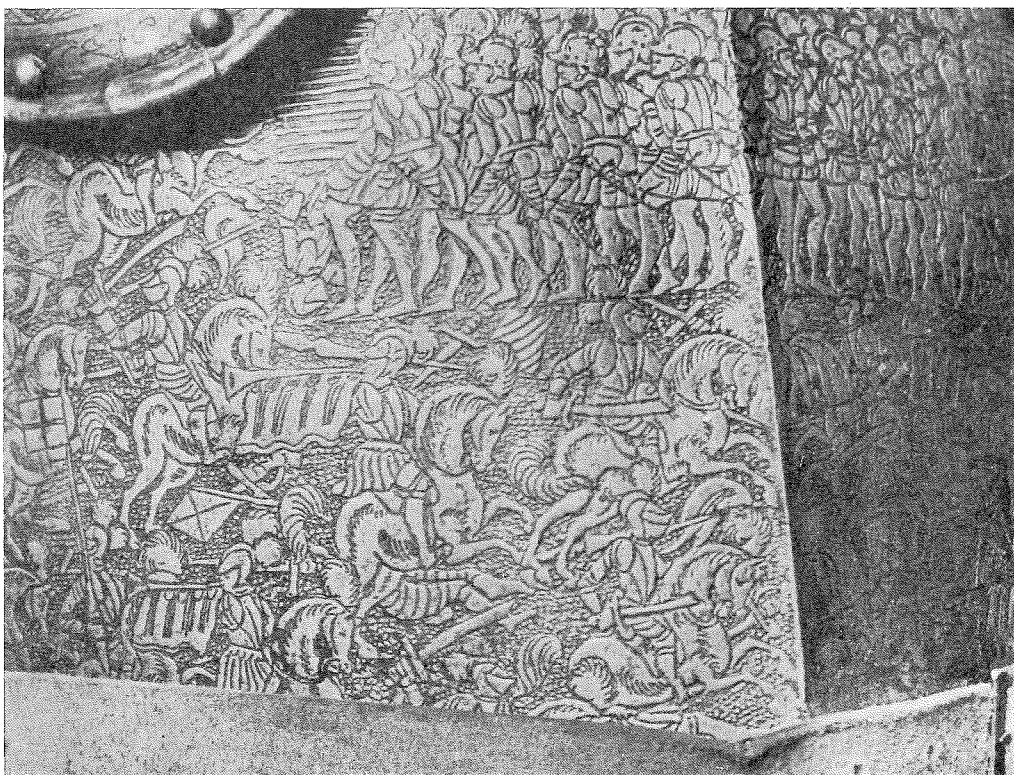
coltelacci, који се са својим балчацима приближавају оклопном оковратнику. Њихове оштрице, као и штитници за бедра додирују се на обадвије стране рубова украсне траке. Над тим оклопом приказан је затворен шлем са визиром, с чијег штитника за тјеме витла перјаница.

Под оклопом је штит, који схематично представља потлаћен енглески штит, назван пелта, а изнад његових горњих шиљака приказани су римски анцили. Као симетрала тог украсног мотива уздиже се из пелте тулац са стрелицама на три пера. Изнад анцила виде се оштрице копљаничких копаља, чија копљишта излазе из средине пелте. Из тог средишта излазе копљишта коњаничких копаља са праменастиим трокутним заставицама и укрштају се са опремом за ноге и coltelaccima.

Трофеја и биљни орнамент нису једини украсни мотиви, који се виђају у декорацији мориона. Мајстору који се бави гравирањем највећем служили су као елементи орнаментике и мотиви, узети из тадашњег политичког и економског подручја друштвеног живота. Исто тако декоратери су се служили и мотивима из хералдике. Укомпонирани у орнамент говорили су о поријеклу и друштвеном положају власника таквог оружја. Они нама данас омогућују барем толико да можемо тачније локализовати оклопарску радионицу у којој је оклоп био израђен. У медаљону на гребену мориона, у контрасту са изванредно лијепо израђеном трофејом и биљним орнаментом схематично је приказан највећем рељефно гравирани млетачки грб. (сл. 8). У њему на пречаги стоји лав св. Марка, који држи у десној шапи крст, а у лијевој отворену књигу са натписом: *Rax tibi Marce evangelista meus*. Тај облик млетачког грба типичан је за Венецијанску републику у доба мира⁶ и јасно нам говори, да шлем није био израђен у вријеме њених многобројних ратова. У том случају би лав св. Марка држао у десној шапи мач.⁷ Зато претпостављам да је шлем могао настати после ципарског рата 1573. до године 1600., кад њихова производња потпуно престаје. Поморску снагу Млетачке републике симболизира

⁶ J. R. Fäsch, *Kriegs-Ingenieur-Artillerie-und See-Lexicon*, Dresden—Leipzig 1735, T. XXI.

⁷ Исти, н. д.



Сл. 9. Детаљ прсне плоче пјешадијског турнирског плочаног оклопа, (1600—1610), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 9. Detail der Brustplatte des Fussturnierharnisch (1600—1610). Narodni Muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).

венецијански ратни брод са једним јарболом, приказан у медаљону на другој страни гребена на мориону. И тај црни наједањем рељефно гравирани украсни мотив исто је тако приказан схематично као и прије споменути венецијански грб.

Трећи примјерак заштитног оружја, декориран плошним фигуралним украсом, јесте пјешадијски турнирски оклоп израђен у италијанској оклопарској радионици. Његове типске особине (из године 1600—1610) су ове: тешки турнирски шлем са дуплим шлемним звоном, са широким оковратним штитником, са два завртња на штитнику за чело за фиксирање дијела за ојачање, високе и горе шире манжетне рукавице са прстима, и врло раширени бочни штитници. Таквим турнирским оклопима додати су штитници за бедра и као такви употребљавани су као војни оклопи све до године 1650.

Читава површина тог пјешадијског турнирског оклопа украшена је наједањем гравираним човјечијим и животињским ликовима, па чак и она мјеста његових прегибних дјелова која опажамо тек при максималном прегибу. На читавом оклопу су ликови распоређени симетрично у водоравним орнаментним појасима, који се међусобно толико приближују да на први поглед и не опажамо водоравно распоређену композицију декорације. У тим појасима приказана је борба између коњаника и напада копљаника. Гребен прсне плоче је уједно и симетрала, која приказује правац кретања коњаника и копљаника. На леђној плочи је симетрала која се види из динамике постојећих скупина. Кареји (војне формације) разилазе се према вањским рубовима прсне и леђне плоче, док се коњаници сусрећу и боре на самој симетрали. Слично је композирана декорација и на шлему, гдје упоредна и укрштена копља остварају утисак линеарне перспективе, што нас подсећа на коњичку битку *Raulla Uscella* (1397—1477).⁸ Фигуре декорације ријешене су врло натуралистички (сл. 9). На лицима копљаника видимо изразе душевних осјећања, који се јављају у таквим околностима. Деснице коњаника нису пропорционалне са фигурама, као да би умјетник са њима хтио нагласити намјену битке, која се одиграва са превеликим искривљеним мачевима. Људски ликови у ратним опремама иfino обликовани коњи као украсни мотиви у декорацији тог оклопа углавном су стереотипни. Израђени су првокласном техником рељефног гравирања наједањем. Свака појединост прекопираног цртежа је јасна и зато тај читав приказ

⁸ Eremitage, St. Pétersbourg, без места и године издања, 9.



Сл. 10. Прсна плоча раскошног пре-
гибног оковратника, италијански рад,
(крај XVII стољећа), Народни музеј,
(Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 10. Brustplatte des Prunkring-
kragens, italienische Arbeit (Ende des
XVII Jahrhunderts). Narodni muzej Ljub-
ljana (Photo S. Habič).

борбе дјелује као графика. Тај изванредно квалитетан примјерак ликовно декоративног касно-ренесансног оклопа дочарава нам виртуозност и високу занатску спретност тадањих мајстора који се баје техником гравирања наједањем, који су знали спретно употребити графике ренесансних мајстора за ликовно украшавање оклопа и прилагодити их њиховој форми.

На касније додатом бочном штитнику јасно се види да га је израдила друга рука, немоћна да досегне квалитет изворне декорације. Цртеж је неспретно и слабо изведен, дјелује грубо; облици и детаљи људских и животињских ликова нејасни су због неквалитетне израде.

Оклопи са пластичним ликовним украсом

Поред гравирања наједањем служило је оклопарима за украшавање површине оклопа и искуцавање. У великим центрима за израду оружја, као у Аугсбургу, Фиренци и Милану употребљавали су оклопарски мајстори искуцавање искључиво за украшавање раскошног заштитног оружја (Prunkschutzwaffe). У европским збиркама оружја врло су ријетки примерци искуцаних оклопарских споменика. Те раритете посједују само неколико збирки. У Hofburgу у Бечу налазе се раскошна јуришна капа (1550—1555) и шлем у облику лавље главе⁹ (1541) цара Карла V, леђна плоча раскошног оклопа (1577), вјероватно власништво цара Рудолфа II, такозвани Милански оклоп¹⁰ (1559—1560) надвојводе Фердинанда II, затим плаво-златни оклоп Максимилијана II (1557)¹¹ и капа и опрема за руке (око године 1578) пармског и пиаченског војводе Александра.¹² Хисторијски музеј у Dresdenu чува раскошну оклопну прсну плочу из друге половине XVI стољећа, раскошни оклоп Ивана Јурија I Сашкога (1670—1680) и коњски и човјечји раскошни оклоп (1563—1564) шведског краља Ерика IV¹³. Народни музеј у Фиренци има капу (око 1610) тосканског великог војводе Фердинанда I или Козима II;¹⁴ Armeria Real у Мадриду посједује раскошни коњички оклоп (1555), вјероватно израђен за португалског краља Ивана III и оклоп такозвани Alla гомана (1546)¹⁵ цара Карла V. Метрополитенски музеј умјетности

⁹ Рад Filippa i Francesca Negrolі из Милана.

¹⁰ Рад искуцивача Giovannija Battista Sarabaglia и деамасцера Marc Antonia Fava.

¹¹ Израђен у Аугсбургу.

¹² Рад Lucia Piccinina из Милана.

¹³ Рад Eliseusa Libaertsa из Antwerpena.

¹⁴ Рад Gaspara Mola из Firenze.

¹⁵ Рад Bartolomea Campi из Pesara.

у New Yorku чува шлем у облику лавље главе (1480—1490)¹⁶ и такозвани Медичејски шлем (око 1555).¹⁷ У Musée de l'Armée у Паризу налази се црносребрни оклоп (1537—1547)¹⁸ француског краља Хенрика II.

Међу тим малобројним примерцима раскошног заштитног оружја убраја се и ликовни декорирани раскошни прегибни оковратник (сл. 10, 11) у збирци Народног музеја у Љубљани. По усменом предању, које на жалост не можемо провјерити, наводно потиче од Auerspergove родбине, једне од најстаријих племићких породица у Словенији. Богатство и израда ликовног декора одаје нам да је оковратник био израђен за војничког старешину из високога племства.

Тај прегибни оковратник састављен је од прсне и леђне плоче. Свака плоча има своју глатку заобљену подлогу од бакарног лима, који је обликован по формама тијела, и који је са закивцима причвршћен на спољашњи искуцани посребрени бакарни лим. Пластични фигурални украс као и ивична трака са угравираном виновом лозом на спољашњој страни прегибног оковратника су позлаћена, док је остали део композиције посребрен.

На благо заобљеној површини прсне и леђне плоче приказана је битка за утврђено насеље. На многобројним минаретима и фортификацијским објектима виде се полумјесеци, који означавају турски град. Из приказа битке на оклопу могли бисмо претпостављати да је оклопарски мајстор израдио тај оковратник за поручиоца који је вјероватно сам учествовао у тој битци.

Да бисмо тај предмет наших испитивања лакше тачно временски одредили и уврстили га као уметничко-хисторијски споменик у одговарајући период, морамо у првом реду идентифицирати на њему приказано мјесто и вријеме те битке.

Архивалије Оружане штајарских земаљских сталежа у Grazu (књиге издатака и инвентари оружане) и портрети грофа Trautmansdorfa, врховног команданта аустријске војске у венецијанском рату (1615—1617) и племића Ruperta Eggenberga, команданта јединица Штајерских земаљских сталежа у Војној крајини, говоре нам да се оклопни прегибни оковратник употребљавао већ у тридесетогодишњем рату (1619—1648).



Сл. 11. Леђна плоча раскошног прегибног оковратника, италијански рад, (крај XVII стољећа), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич),

Abb. 11. Rückenplatte des Prunkringkragens, italienische Arbeit (Ende des XVII Jahrhunderts). Narodni Muzej, Ljubljana (Photo S. Habič),

¹⁶ Италијански рад.

¹⁷ Француски рад.

¹⁸ Ломбардско-француски рад из околине браће Negrolì из Милана.

У том рату, који се одигравао на чешким и касније на њемачким бојиштима, аустријској војсци није успјело прећи границе турског царства. Промјену у територијалним посједима није проузроковао ни рат између Леополда I и Турске, који је букнуо после дугог времена мира, године 1663. због политичког положаја у Ердељу. Године 1664. после битке, потписан је мировни уговор у Вашвару. Годину дана прије свршетка вашварског мировног уговора (1663) наговијестила је Аустрија Турској рат, који је трајао до 1699.

Турској је успјело продријети до Беча, гдје ју је потукао пољски краљ Јан Собјески. После те побједе било је Аустријанцима јасно да помало слаби снага Турског царства, па су се удружили са Млетачком републиком и пољским краљевством против Турака. Та коалиција омогућила је Аустрији успјешно продирање у пограничне предјеле Турске. Године 1686. Аустрија је заузела Будим, а 6. септембра 1688. Београд, јединице бана *Nikole Erdödyja* освојиле су Пожегу, Осијек, Лику и Удбину, а војска Млетачке републике, помоћу ускока и домаћих бунтовника, заузела је утврђени Книн.

Из описаних историјских догађаја закључујемо да је приказ на нашем раскошном прегибном оковратнику био могућ само у рату између Аустрије и Турске 1683—1699, а од свих наведених насеља једино је заузеле Београда било вриједно приказа. Освајањем тог јаког утврђеног града, који је био по стратешкој и фортификацијској вриједности на другом мјесту иза Цариграда, придобила је Аустрија стратешки важно исходиште на сјеверној граници Турске за своје нове војне операције.

Фигурална композиција ојсаге Београда. Слика и графичар *Albrecht Altdorfer* (1480—1538) у слици *Александрове битке* успешно је ријешио основни концепт оптичког безграничног простора и симетричну равнотежу фигуралних група. Графички листови са приказима те битке вјероватно су служили као узорци и оклопарским мајсторима у радионицама заштитног оружја. Композиционо решење *Алtdорферове Александрове битке* приказано је у врло сличном амбијенту као што је и на нашем прегибном оковратнику. Мајстору тог споменика послужила је углавном само као схема његове личне интерпретације реалног историјског догађаја. На прсној и леђној плочи он је приказ битке подредио одређеном функционалном облику раскошног прегибног оковратника.

Тачније проучавање композиције открива нам да је читав приказ синтеза многих потпуно самосталних ратних приказа. Сваки поједини између њих израђен је у свом заокруженом оквиру, пирамиди или трокуту. Они су настали на основу различитих графичких узорака, о којима ћемо говорити касније.

На прсној и леђној плочи осјећа се ненаметљива симетрала, која вертикално раздваја фигуралне композиције, поготово оне у првом плану, а уједно обиљежује прелаз динамике група које нису у борби, па до крајње разгибаности ратника у другом плану и у позадини попришта. Просторна композиција конфигуралних састава земљишта уједно дијели фигуралне групе у хоризонталне појасе. То нам омогућује да можемо проучити ликовне композиције и да их стилски и иконографски уврстимо у вријеме настанка њихових графичких узорака.

На основу историјских описа битке за Београд, централна фигура у првом плану на прсној плочи представља команданта аустријске војске, баварског изборног кнеза *Максимилијана II Емануела* (1662—1726). *Максимилијан* је при освајању града водио резерву и распоредио је иза јуришних колона. Приказан је у критичном моменту битке, кад је послао резерву у бој. Горњи дио тијела окренут му је улијево и са војводским туљцем у испруженој левици заповиједа стријелцу који маршира иза барјактара. Командантов коњ, приказан у перспективи, врло је сличан коњу и јахачу на слици св. Ђорђа од Рафаела Сантија у Еремитажу у Лењинграду.

Исцупавање је лицима команданта, стријелаца и барјактара дало неку стереотипност, али унаточ томе мајстору је успјело, да утисне индивидуалне црте. И из тога бисмо могли закључити да је мајстор хтио приказати конкретна историјска лица.

На први поглед можемо опазити да трокутна композиција те групе није изворна. Њемачки стријелци били су првобитно дио потпуно другог фигуралног састава. Обимност њихових пропорција знатно превазилази пропорционалност команданта, иако је перспективно приказан испред њих. Нарочито се види нескладност испружених левица команданта и стријелаца, а исто тако и несразмјерност глава тројице из ликовне групе у првом плану лијевог дијела прсне плоче.

На рубу десног дијела прсне плоче дијагонално комполирана група оклопника штити десно крило пјешака, који се крећу према мосту. Мост дијели ту групу на два дијела. Поједине групе води племић у коњичком оклопу, који је уједно централна фигура групе трокутног композицијског састава. Унаточ томе, што се скупина десне стране прсне плоче перспективно продужује у други план, ипак се она издваја од осталих скупина. Зато мислим да је једнако као и

лијева група стријелаца у првом плану и ова скупина дио окрњеног графичког приказа коњичке битке. Обадвије скупине неујерљиво повезује стријелац са бубњем, који је много мањи неголи оклопник за којим маршира.

Између обадвије описане групе у првом плану, марширају у средини другог плана три колоне стријелаца, те представљају прву и другу колону, које би морали савладати прелазе међу паралелама. Њихово кретање усмјерено је према мосту на десно. Средња колона помиче се по неком удубљеном дијелу земљишта, које изгледа као јарак.

Изнад тих колона лебди у зраку гроф Серини на коњу. Он је командовао аустријским јединицама у опћем нападу на Београд. Као Максимилијан, и он је окренут горњим делом тијела улијево. Са војводским туљцем у испруженој десници показује стријелцима на мост. Тај осамљени лик коњаника није ни увјерљиво повезан са ма којом ликовном групом, а још мање са самим земљиштем, које му не даје ослоњаца. Под копитама његовог коња јури у битку мања колона стријелаца. Мајстору је служио тај самостални лик коњаника само зато да би са стријелцима повезао групе из првог плана.

Позадину одјељује ријека и у њој је мајстор приказао битку уз саме градске бедеме. На лијевом дијелу моста и на зидинама браниоци су опремљени као њихови противници. То су војници четврте колоне, која је настојала продријети до савских врата. Лијево од симетрале читава попришта приказан је десант од српских дунавских шајка. Нападаци из чамаца успињу се по јуришним лjestвама на бедеме испред ронделе.

Аустријска артиљерија је 23. августа формирала од приспјелих опсадних топова три батерије. Оне су као три топа симболично приказане у другом плану лијевог дијела прсне плоче уз ријеку. Са њима су Аустријанци порушили ронделу испред левог крила, а куртину лево од ње бреширали. Лијево од тог приказа представљен је самосталан композицијски састав треће колоне у виду групе оклопника, која се приближује бедемима са лијеве стране, да би заузела дунавска врата. Читавим приказом показани су само предњи коњаници, док дубину те јединице наслућујемо само по множини копљашта иза њих. Та група, иако више удаљена од пете колоне, која се управо искрцава, је унаточ линеарној перспективи приказана већа од споменуте пете колоне.

На лијевој и десној страни града у позадини виде се чеони редови двају кареја копљаника. Дубина кареја као и дубина треће колоне, назначена је мноштвом копаља, међу којима се вију по двије заставе. Композиција тих кареја идентична је са приказом копљаничких јединица на графици мајстора Ф., која приказује заузеће Београда.¹⁹

На леђној плочи нашег раскошног прегибног оковратника предњи дио коња са централном фигуром означаје симетралу фигуралне композиције. На коњу који се пропиње и који је ликовно ријешен слично коњу Максимилијана и Серинија на прсној плочи, приказан је ратник са копљем у испруженој десници. Умјесто оклопа носи кожно панцирну кошуљу, коју дјеломично покрива пелерина. Његове коњичке чизме и пелерина закончани су са копчама у облику лављих глава. На глави носи шешир сличан племићким и грађанским шеширима са пером које су носили на Западу. Само искривљени мач (*coltellaccio*), опасан на десном боку подсјећа нас да је мајстор хтио приказати неког великаша од српских устаника против Турака, који су се придружили аустријској војсци.

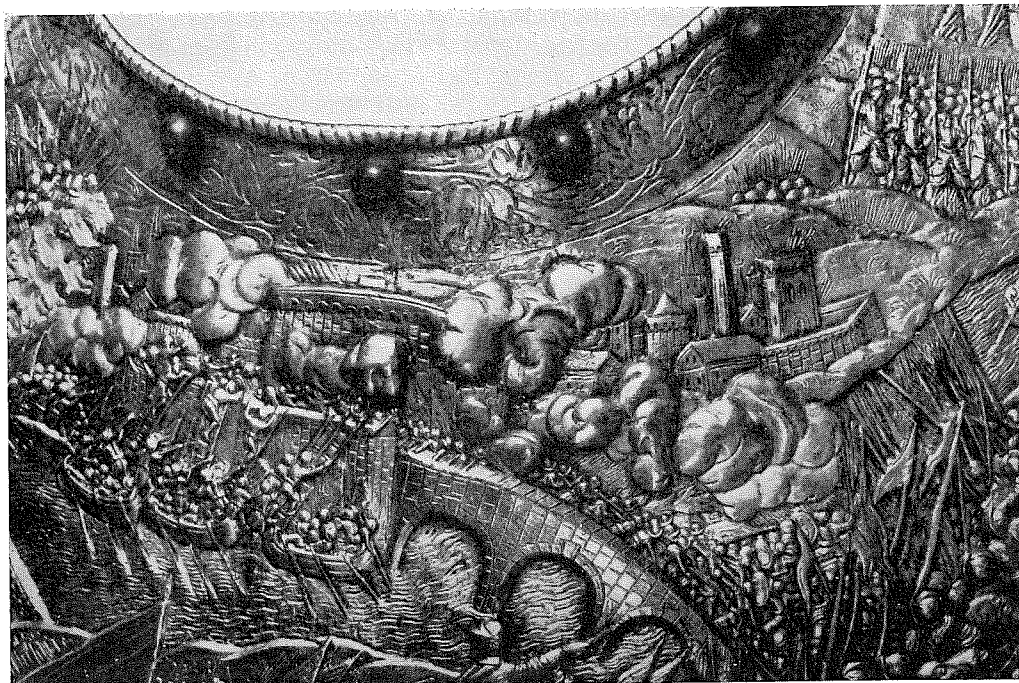
Највиднији представник српских бунтовних старјешина био је тада Ђорђе Бранковић (1645—1711). Као вођа српских устаника судјеловао је са Аустријанцима у биткама против Турака. Године 1683. постао је аустријски барун. Српски патријарх Арсеније III издао му је потврду, да је по роду српски деспот. Мислим да га је баш због тога оклопар приказао на леђној плочи као представника српских устаника. Како није познавао тадашњу српску ношњу или није имао за њу одговарајућих узора, приказао га је као племића са Запада у лову.

Иза његових леђа јашу према граду оклопници и заузимају читав лијеви дио бојишта. Централна описана фигура није повезана ни са њима, нити са догађањем на лијевој страни симетрале бојишта. Зато дјелује композицијски потпуно нефункционално и служи само као помоћна апликација, тј. да испуни празнину између лијеве и десне стране композиције.

На десној страни приказа налазе се у првом плану двоја кола са војним плијеном и турским возачима, које су опколили копљаници. Турске ношње су највјероватније копиране по бакро-резу Petra van Berge, који је између 1689—1692. живео у Хамбургу и приказао заузеће Београда 6. септембра 1688.²⁰ Кретање тог трокутног композицијског састава усмјерено је према симетрали и зато се потпуно супротставља смјеру кретања оклопника на лијевом дијелу приказа.

¹⁹ Београд у старим гравирама, изд. Музеја града Београда, Београд 1950, т. XVII.

²⁰ Исто, т. XVI.



Сл. 12. Детаљ прсне плоче раскошног прегибног оковратника, (крај XVII столећа), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 12. Detail der Brustplatte des Prunkringkragens (Ende des XVII Jahrhunderts). Narodni muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).

Та нескладност помицања скупина дјелује као сукоб међу самим јединицама нападача уз симетралу бојишта.

Над описаним приказом језди у напад група оклопника. Њихово кретање улијево нелогично прекида ријека, која дијели групе првог и другог плана. Зато дјелује приказана коњичка група у своме налету тако, као да жури у валове Саве.

Други елементи приказа, нарочито приказ битке на мосту, обрађени су ликовно врло слично на леђној плочи као и на прсној. Осим командујућих лица, које је мајстор желио, вјеројатно по жељи поручиоца, индивидуализирати, сви ратници и њихови коњи углавном приказани су на обадвије плоче оковратника стереотипно, јер им је то диктирала техника искуцавања. Већином они су и декоративно употребљени у разним композицијским саставима. Њихово оружје, као и опрема извиру из разних историјских епоха и свједоче да мајстор или није боље познавао њихове значајне развојне појединости, или су му за његов приказ служили графички узорци од почетка XVI столећа па до године 1688.

Композиција просјора оисаге Београда. Мајстор нашег оковратника приказао је ток војних догађаја на месту, које је прилагодио да тој функционалној површини заштитног оружја. Види се, да је попршта приказано са видика свог географског знања, уколико се није послужило графичким узорцима, који су већином настали по нетачним цртежима у разним графичким радионицама. Мајстор је приказао Београд на прсној плочи гледан из Земуна, док је на леђној плочи ведута истог града приказана са југозападне стране. Код обадва приказа у средишту попршта је камени мост, који повезује обале Саве. На њему је приказан напад Аустријанаца, који у огорченој борби потискују браниоце према градским бедемима. Опћи концепт композиције краја, као и архитектонски и перспективно ријешен проблем моста, подсјећа нас на графику у *Grandes croniques de France* у рукопису из XV столећа, који представља битку између цара Отона и краља Филипа, 27. јула 1214. код Bouvinesa.

Поред тог бакрореза служила је мајстору и графика Petra van de Berge, на којој је из зрачне перспективе приказано заузеће Београда.²¹ На њој видимо аустријске копљанике како прелазе преко моста, који повезује велику Аду Циганлију са обадвије обале Саве.²² Како је тај графични лист врло мален (30 × 31,5 cm) конструкција моста није довољно јасна.

²¹ Исто,

²² Исто,

На прсној и леђној плочи прегибног оковратника тесани подупирачи носе полукружне лукове каменог моста. То је типичан примјер комуникацијског објекта у градовима јужне Европе. Графички листови мајстора Ф., затим Gabrijela Bodenehra, R. de Hoogha из године 1688, и инжењера и гренадирског поручника де S. A. S. E. de Bauiere из године 1719. са приказима Београда говоре нам да је у XVII и XVIII стољећу савске обале повезивао само дрвени понтонски мост.²³

Мајстор нашег оковратника ујединио је у један приказ војне операције на београдској територији од 7. августа до 6. септембра 1688. И његов приказ борбе на подручју мостобрана не поклапа се са историјским догађајима. У ствари је Максимилијан главнину аустријске војске, којој је командовао Dinevald, усмјерио из Земуна лијевом обалом Саве до велике Аде Циганлије, гдје би она морала пријећи ријеку. Тај ратни поход онемогућила је надмоћ турских јединица, које су запосједале оток и Врачар. Аустријанци су отишли даље према југу и тек у ноћи између 7. и 8. августа српски шајкаши код Остружнице превезли су преко Саве 2000 војника генерала Серинија. Како је тај мостобран угрожавао турске снаге на великој Ади Циганлији и на Врачару, то се главнина турске војске повукла. Тада су Аустријанци порушили мост код Остружнице и поновно га саградили код велике Аде Циганлије и тиме повезали савске обале. У ноћи између 22. и 23. августа саградили су јужно од града и мост преко Дунава, да би онемогућили Турцима повлачење ријеком.

Зато је мајстор приказао у средини лијевог дијела прсне плоче мост скоро упоредно с првим. Тај објекат као композицијски састав одлично испуњава празнину лијевог дијела средине, али зато није у складу са реалном конфигурацијом земљишта.

Мајстор је узео из графичких узорака јако утврђени Београд. Град као дупла трокутна композиција простора, служила је мајстору као средиште праваца кретања фигуралних скупина. Како се кретање фигура заправо оптично развија у дубину композиције приказан је град потпуно у позадини.

На прсној и леђној плочи заузима позадина само мањи дио површине. Зато је морао оклопар изузети из читавог графичког приказа Београда све елементе који су приказивали уздицање земљишта. Тако је мајстор лако задржао само горњи дио града, који представља главну београдску тврђаву са пет високих кула, као што ју је описао године 1573. путописац Gerlach.



Сл. 13. Деталј леђне плоче раскошног прегибног оковратника, (крај XVII стољећа), Народни музеј, Љубљана, (фото С. Хабич).

Abb. 13. Detail der Rückenplatte des Prunkringkragens (Ende des XVII Jahrhunderts). Narodni muzej, Ljubljana (Photo S. Habič).

²³ Исто, т. XVI, XIX, XXI.

Ронделе и једнокатна зграда са дуплим кровом пред зидинама на десној страни потпуно су идентични ликовни елементи са зградама, које видимо на гравирама Београда мајстора F., Jakoba Коррпа, Jakoba Petersa и Giacoma de Rossi.²⁴ Иза централне ронделе, која лежи на симетрали попршта, види се окрњена главна кула, такозвана Сахат кула. Ивична трака са угравираним виновом лозом спријечава јој даљи успон.

Са назадовањем војне снаге турског царства порасло је интересовање европских држава за њене балканске посједи. Београд, иза Цариграда најјача тврђава на Балканском полуострву, брзо се прославио као »berühmte Stadt und Festung«.²⁵ У графичким радионицама Амстердама, Беча и Nürnberga настало је много графичких листова са приказом Београда. Били су то већиним радови анонимних умјетника, који су настали по непотпуним скицама картографа и инжењера.

Још више се прославио Београд у XVII стољећу кад су га заузели Аустријанци. Тај догађај илустриран је широм цијеле Европе. Врховни командант аустријске војске, баварски изборни кнез Максимилијан II Емануел, водио је са собом сликара Viga, да приказује његове јуначке подухвате. Познат је бакорез са приказом опћег напада аустријске војске на Београд, који је остварио Romain de Hog (1645—1708). Његова ведута није баш вјеродостојна, јер је настала по цртежима других, а осим тога мајстор је слободно реконструирао објекте.

Графички листови са тако ријешеним приказивањем београдских градских објеката и њихове географске конфигурације много су утјецали на рељефно обликовање композиције простора тог раскошног прегибног оковратника. Исто тако осјећају се у одорама коњаника и пјешака трагови узорака оних ратних призора у којима су наступали ратници у италијанској ратној опреми. Поред копљаника са шпањолским јуришним капама, које су карактеристичне за пјешадију јужне Европе крајем XVI стољећа, подсећају нас оклопи коњаника на сачуване оклопе баварског принца Otta Heinricha и савојског војводе Emanuela Filiberta у торинској Armeria Réale. Поред тих италијанских графичких узорака, који су мајстору служили за обликовање елемената фигура у приказу опсаде Београда, показује нам и дољњи обли дио прсне плоче да се ради о, засада непознатој, али у сваком случају италијанској радионици. Исто обликован заобљени завршетак штита има и такозвани Celliniјев штит из XVI стољећа, који се налази исто тако у торинској краљевској оружани као и раскошни прегибни оковратник француског краља Луја XV (1643—1715) у павиљону Marsan у Француској.

Закључак

Збирка оружја из Народног музеја у Љубљани, која се састоји од јуришног и заштитног оружја од касног средњег века па до другог свјетског рата, као и од друге војне опреме, прилично је велика. Од заштитног оружја европске провенијенце највише се истичу, као најквалитетније обрађени производи из XVI стољећа, тих пет описаних умјетнички обрађених споменика оклопарске дјелатности. Међу њима свакако предњачи раскошни прегибни оковратник. У сразмери са малим бројем сачуваних искупаних раскошних оклопа, који су одраз кулминације те најбогатије оклопарске технике украшавања, представља свакако наш прегибни оковратник, изванредно значајан умјетнообртни производ. Његова вриједност не лежи само у квалитетној изради, већ и у приказу реалног историјског догађаја из наше историје. Због изврсно ријешене композиције пластичног фигуралног декора, са мноштвом бојних призора, он се може такмичити са ријетким сачуваним споменицима те врсте у другим великим европским збиркама оружја.

И остала четири примјерка оружја украшена квалитетним позлаћеним и црним наједањем рељефно и дубинско гравираним орнаментом, представљају свакако драгоцјене експонате, али не ријетке примјерке те врсте оружја. Таквом техником украшене оклопе израђивали су оклопарске радионице у већем броју, јер их је високо племство чешће употребљавало за своје ратне походе и турнире.

На жалост у нашој збирци се не налазе примјерци заштитног оружја украшени тауширањем, niellom и емајлом. Тај начин декорирања, као што је већ прије било поменуто, употребљавали су углавном на Истоку. Оријенталне оружарске радионице су извозиле велике количине оружја у Европу, али то је било само оружје за напад, јер се заштитно оружје није подударало са западноевропском ратном тактиком. Осим тога европском модном укусу није одговарао облик, додуше врло практичних, источних оклопа. Уплив оријенталног окло-

²⁴ Исто, т. IV, V, XI, XV.

²⁵ Исто, т. XX.

парства опажамо само на заштитном оружју мађарских, пољских и руских ратника, јер се њихова домовина граничила са Турским царством.

По сачуваним записима види се, да је на словенској етничкој територији у покрајинским и градским оружанам, као и у нашим замковима, био велик број заштитног оружја. На жалост ти, као и многи други културно-хисторијски споменици, стицајем околности прешли су у иностранство.

Прилично јасан преглед инвентара у оружанам и замковима Штајарске пружа нам књига *Das Landes-Zeughaus* у Грацу, коју је издао *Des Münzen und Antiken-Cabinetes am St. L. Joanneum, Graz 1880.* године. Поред поменутих инвентара наводе се оклопари по имену и количини њихових производа, које су добављали за штајерске оружане и замкове.

До сада још нису проучени архивски документи који би нам показали стање оклопарске делатности у Горишкој, Истри, Корушкој и Крањској, гдје је оклопарство цвало у XVI и XVII стољећу. На жалост располажем са подацима само из Градског архива у Љубљани, тако да ће тих мојих пар података моћи тек дјелимично представити развој те важне оружарске струке у главном граду Крањске.

У другој половини XVI стољећа оклопарски занат у нашим крајевима вјеројатно није био још довољно развијен, јер је градачки грађанин и израђивач оклопа, *Henrik Weiss*, посредовао у откупу оружја Крањским земаљским сталезима. За свој труд он је од године 1572. добијао провизију од наших поручилаца.²⁶

Први познати оклопар у Љубљани био је *Janez Renchh (Remhh)*, који је умро већ око године 1593.²⁷ Његов наследник у порезној књизи љубљанске градске вијећнице забиљежен је само као «*ein Platner*». Радио је од 1600—1606. године у градској вијећници.²⁸

Истовремено у Љубљани израђивао је оклопе *Miha Geiger (1600—1606)*,²⁹ а за њим *Tobija Piterle* од године 1607. до 1623. Њему слиједи оклопар *Pavel Steiner (1626—1647)*.³⁰ Од њега је љубљанска градска вијећница 1643. године купила за градску оружану девет војничких оклопа, међу којима су била три отпорна против хитаца, а слиједеће године још осам оклопа, од којих су била четири са истом особином.³¹ Последњи до сада познати оклопар у Љубљани био је *Marko Poug (1702—1775)*.³²

На жалост до сада нам нису познати обртнички знакови оклопара са којима су ти мајстори означавали своје производе. Као што је био обичај у свим Европским оружарским центрима, тако можемо и за љубљанске оклопаре претпостављати да су имали свој знак, и то обрис оклопне прсне плоче или штита који је уоквиривао њихове иницијале поред градског грба или дијела заштитног оружја.

²⁶ I. Slokar, *Izdelovanje orodja, strojev in orožja, orožarna in skladišče smodnika v Ljubljani*, Кроника, Љубљана 1960, год. VIII, св. 3, 174.

²⁷ Местни архив Љубљана (МАЛј), *Fabjančič*, *Knjiga hiš*, 7.

²⁸ МАЛј, *Steuerbuch*, 1600, 1604 (6, Cod. XVII.) 1,2; *Fabjančič*, н. д., 7.

²⁹ *Fabjančič*, н. д., 38.

³⁰ МАЛј, *Steuerbuch*, 1627, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1641, 1643, 1644, 1645, 1646, 1647, 1651, 1652, 1653, 1654, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659, 1660, 1661, 1662, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1668, 1669, 1670, 1706; Cod, XVII./13, 17, 18, 19, 20, 21, 25a, 27a, 28a, 29a, 30a, 31a, 35a, 36a, 38a, 39a, 40a, 42a, 42a, 43a, 44a, 45a, 46a, 47a, 49a, 52, 53, 64; *Fabjančič*, н. д., 29, 35.

³¹ Slokar, н. д., 174.

³² МАЛј, *Fabjančič*, н. д., 31.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER UHRMACHERKUNST IN SLOVENIEN

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Verfasser dieser Abhandlung befasst sich mit den verzierten Schutzwaffen in den Sammlungen des Narodni muzej (Nationalmuseums) in Ljubljana.

Mit einer gründlichen Analyse der Typen, der ornamentalen Ausschmückungen und der figuralen Kompositionen der behandelten Waffen stellt der Verfasser jene Werkstätten fest, die als Ursprung in Frage kommen.

So meint er, dass die spanische Sturmhaube (Bild 4), die er dem Typus nach in das Ende des 16. Jahrhunderts datiert, in einer der venezianischen Werkstätten angefertigt wurde. In dieser Annahme bekräftigt ihn auch das venezianische Wappen, das in der Schmuckleiste des Helmkamms auftritt.

Für das Achselstück des Trabbharnisches (Bild 6) ist der Verfasser der Meinung, dass es sich um eine norditalienische Arbeit um das Jahr 1550 handelt. Als Beweis dienen ihm die in den Trophäen der Schmuckleisten abgebildeten Schutz- und Angriffswaffen, die kennzeichnend für die Bewaffnung der Heere der norditalienischen Städtetaaten waren. Den selben Waffentypus finden wir auch bei den Reiterfiguren auf dem Fussturnierharnisch (Bild. 9), der im Anfang des 17. Jahrhunderts entstanden war. Daher ist der Verfasser der Meinung, dass auch dieser Harnisch in einer der norditalienischen Plattnerwerkstätten angefertigt wurde.

Ein ganz besonderes Interesse verdient, nach der Meinung des Autors, der Prunkringkragen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (Bild 10. und 11). Die Szene, die im Flachrelief gearbeitet, die den Hauptschmuck dieses Stückes bildet, stellt, verglichen mit den graphischen Blättern mehrerer Meister, die österreichische Belagerung Beograds im Jahre 1688 dar. Der Autor ist auch bei diesem Stück der Meinung, dass es sich um eine norditalienische Arbeit handelt.

Wegen der ausserordentlichen Qualität des figuralen Schmuckes fühlt sich der Verfasser berechtigt, den Prunkringkragen aus den Sammlungen des Narodni muzej mit dem Prunkringkragen Ludwigs XV. (Pavillion Marsan) und dem sogenannten Cellinischild in der königlichen Waffensammlung in Turin zur Seite zu stellen.

Der Autor beschliesst seine Abhandlung mit einer kurzen Uebersicht der Plattnerwerkstätten in Slowenien. Dabei befasst er sich gründlicher mit den Werkstätten in Ljubljana, die ihm nach dem Studium der reichhaltigen Quellen in Städtischen Archiv Ljubljana bekannter sind als die übrigen Werkstätten, die bisher noch nicht eingehender erforscht wurden.

ПРИЛОЗИ ПОЗНАВАЊУ УРАРСТВА У СЛОВЕНИЈИ

Весна БУЧИЋ

Међу многим десидератима нашег умјетног обрта био је до недавно и развој југословенског урарства. Кад је 1964. године београдски Музеј примењене уметности приредио изложбу »Кућни сат-стилски развој кроз вјекове« на којој су сурадници из разних република наше домовине приказали прве резултате са подручја историјског развоја урарства у Југославији, било је јасно да је тим приказом освијетљен тек дио тог опуса. Тиме је била подигнута завјеса над једном до тада потпуно непознатом граном умјетног обрта у нашим крајевима па су досадашњи резултати задовољавајући почетак за познавање те струке. Абецедни попис урара Југославије, који је додат на крају каталога поменуте изложбе, омогућиће стручњацима који раде на абецедном каталогу урара широм свијета¹ да уврсте и имена наших урарских мајстора у тај списак.

Сврха је овог мог краћег приказа за познавање урарства у Словенији, односно Љубљани да освијетли нове резултате на том подручју, у првом реду најстарије досад познате мајсторе из XVI и XVII стољећа и недавно откривени засада први кућни сат, израђен у љубљанској урарској радионици на прелазу из XVII у XVIII стољеће.

Јасно је да ће даља архивска истраживања, као и случајни проналасци појединих примјера кућних сатова љубљанских урарских радионица, као и осталих словенских центара, употпунити списак урарских мајстора и њихових помоћника. Па ипак, први резултати на том подручју, прилично су богати, иако се они засада углавном односе на податке прикупљене из Архива Градске вијећнице у Љубљани.

Урарска активност наших првих мајстора засада је у приличној тами. Посебну потешкоћу чини недостатак архивских докумената који би нам открили нешто више о постанку првих јавних сатова у Љубљани, и који би нам дали податке о њиховим израђивачима, који су се у средњем вијеку понекада именовали урари, а понекада бравари.

Сачувана архивска грађа је већином фрагментарна а своди се углавном на књиге изда-така (Ausgabbuch) Градске вијећнице у Љубљани, које су нажалост сачуване тек од 1582. године. У тим најранијим изворима за историју урарства, налазимо редом имена урара (Urmacher) или бравара (Schlosser), који су израђивали или поправљали љубљанске јавне сатове, имена сликара (Maler), који су бојадисали њихове бројчанике и казаљке, ужаре (Seiler), који су ужетима повезивали њихове механизме са утезима. Даље наилазимо на имена зидара (Mauerer), који су вршили разне оправке у вези са сатовима на торњевима, лимаре (Klempferer), који су израђивали ланце за њихове механизме, израђиваче оргуља (Orgelbauer), који су поправљали рог на градском сату, појасаре (Gürtler), који су највјероватније израђивали бројчанике, бројке или казаљке, па коначно и црквењаке (Sacristan), који су црквене сатове регулирали, вршили на њима мање оправке и подмазивали уљем њихове механизме.

На жалост уза све обиље података, до сада није нађен ниједан конкретан документ XVI или XVII стољећа који би нам откривао, да су ти урари производили и кућне сатове. Тек сачувани кућни сат од краја XVII стољећа открива нам име љубљанског урара познатог и по записцима из Порезне књиге (Steuerbuch) Љубљанске градске вијећнице.

У инвентарима разних опорука из 1624. и 1643. године види се да су сатови красили домове словенских племића; цепне уре биле су крајем XVII стољећа раскошна драгоценост, па се још сто година касније редовито наводе у тестаментима и инвентарима.²

Подаци из XVII стољећа пружају нам ширу и заокруженију грађу о развоју урарства у Словенији. Многи сачувани примјерци и архивски материјал јасно нам говоре да су урарске радионице добро проспирале и да немамо разлога претпостављати да сатови сигнирани именом домаћих мајстора не представљају увоз. Тек примјерци из XIX стољећа, нарочито из његове друге половине, одају увезене сатове из сусједних великих центара урарских мануфактура, кад је дјеловање домаћих мајстора било ограничено само на продају и поправке увезених.

Немамо никаквих података када и гдје се појављују у Словенији први механички сатови. Највјероватније да су то били велики јавни сатови на црквеним звонницама или на градским торњевима.

Први засад документиран јавни сат познат је из књиге издатака Љубљанске градске вијећнице. Већ прије сам споменула да су те књиге сачуване тек од 1582. године, а већ у првом

¹ Baillie, G. H. Watchmakers and Clockmakers of the World, II, Edit., London 1947.

² J. Mal, Stara Ljubljana in njeni ljudje, Ljubljana 1957, 185.

свезку наводи се да је 7. јула 1582. године »славни магистрат исплатио 14 форинти урару Casparu Windischeru за поправак градског сата на градском торњу«. При том послу помагао му је и неки клесар (тај је вјеројатно исклесало утеге за сат).³

Двије године касније наилазимо у истој књизи издатака урара Elias Pysegkha, који поправља сат на звонику љубљанске столне цркве св. Николе.⁴ Исти урар поменуто је још 1586. и 1588, само што се не види на коме је сату радио.⁵

Занимљиво је да се у исто вријеме 1587. и 1588. године појављује име још једног урара; то је Holldrig Ludwig,⁶ на жалост опет без икаквих података о сату.

Исте 1587. године исплаћен је у Градској вијећници рачун урару Hagckher (Sakcher?) Logenzu за поправак уре на столној цркви⁷ и урару Rasten Michaelu, који је помагао при изради сата на цркви св. Јакоба у Љубљани.⁸

Тако нам тих неколико података открива да су крајем XVI стољећа постојале у Љубљани три јавне уре: двије на звонику катедрале и цркве св. Јакоба и једна на градском торњу. Ту се мисли на торањ на љубљанском Граду — тврђави.

У 1590. години поменуто су још двојица урара и то Ulrich Simon, који је поправио сат на љубљанском Граду и извршио разне поправке на сату столне цркве⁹ и Rathamer Michael, који је реновирао сат на градском торњу и посребрио његове казаљке.¹⁰ (Више пута су иста имена писана на различите начине, па није искључено да се ту ради о раније наведеном урару Rasten Michaelu).

Године 1593. поправио је урар Feldrueff Ludwig сат на столној цркви,¹¹ и 1594. исплаћен је рачун урару Rani Hannsu,¹² а 1595. лимару Korgiua Balthaseru за израду ланца на истом сату.¹³

Истовремено наилазимо на рачуне које је Градска вијећница исплаћивала црквењаку столне цркве, Georgu Schelesnickhu за дотеривање уре на звонику исте цркве.¹⁴

У XVI стољећу Љубљана је била мали градић са свега око 5000 становника. Сатови у приватним кућама нема сумње да су били ријетки. Вјеројатно се по који примјерак налазио у палачама племића и можда у самостанима. Да су ти урари били стални пребиваоци Љубљане не би Градска вијећница наручила урара Sacher Hannsa из Крања да године 1596. и 1597. поправља сат на столној цркви, а 1598. и на градском торњу.¹⁵ Од свих наведених урара једино за њега знамо да се ради о домаћем обртнику, јер се он на рачуну изричито потписује »урар и грађанин Крања«.

Тако у тих непуних 16 година XVI стољећа, од кад постоје сачуване књиге издатака Љубљанске градске вијећнице, вршили су поправке на три јавна сата у Љубљани наизмјенично девет урара. Мислим да њихова имена, углавном несловенска, представљају путујуће ураре-странце, који су као и многи други обртници, чије су услуге биле потребне само повремено, навраћали у главни град Крањске, ту се задржавали по потреби и након обављена посла одлазили даље.

Почетком XVII стољећа бавили су се око уре на столној цркви црквењаци Weber Jernej (1600—1602)¹⁶ и Textor Börtme (1602—1617).¹⁷ Године 1600. лимар Pann Lucas направио је за исти сат ланац,¹⁸ урар Canartsteiner (Kharatsteiner) Hanns поправља га године 1606,¹⁹ а урар Seyber Hanns Conrat 1609. сат на градском торњу.²⁰ Један рачун на његово име именује га ураром а други браваром.

³ Mestni Arhiv v Ljubljani (MALJ), Ausgabbuch 1582. Cod. XIII/2 f. 34'.

⁴ Исто, 1584, cod. XIII/3 f. 34.

⁵ Исто, 1586, cod. XIII/5 f. 60.

⁶ Исто, 1588, cod. XIII/7 f. 53.

⁷ Исто, 1587, cod. XIII/6 f. 48.

⁸ Исто, 1587, cod. XIII/6 f. 31.

⁹ Исто, 1587, cod. XIII/6.

¹⁰ Исто, 1590, cod. XIII/9 f. 62.

¹¹ Исто, 1590, cod. XIII/9 f. 65.

¹² Исто, 1593, cod. XIII/12 f. 33.

¹³ Исто, 1594, cod. XIII/13 f. 71'.

¹⁴ Исто, 1595, cod. XIII/14 f. 53'.

¹⁵ Исто, 1595, cod. XIII/14 f. 37.

¹⁶ Исто, 1597, cod. XIII/16 f. 26.

¹⁷ Исто, 1598, cod. XIII/17 f. 24.

¹⁸ Исто, 1596, cod. XIII/15 f. 27' и f. 100.

¹⁹ Исто, 1597, cod. XIII/16 f. 27' и f. 41.

²⁰ Исто, 1598, cod. XIII/17 f. 25 и f. 48.

¹⁶ Исто, 1600, cod. XIII/19 f. 24 и f. 12.

¹⁶ Исто, 1602, cod. XIII/21 f. 26.

¹⁷ Исто, 1602, cod. XIII/21 90009.

1605, cod. XIII/23 00039.

1606, cod. XIII/24 f. 32.

1607, cod. XIII/25 f. 32.

1608, cod. XIII/26 f. 170.

1609, cod. XIII/27 f. 28.

1610, cod. XIII/28 f. 28.

1611, cod. XIII/29 f. 28.

1612, cod. XIII/30 f. 24'.

1613, cod. XIII/31 f. 23'.

1614, cod. XIII/32 f. 23.

1615, cod. XIII/33 f. 23'.

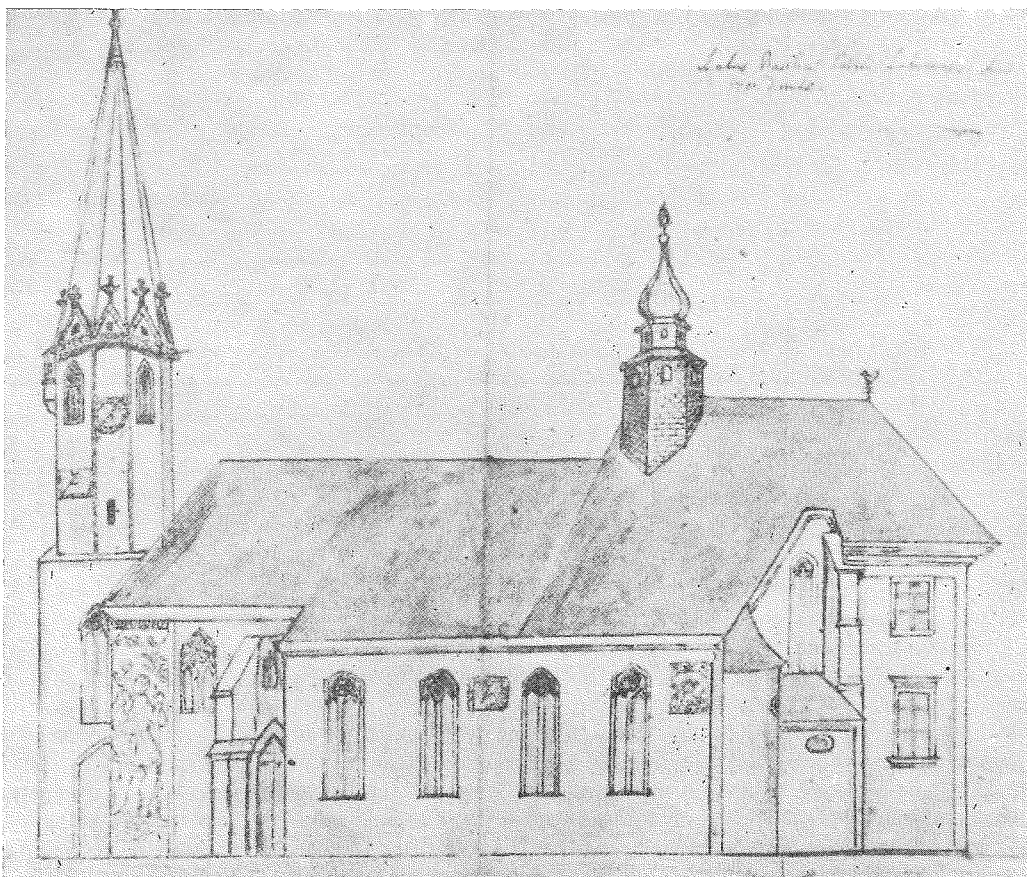
1616, cod. XIII/34 f. 23'.

1617, cod. XIII/35 f. 24'.

¹⁸ Исто, 1600, cod. XIII/19 f. 100' и f. 00021.

¹⁹ Исто, 1606, cod. XIII/24 f. 00084.

²⁰ Исто, 1609, cod. XIII/27 f. 45. f. 51 и 00104.



Сл. 1. Долничаров пртеж љубљанске готске столне цркве; на звонику бројчаници механичког сата са годином 1696. и сунчаног сата (Снимио С. Хабич).

Abb. 1. Dolničars Zeichnung der gotischen Domkirche von Ljubljana. Auf dem Glockenturm sind die Zifferblätter der mechanischen Uhr mit der Jahreszahl 1696 und der Sonnenuhr (Photo S. Habič).

Године 1610. поменуто је име урара Schusterschitscha само у вези с тим да је платио градску »пристојбину«,²¹ док исте године поправља сат на градском торњу, бравар Pulschler Hanns Dietrich.²²

Љубљански бискуп обећао је године 1606. Градској вијећници, да ће дати направити на звонику столне цркве св. Николе сат који искуцава четвртине. Године 1610, кад су почели поправљати звоник исте цркве, насликао је мајстор Krištof Weissman на њему један сунчани и један обичан сат²³ (сл. 1). Иако се имена љубљанских урара ређају у књизи издатака Љубљанске вијећнице кроз читаво XVII стољеће, али ниједан податак не помиње да је који урар поправљао сат на столној цркви. Значи да је опскрбу тог сата преузела сама црква, чији ће подаци бити освијетљени тек кад се испита црквени архив. На Dolničarovom пртежу звоника налази се уз сат година 1696, што значи да је тада био поновно поправљен и наново осликан. Године 1704. је стара љубљанска stolnica заједно са звоником порушена и на њено мјесто саграђена је нова барокна са два звоника, на којима се налазе нови сатови, али засад није пронађено тко их је направио.

Док нам задња три имена љубљанских урара почетком XVII стољећа представљају још увијек путујуће ураре, који у пролазу кроз Љубљану поправљају јавне сатове, доласком новог урара Michaela Rönnera (Rennera) 1610. године,²⁴ добива Љубљана свог сталног мајстора урара, који редовито поправља сат на градском торњу. На једном већем рачуну из године 1616. он се потписује као »љубљански грађанин и урар«,²⁵ а из књиге љубљанских кућевласника види се

²¹ Исто, 1610, cod. XIII/28 f. 90.

²² Исто, 1610, cod. XIII/28 f. 44.

²³ J. Veider, Stara Ljubljanska stolnica, Ljubljana 1947, 34.

²⁴ MALJ, н. д., 1616, cod. XIII/34 f. 37' »... три године сам уравнивао сат и од год. 1610 сам га поправљао«.

²⁵ Исто.

да већ 1613. године посједује своју кућу на Starom trgu br. 10.²⁶ Из једног другог рачуна 1616. године, као и 1617. види се његова велика активност и у браварским радовима, па чак се бавио и чишћењем топова.²⁷ Поред радионице имао је своју »kramarsku kolibu« на Čevljarskom i Špitalskom mostu (мост преко ријеке Љубљанице), гдје су се за сајамских дана продавали производи љубљанских обртника.²⁸ Као кућевласник помиње се до године 1652.²⁹

За вријеме Rönerovог дјеловања, на градском сату обновљене су 1611. године бројке на бројчанику,³⁰ зидар Frank Donin уредио је његов смештај,³¹ а сликар Raisinger Lorenz осликао је 1618. године бројчаник уљаном бојом и позлатио казаљке и мјесец.³² Тако нам тај податак открива да је сат на градском торњу на љубљанском Граду показивао и мјесечеве фазе.

Други урар, познат и као љубљански грађанин, био је Mathias Assl (Asel, Osl). Први пут се помиње као »млади урар, који је године 1626. са израђивачем мамуза Walkhom отишао из града.«³³ Већ слиједеће године наилазимо га у књизи љубљанских кућевласника,³⁴ а 1640. године преузима од вијећнице већу количину зидне опеке за коју даје у замјену механизам за градски сат.³⁵ Његова изјава 1646. године, у којој говори да је стари мајстор немоћан да и даље поправља градски сат, вјеројатно се односи на његовог претходника урара Rönera.³⁶ Тако је он исте године механизам градског сата како сам каже: »темељито очистио и направио за њега све што је било потребно и зато молим славни магистрат, да би ме ослободио годишњег пореза.«³⁷ Године 1650. направио је за исти сат нове погонске тачкове,³⁸ а 1654. израдио је за сат на Граду нов механизам, који искуцава четвртине.³⁹

Какав је био тај сат на љубљанском Граду показује нам најбоље графика Љубљане из XVII стољећа (сл. 2). Налазио се на »stolpu piskačev« (торањ свирача, порушен крајем XVIII стољећа) изнад дрвеног обилазног ходника. Лимар Khlemb Niclass направио је 1634. године на том торњу »над уром нов кров из 166 плоча«,⁴⁰ исте године је сликар Urschitsch Johannes Hanns »обојио уљаном бојом два бројчаника на градском сату.«⁴¹ По једној другој Valvazorejeвој графици из доба око 1660. године види се да је један бројчаник био на јужној, а други на западној страни торња. Кад је године 1643. био торањ поновно окречен насликао је сликар Wagner Matheus поново обадва бројчаника.⁴² Занимљив је податак из 1654. године, гдје се спомиње израђивач оргуља Fischer Joannes, који поправља рог на градском сату,⁴³ а у књизи кућевласника поменут је израђивач оргуља Matija Lindtner (1666—1672), који је поправљао рог и оргуље на градском сату.⁴⁴

Та два драгоцјена податка нам откривају да је градски сат био опремљен и музиком; можда је нека фигура трубила у споменути рог, можда је ту била и каква фигурална сцена праћена звуком оргуља? Није искључено да је непосредна близина Аустрије и Италије, гдје су јавни сатови били богато украшени таквим призорима, утјецала и на љубљанске ураре да направе такав сат и у главном граду војводине Крањске.

У књизи издатака поменута је 1655. године исплата мање своте неком урару, који је поправио »сат у соби за сједнице Градске вијећнице«, а 1658. поправак »столног сата у вијећници.«⁴⁵ Вјеројатно се то односи на урара Mathia Assla, па тако имамо барем један мали податак о кућним сатовима, које је поправљао домаћи урар.

²⁶ Fabijančič, Knjiga hiš, br. 381.

²⁷ MALJ, н. д., 1612, cod. XIII/34 f. 37'.

1616, cod. XIII/34 f. 00227.

²⁸ R. Andrejka, Kramarske kolibe na Čevljarskem in Špitalskem mostu, Kronika, letnik V. Ljubljana 1938, 67.

²⁹ Fabijančič, н. д., бр. 574.

³⁰ MALJ, н. д., 1611, cod. XIII/29 f. 00069.

³¹ Исто, 1611, cod. XIII/29 f. 31.

³² Исто, 1618, cod. XIII/36 f. 85.

³³ MALJ, Empfangbuch 1626, cod. XIII/44 f. 37.

³⁴ Fabijančič, н. д., бр. 38.

³⁵ MALJ, Ausgabbuch 1640, cod. XIII/57 f. 00144.

³⁶ Исто, cod. XIII/63 f. 00161.

³⁷ Исто.

³⁸ Исто, 1650, cod. XIII/67 f. 42'.

³⁹ Исто, 1654, cod. XIII/71 f. 41'.

⁴⁰ Исто, 1634, cod. XIII/52 f. 00102.

⁴¹ Исто, 1634, cod. XIII/52 f. 00103.

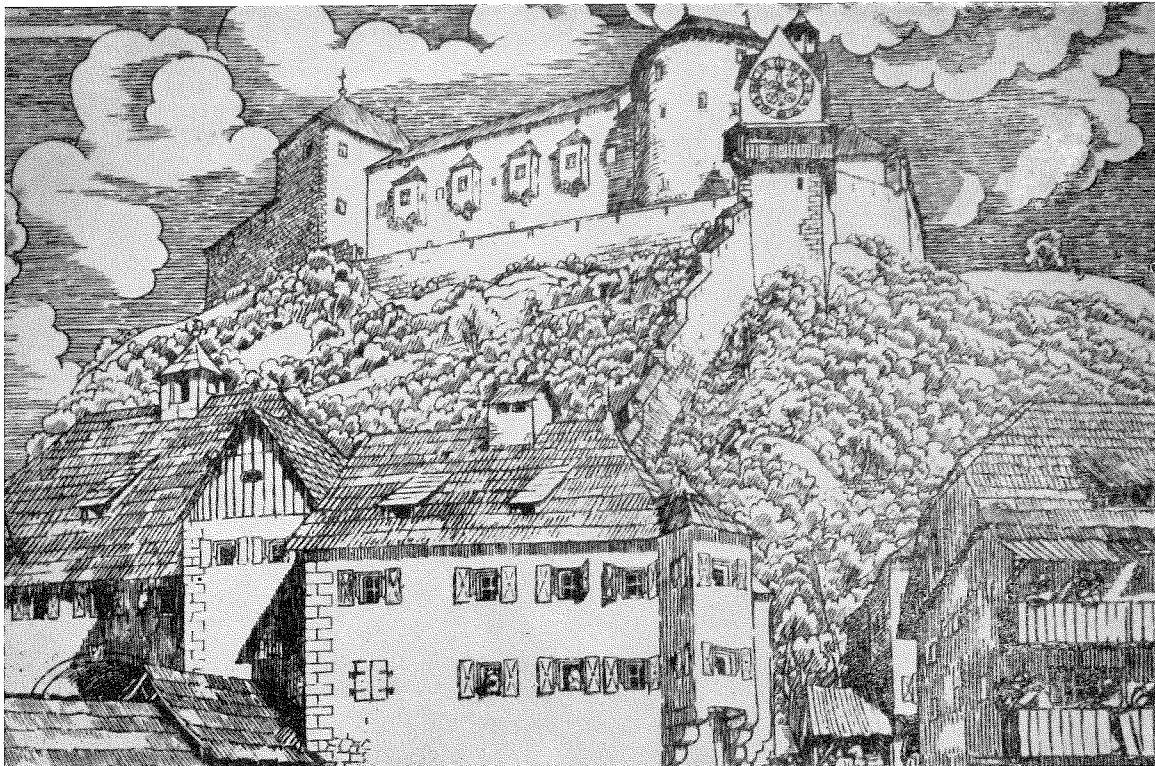
⁴² Исто, 1643, cod. XIII/60 f. 64.

⁴³ Исто, 1654, cod. XIII/71 f. 66.

⁴⁴ Fabijančič, н. д., бр. 765.

⁴⁵ MALJ, Ausgabbuch 1655, cod. XIII/72 f. 70'.

1658, cod. XIII/75 f. 42.



Сл. 2. »Столи пискачев« са градским сатом на љубљанском граду. Цртеж арх. Б. Кобета по Валвазоровој графици из краја XVII стољећа (Снимио С. Хабич).

Abb 2 »Pfeiferturm« mit der öffentlichen Uhr auf dem Schloss von Ljubljana. Zeichnung des Architekten B. Kobe nach Valvasors Kupferstich, Ende des XVII Jhrdts (Photo S. Habič).

Године 1662. појављује се урар Valentisch Andreas,⁴⁶ који се 1663. године помиње као кућевласник »опроштен пореза јер поправља градски сат«.⁴⁷ У рачуну из 1673. назива се бравар и урар великих механизма. Свакако је то засад први поменути урар у љубљанском архиву са називом урар великих механизма. Сви каснији урари у књигама градске вијећнице XVIII стољећа потписују се као урари великих механизма (Grossuhrmacher) или урари малих механизма (Kleinhuhmacher). Први су поправљали или израђивали јавне и кућне сатове, а други само кућне и цепне. Године 1687. наилазимо истог урара у Пореској књизи под именом Vogle-nitsch Andreas »који је обавезан да поправља градски сат«,⁴⁸ а како станује у истој кући као и урар Valentisch сасвим је сигурно да се ради о истој особи.

Појасар Jacob Kucher извршио је године 1673. неке поправке на градском сату;⁴⁹ исте године исплаћена је сликару Jambschik (Jambsche) Phillipp Jacobu нека свота за осликавање истог сата⁵⁰ (вјеројатно су били обновљени бројчаници). Сликара Joannes Petter Gimblet поново је насликао 1685. на истом сату два велика бројчаника,⁵¹ а 1688. бравар Gregor Rissel направио је за сунчани сат на Граду двије направе, вјеројатно полус и његово упориште (Zeiger und Wirkhenhacken?).⁵² На поменутој графици из XVII стољећа види се само западна страна градског торња, док је сунчани сат морао бити обавезно на јужној страни.

Од времена кад мајстори постају грађани Љубљане — то је било почетком XVII стољећа са ураром Röperom — они слиједи временски један другог и наслеђују исте радионице. Тако се види да је урарске потребе мале Љубљане задовољавала само једна урарска радионица. Осим тога у самом граду унутар зидина, љубљански мајстори — занатлије већ су се врло рано оградиле од сваке неугодне конкуренције и вршила се је строга евиденција над квалитетом њихових производа.

⁴⁶ Исто, 1662, cod. XIII/79 f. 41'.

⁴⁷ Fabijančič, н. д., бр. 35.

⁴⁸ MALJ, Steuerbuch 1687, cod. XVII/71.

⁴⁹ MALJ, Ausgabbuch 1673, cod. XIII/93 f. 92.

⁵⁰ Исто, 1673, cod. XIII/93 f. 92.

⁵¹ Исто, 1685, cod. XIII/102 f. 109.

⁵² Исто, 1688, cod. XIII/100 f. 101.

У Љубљани није постојао урарски цех, а како су у урарске вјештине били упућени и бравари, највјеројатније је, да су урари припадали браварском цеху. Помало је цеховство постало затворено, затварало се својом оградом иза које су мајстори утврђивали своје положаје да би могли удобно и безбрижно живјети. Ограничили су број мајстора, помоћника и научника и тако поставили прави *numerus clausus* у трговини и обрту.

Кућни посједи брзо су прелазили из руке у руку, тако да је врло ријетко дуље времена остајала кућа власништво исте родбине. Богаћењем они продају старе куће, прелазе у боље, па тако у књизи љубљанских посједника наилазимо на ураре који мијењају своја боравишта. Осим тога пренос кућних посједа највише се вршио женидбом, ако не у цјелини, а онда барем у виду сувласника. Досељени помоћник, који је желио постати у граду мајстор са домовинским правом, могао је то постићи — ако му је то успјело — само женидбом мајсторове удовице или његове кћери, или опет куповином обртне дозволе, што је износило велике своте.

За ураром *Voglanitschem* наилазимо у порезној књизи 1687. године урара *Hanns Georg Körllera*, за кога пише да је платио »порез, последњи порез и обртни порез« и да станује на *Rebru — stezi porceev*.⁵³ Годину дана касније његово име је и у књизи кућевласника, све тамо до године 1765. кад уз његово име пише и »наслѣдници«.⁵⁴

Док за све наведене ураре знамо да су поправљали или израђивали градски сат на љубљанском Граду, за њега се засад не види да је он у томе судјеловао. Будући да је крајем XVII стољећа једини урар у Љубљани, сасвим је сигурно да је тај посао био препуштен њему. Но најважније је што му са сигурношћу можемо приписати да је он први урар за кога сигурно знамо да је израђивао и кућне сатове. Велики кућни сат, који се налази у посједу грофа *Lambertiја* у Риму, сигниран је његовим именом (сл. 3).

Кад ми је у руку доспјела књига француског аутора *Alfreda Chapuis: De horologiis in arte*,⁵⁵ била сам не мало изненађена, кад сам на првој страници загледала слику сата са поднасловом: *Allégorie de J. G. Kerlller, à Laibach, avec une horloge-calendrier. Peinture du XVII^e siècle (Coll. Comte P. L. Lambert, Rome)*.

Видјела сам одмах да име аутора не представља сликара алегорије, већ да је то име љубљанског урара из краја XVII стољећа, чије сам податке већ прије открила у Љубљанском градском архиву.

На великој бакреној плочи (66×95 cm) осликан је уљаним бојама алегоричан приказ у шумовитом пејсажу са потоком и развалинама античке архитектуре. У првом плану испред масивног постоља налазе се у покрету три женске фигуре, обучене у стилизоване античке хаљине. Све три заједнички преду вуну и тим предењем симболички приказују протицање времена које пролази као и пијесак у пјешчаном сату, који држи у уздигнутој љевници средња фигура.

На каменом постољу са корнијем и четири стуба, на том централном елементу слике, стоји Кронос — бог времена — са уздигнутом косом у десној руци, док лијевом придржава испред себе неки колут. На том постољу у доњем квадратном отвору налази се римски број V, изнад њега, одијелена дјелом гирландама, су два упоредна круга са арапским бројем 15. Лијево од тог централног елемента уздиже се стуб са завршетком у облику античке вазе на којој се у квадратном пољу види број 15. На десној страни каменог постоља су фрагменти архитектуре, који се вјеројатно повезују са остацима античке архитектуре уз десни руб слике. На тим фрагментима налази се круг са неким повезаним »казалкама«. Читав централни приказ наткриљује изрезана лунета у којој лебди сунце.

Колико се може разабрати из саме фотографије ради се о неком посебном сату, чији је механизам вјешто повезан са тим алегоричним приказом. Претпостављам, да римски број V у квадратичном отвору означаје пуни сат, број 15 у два упоредна круга изнад њега вјеројатно минуте, односно четвртине, квадратни отвор на лијевом стубу са бројем 15 можда датуме, а десни круг на остацима архитектуре можда представља мјесеце у години или мјесечеве фазе. Тешко је протумачити функцију лебдећег сунца у лунети. У сваком случају то је помоћни елемент, који је можда повезан са клатном сатног механизма, па његове амплитуде декоративно оживљују функцију сата или можда преко дана полако помиче сунце од истока ка западу, а ноћу мјесец?

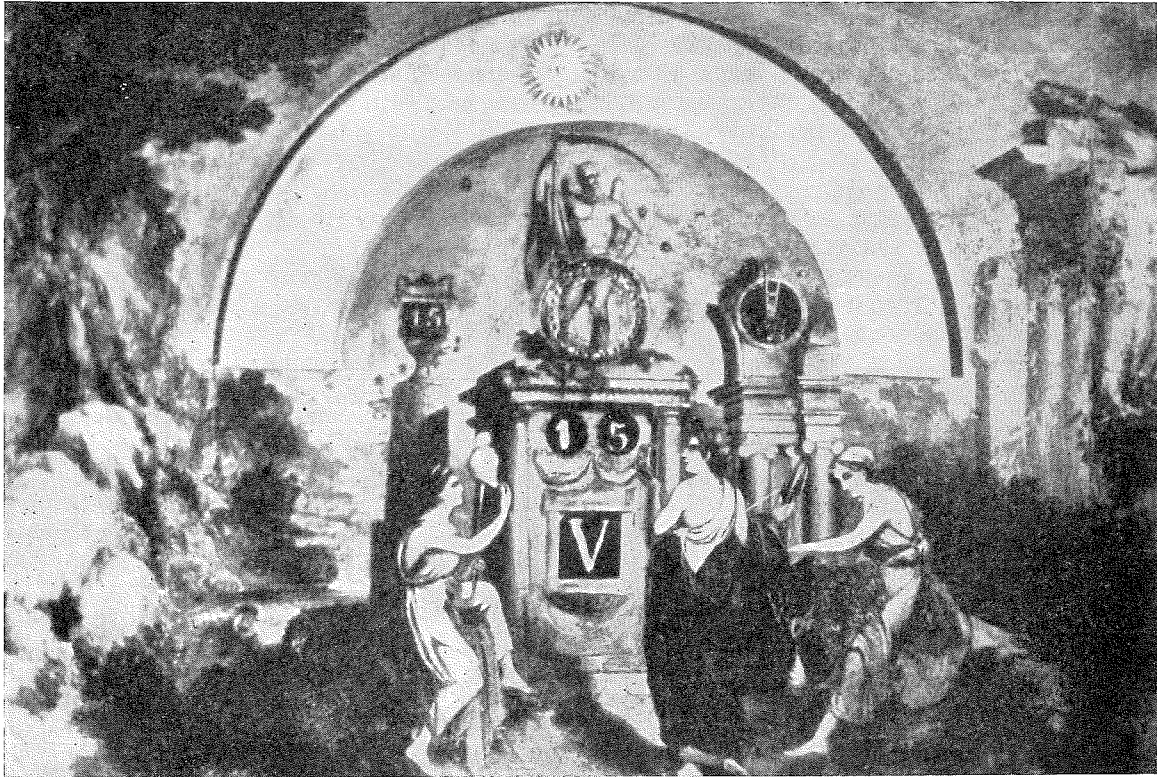
Све док нисам ступила у писмени контакт са грофом *Lambertijem*,⁵⁶ мислила сам по фотографији да се ради о украсној плочи ноћног сата, на што ме је највише подстицала изрезана

⁵³ MALJ, Steuerbuch 1687, cod. XVII/71.

⁵⁴ Fabijančič, н. д., бр. 63, 383.

⁵⁵ Књигу је издала твртка *Vacheron & Constantin* поводом 200-годишњице свог постојања. *Lausanne MCMXLIV*.

⁵⁶ Веома сам захвална г. грофу *Ламбертију*, који ми је пружио све драгоцене податке о свом сату.



Сл. 3. Зидни сат (?) љубљанског урарског мајстора Н. Г. Кőrллера, XVII/XVIII стољеће (Снимила В. Бучић).

Abb. 3. Wanduhr (?) des Uhrmacher Meisters H. G. Kőrller aus Ljubljana, XVII/XVIII Jhrdt (Photo V. Bučić).

лунета. По подацима које сам добила из Рима, видјела сам да се ради о неком необичном, највјеројатније зидном сату, који је садашњи власник купио неколико година прије другог свјетског рата у Парми. Сачувана је само та осликана бакрена плоча на чијој полеђини је причвршћен, мени на жалост непознат механизам. На самом механизму, вјеројатно на његовој платини, урезано је име аутора. Да ли је та бакрена плоча имала неки оквир или је била уклопљена у неко кућиште, по изјави власника не може се ништа одређеније закључити. Чим сам сазнала за димензије плоче (66 × 95 cm), било ми је јасно, да се не ради о украсној плочи ноћног сата. Ти сатови су били вертикално издужени и много мањих димензија, како их износи најбоља литература о историјском развоју урарства.

Урар Кőrller изабрао је доброг сликара, највјеројатније Талијана, који је насликао тај алегорични приказ. Свакако је сликар припадао школи талијанског барока, чији су мајстори тада често долазили у наше крајеве, само њихова имена остала су нам непозната.

По слици могли бисмо постанак тог сата поставити у вријеме прелаза из XVII у XVIII стољеће, па ако узмемо у обзир да се Кőrller први пут појављује у архивалијама године 1687, онда пада тај његов производ у зрелије доба његове активности. Свакако судећи по том примјерку, била је Кőrllerова радионица на високом ступњу, поготово кад помислимо да је поред сатова та ура показивала и календар. Са тим сачуваним примјерком може се љубљанско урарство уврстити у ниво средњеевропског урарства.

Повећањем становника у Љубљани, богаћењем племства и грађана, повећава се и број урарских мајстора. Тако се првих година XVIII стољећа појављује уз Кőrллера још један урар; то је Michael Kriegler, који се као кућевласник помиње 1702. године.⁵⁷ Кад су 1718. године у Љубљани изградили нову вијећницу са петостраним торњићем, израдио је исте године на њему, урар великих механизма Balthazar Hoffman, један јавни сат, који је показивао и мјесечеве фазе.⁵⁸ Био је то први члан једне љубљанске породице, која је за непуних 200 година дала шест урарских мајстора. Кőrllerови радионицу наслиједио је урар малих механизма Anton Hartlin, чије је име поменуто у књизи кућевласника за исту кућу као и Кőrllerovo, око 1765. године.⁵⁹

⁵⁷ Кућни сат — стилски развој кроз вјекове, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1954, 53.

⁵⁸ Исто 63

⁵⁹ Fabijančić, н. д. бр. 383.

Тако долазимо у развоју урарства у Љубљани до друге половине XVIII стољећа. То време приказује нам сачувана богата архивска грађа и сразмјерно доста сачуваних кућних сатова са сигнатурама домаћих мајстора урара. Њихово дјеловање опширно је описано и илустрирано у каталогу изложбе »Кућни сат«, која је као што сам на почетку чланка истакла, ближе приказала ту до сада потпуно непознату грану умјетничког обрта у Југославији.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER UHRMACHERKUNST IN SLOVENIEN ZUSAMMENFASSUNG

Die ersten Angaben für die Geschichte der Uhrmacher in Slovenien stammen aus dem Jahre 1582, von dem Zeitpunkt an uns das Ausgabebuch des Stadtrates von Ljubljana erhalten ist. Aus diesen Angaben geht hervor, dass in Ljubljana — damals noch ein Städtchen mit 5000 Einwohnern — um das Ende des 16. Jahrhunderts drei öffentliche Uhren waren. Eine davon war im Schlossturm, die zweite im Glockenturm der Domkirche und die dritte im Turm der Jakobskirche. Die Namen der Meister, die sie reparierten, werden im Ausgabebuch der Reihe nach angeführt und am Anfang des 17. Jahrhunderts kennen wir 9 Namen.

Ich glaube, dass wir uns unter diesen Namen — die im allgemeinen nicht slovenisch klingen — reisende Meister vorstellen müssen, die wie viele andere Gewerbetreibende, deren Dienste nur gelegentlich in Anspruch genommen wurden, hier und da die Hauptstadt des Herzogtums Krain aufsuchten, sich hier je nach Bedarf aufhielten und nach getaner Arbeit weiterzogen.

Mit der Ankunft des Uhrmachers Michael Röner (1610), erhält die Stadt einen eigenen ansässigen Meister, der sich in einer Rechnung (1616) als Bürger von Ljubljana und Uhrmacher unterschreibt; aus dem Verzeichniss der Hausbesitzer aber entnehmen wir, dass er schon 1613 ein eigenes Haus in Ljubljana besass.

Dem Meister Röner folgt der Uhrmacher Mathias Assl für den urkundliche Beweise vorhanden sind, dass er 1654 ein neues Werk für die Uhr im Schlossturm anfertigte, das auch Viertelstunden schlug.

Ihm folgt der Uhrmacher Valentisch (Valentschitsch), der sich als erster Grossuhrmacher nennt. Im Jahre 1687 finden wir im Steuerbuch nebst Valentisch noch den Uhrmacher Hanns Georg Körller, von dem uns eine grosse Wanduhr, heute im Besitz des Grafen Lamberti (Rom), erhalten ist. Diese Uhr mit ziemlich ausgefallenen Massen (66 × 95 cm) ist bisher die älteste noch erhaltene Arbeit eines einheimischen Meisters. Die grosse kupferne Platte ist mit einer allegorischen Szene in antiken Ruinen bemalt. Drei weibliche Spinnerinnen — Parken, deuten mit ihrem Tun symbolisch den Zeitablauf an, der auch mit dem rieselnden Sand in der Sanduhr der mittleren Figur symbolisiert wird. Hinter den Figuren steht auf einem steinernen Postament Chronos.

Im quadratischen Feld des Postamentes ist die römische Ziffer V zu sehen, die wahrscheinlich die vollen Stunden andeutet, über diesem Feld in zwei parallel angeordneten Kreisen ist die arabische Zahl 15, die entweder für die Viertelstunden oder die Minutenzahl steht.

In der Vase auf der Säule links vom Postament ist im quadratischen Feld die Zahl 15 sichtbar, möglicherweise ist das die Zahl des Tages im Monat, während an der rechten Seite des Postamentes auf einer runden Scheibe vielleicht die Monate angegeben sind. Über dieser zentralen Szene ist eine Lunette in der eine Sonne schwebt. Leider ist aus der Photographie nicht festzustellen, welche Aufgabe dieses bewegliche Element haben könnte. Höchstwahrscheinlich ist die Bilduhr, welche der jetzige Besitzer vor dem zweiten Weltkrieg in Parma kaufte, eine Wanduhr. Es ist nur die kupferne Stirnplatte erhalten, an deren Rückseite das Uhrwerk angebracht ist und mit einer gravierten Signatur des Meisters versehen ist. Ob diese Platte je einen Rahmen besessen hatte, oder aber in ein Gehäuse eingebaut war, ist laut Aussage des jetzigen Besitzers, leider nicht festzustellen.

Der Maler der Allegorie gehört zweifelsohne der Schule des italienischen Barocks an, deren Meister zu jener Zeit in unsere Gegenden kamen, obwohl uns ihre Namen nicht bekannt sind. Die Uhr könnte am Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert entstanden sein und dient uns als Beweis, dass Körllers Werkstätte auf einem hohen Niveau war, insbesondere, wenn wir bedenken, dass diese Wand- oder Bilduhr ausser den Stunden auch Tage und Monate zählte.

Von den Uhrmachern des 18. Jahrhunderts sind uns ausser den Angaben im Städtischen Archiv auch eine grössere Anzahl von Uhren erhalten. Besonders nennenswert sind die Meister aus der Familie Hoffman in der in fast 200 Jahren sechs Meister bekannt sind.

О НЕКИМ ПРЕДМЕТИМА »УМЈЕТНО-ОБРТНЕ« ПРОИЗВОДЊЕ НА ГОСПОДАРСКОЈ ИЗЛОЖБИ У ЗАГРЕБУ ГОДИНЕ 1864.

Др Мирослава ДЕСПОТ

Иако је раздобље *Vaschova* апсолутизма значило за Хрватску у политичком погледу један велики корак унатраг, оно је ипак на трговачко-привредном плану показало извјестан напредак. Ми тих година, тј. од 1850—1860. пратимо тај постепени трговачко-привредни развој према савременим извјештајима новооснованих трговачких комора у Загребу¹ и Осијеку², које су у то вријеме, а поготово каснијих година одиграле веома значајну улогу, дајући готово увијек приједлоге који су се односили на побољшавање прометних веза, жељезничких и цестовних, као и оне који су придоносили подизању индустрије и трговине.

Загребачка комора започела је своје дјеловање средином вељаче године 1852, па је на једној од првих сједница тадањи тајник Ткалац³ предложио ». . . osnove naputka za sastavak popisа trgovaca i obrtnika zagrebačkog komorskog okružja. Ovo je bio početak rada na polju statistike u Hrvatskoj . . .«⁴ Свега годину дана касније покрене управа Коморе и одржавање једне мале изложбе домаћих господарских и обртних производа, која је уз помоћ »Господарског друштва«⁵ и Загребачке трговачке коморе отворена 31. XII 1853. у Загребу⁶. На њој су у већем броју били изложени пољопривредни производи, док је одазив обртника према извјештајима у савременој загребачкој штампи био сасма незнатан. Тај почетни неуспјех није обесхрабрио ни Комору, а ни њене чланове, па се питање одржавања нових и већих господарско-привредних изложба јављало као стална жеља и захтјев готово на свим сједницама Коморе.

Године 1860. настаје у управи Загребачке трговачке коморе велика промјена. Своје дугогодишње тајничко мјесто напушта Ткалац препустивши га новоименованом тајнику Девидеу,⁷ који од првих дана свога именовања ставља на дневни ред сједница, као један од најважнијих задатака, одржавање једне овеће господарско-привредне манифестације у Загребу.

Године 1862. одржана је друга велика међународна изложба у Лондону,⁸ на којој су са замјерним успјехом наступили и понеки излагачи из Хрватске и Славоније. На приједлог Загребачке трговачке коморе отпутовао је у Лондон као извјеститељ Коморе тајник Девиде и вративши се након краћег избивања у Загреб, он подноси на сједници Коморе опширан извјештај⁹ у коме је уз остало нагласио и подвукао успјехе излагача из Хрватске и Славоније. Он је предложио уједно и одржавање изложбе у Загребу, сматрајући да је дошло вријеме ». . . gdje se domaći sinovi moraju buditi iz duboka sna nehaijstva i nepovjerenja u svoje sile. Za ovo postići ima samo jedno sredstvo a to je izložba zemaljskih proizvoda, obrtnosti i umjetnosti za trojednu kraljevinu u Zagrebu.«¹⁰ Његов приједлог је био једногласно прихваћен, па је на истој сједници изабран и изложбени одбор, који је на себе преузео задатак око свих предизложбених припремних организационих послова. Мјесеца сирјечња године 1863. отпослан је краљевској дворској канцеларији у Беч допис у коме је било уз остало речено и ово ». . . Sastavio se ovdje u Zagrebu odbor iz sredine trgovačko-obèrtničке коморе загребачке, gospodarskoga-društva horvatsko-slavonskoga i društva obèrtničкoga¹¹ за приређење обècnite изложбе плодинах и обèrtninah за троједну кралјевину Horvatsku,

¹ За постанак и развој загребачке трговачке коморе види: (Krešić Milan), 50-godišnjica trgovačko-obrtničке коморе u Zagrebu 1852—1902, Zagreb, s. a.; Spomenspis trgovačke i obrtničке коморе u Zagrebu, 1852—1902—1927, Zagreb, 1927.

² За постанак и развој славонске коморе са сједиштем у Осијеку види: Nikola Plavšić Atanasijev, Trgovačko-obrtničка комора za Slavoniju. U prvih pedeset godina njenoga opstanka 1853—1903. Po nalogu predsjedništva коморе napisao-, Osijek 1904. Постоји и истојетан њемачки текст.

³ Stanko Dvoržak, Karlovački portreti. Imbro Ignjatijević Tkalac—Dragojla Jarnević—Milan Vrbanić. Zagreb, 1963, str. 5—89; Dušan Sabolović, Imbro Ignjatijević Tkalac. Njegovi ekonomsko-politički pogledi i rad 1848—1861. godine, Zagreb, 1957.

⁴ Krešić o. c. стр. 17.

⁵ Господарско друштво основано је у Загребу године 1841.

⁶ Izloga g. 1853. otvorena, Gospodarske novine, Zagreb, 1853, br. 53, str. 255.

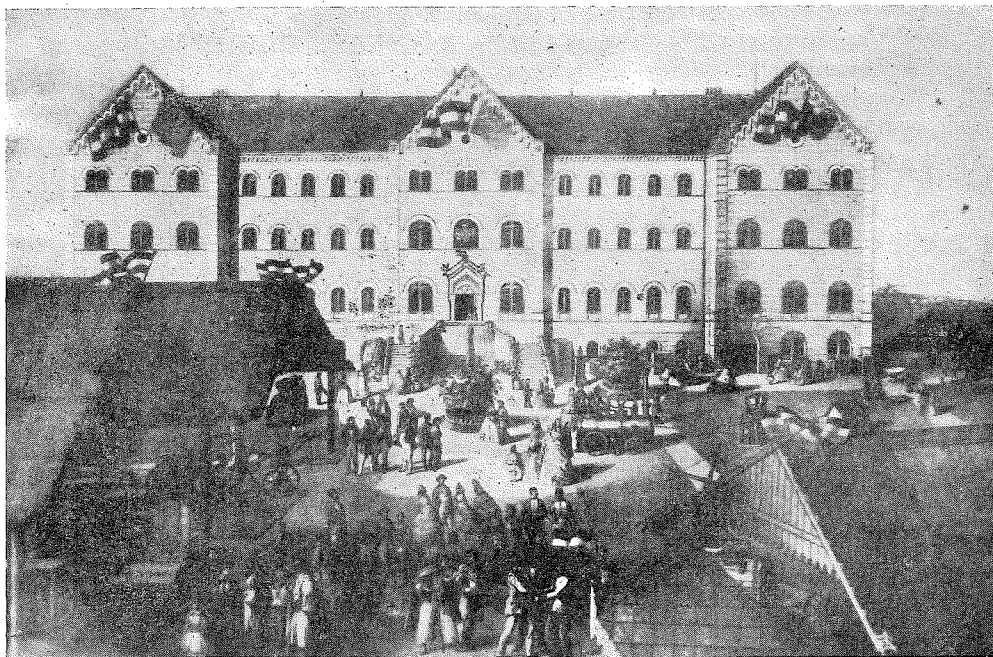
⁷ Josip Ferdinand Devidé (1826, Праг, — + 1897, Загреб). Тајник загребачке трговачке коморе од 1861—1876.

⁸ То је била по реду трећа међународна изложба. Прва је одржана у Лондону године 1851, друга у Паризу године 1855. и трећа поновно у Лондону године 1862.

⁹ Trojedna kraljevina na izložbi svekolikoga svijeta u Londonu god. 1862. (Izвješće тајника zagr. трговачке коморе, читано у сједници исте коморе 12. kolovoza o. god) Pozor, Zagreb, 1862, br. 198. Истојетан њемачки текст објављен је и у загребачким њемачким новинама »Agramer Zeitung«, 1862, бр. 192—193.

¹⁰ Trojedna kraljevina . . . наведени чланак Pozor, Zagreb, 1862, br. 198.

¹¹ »Obèrtničко-dруштво« у Загребу основано је године 1862. Види књижицу Kamila Bedekovića, O postanku дèlovanju обèrtničкoga друштва u Zagrebu, Zagreb 1866.



Сл. 1. Изложбена зграда са вањским изложбеним простором

Abb. 1. Ausstellungsgebäude mit auswärtigen Ausstellungsplatz.

Slavoniju i Dalmaciju u godini 1864. Povod ovoj nakani dale su priprave za obćenitu svetsku izložbu koja bi se imala obdržavati godine 1865 u Beču¹²; — svèrha pako, bila bi ta, da se domaći gospodari i obèrtnici za vrijeme priprave za svetsku izložbu bečku i da se predbiežnom izložbom domaćom obodre na natiecanje s proizvođačima obèrtnici i umietnici europskim, te da se napokon izvidi s kakovim uspiehom bi domovina naša učestvovati mogla na obćenitoj svietskoj izložbi. U tom pravcu sastavio je napomenuti odbor¹³ program obćenite izložbe za trojednu kraljevinu, te ga je podnio s privitom molbenicom kr. namiestničkomu vieću ovome za pribavljanje odobrenja i dozvoljenja za obdržavanje takove izložbe u Zagrebu godine 1864. Ujedno je rečeni odbor zamolio na tu svèrhu podporu od 15.000 for. iz zemaljskih sriedstvah. U ovo naše doba kretje se obèrtnost živahnije nego ikad pèrvo i tiera silom sve narode u to kolo obćega materialnoga razvijanja ujedno prieteći propastju svakom narodu, koji se neprihvati ozbiljno i svom snagom toga kretanja k'napriedku. — Žali bože što pripoznati moramo, da je naša domovina uza sve prirodno njezino bogatstvo u obèrtničkih strukah daleko zaostala iza drugih zemaljah, nu uprav zato što je bogato obdarena s'uvieti za najpovoljniji razvitak tako materialni kao i duševni, nadati se, da će se naš narod, samo ako se na to shodnim načinom potakne, osviestiti i nastojati da se što pèrvo uzporedi s drugimi izobraženimi narodi europskim, napose pako da nezaostane iza narodah velike austrianske dèržave. — Sjajni uspiehi već obdržavanih u Beču, Parizu i Londonu¹⁴ obćih izložbah jamče najbolje za veliku korist svakoga takovoga ili sličnoga poduzetja, pa i oni mali pokusi učinjeni u Zagrebu¹⁵ s izložbom grožđa i voća potaknuli su na očevidno napredovanje u vinogradarstvu i voćarstvu. Nadati se dakle, da će izložba u obširniem obsiegu izvedena isto tako blagodatno dielovati na sve struke ljudske obèrtnosti koje će ikoliko dostojno moći zastupane biti na domaćoj izložbi, te da će ova također neposredno potaknuti na natiecanje u velikih svetskih izložbah s kojih bi se mnogi obèrtnik obogatjen očiglednim znanjem

¹² Бечка изложба због насталих политичких прилика, тј. ратних сукоба Аустрије с Прусијом била је одгођена, те је одржана тек године 1873. На тој изложби у великом броју тада су наступили и излагачи из Хрватске и Славоније. Види монографију Петра Матковића, *Хрватска и Славонија у својих физичних и душевних односајих. Споменица на свјетску изложбу у Бечу 1873.* На позив високе кр. хрватско-славонске земалске владе написао-, Загреб 1873. Постоји и истовјетан њемачки текст.

¹³ На челу одбора око организације прве господарске изложбе у Загребу био је гроф Мирослав Кулмер, док су чланови одбора били виђени загребачки трговци и обртници. Душа цијеле организације био је коморски тајник Деvidé. Уз главни одбор у Загребу смјеста су били организирани и пододбори у свим већим мјестима Хрватске, Славоније и Далмације.

¹⁴ Изложбе у Бечу одржаване су овим редослиједом: године 1835, 1839. и 1845. Међународна изложба у Паризу одржана је године 1855, док су лондонске биле године 1851. и године 1862.

¹⁵ Види биљешку под бројем 6.

i revnostju povratio u domovinu i težio da mu poslovanje bude što savršenije. — Obzirom dakle na obćenitu korist javnih izložbah nemože se kr. namiestničkomu vieću ovom na ino, nego da po mogućnosti podupre nakanjeno obdržavanje izložbe plodninah i obèrtinah godine 1864 u Zagrebu, pa da najsmiernije umoli visoku kr. kancelariju dvorsku, da blagoizvoli za obdržavanje te izložbe previšnje dozvoljenje izposlovati i dotični program stom ipak promienom odobriti, da se ta izložba nema nazivati izložbom hrvatske dèržave, nego izložba trojedne kraljevine Hèrvatske, Slavonije i Dalmacije, napokon dozvoliti dotičnom odboru zamoljenu podporu od 15.000 for. koju će namiestničko vieće ovo također uverstiti u progačun zemaljske konkurencialne zaklade za godinu 1864.«¹⁶ Образложена молба била је ускоро на свеопће задовољство позитивно ријешена, па су током 1863. и већи дио године 1864. вршене припреме уз пропаганду у тадашњој загребачкој штампи¹⁷, која је ревно пратила све радове доносећи исцрпне вијести и чланке о том првом загребачком велесајму. Крајем 1863. замољена је »kraljevsko-dalmatinsko-hrvatsko-slavonska kancelarija« у Бечу за дозволу штампања и издавања једног изложбеног каталога, чији уводни текст је према првобитној замисли требао саставити некадањи тајник загребачке трговачке коморе Ткалац¹⁸, но како се чини настале су неке несугласице, те је тај задатак након неког времена повјерен Петру Матковићу¹⁹, који га је веома савјесно и на вријеме довршио.²⁰

Почетком године 1864. углављен је и датум отварања изложбе, па је прихваћен приједлог да се она отвори дне 18. VIII на сам рођендан владара Фрање Јосипа. За изложбу је била адаптирана зграда данашњег ректората (сл. 1), те је у њој уочи самог отварања било веома живо, јер су у раду веома ревно и у завидном броју судјеловали уз раднике и сами излагачи.

Свечано отворење услиједило је према договореном датуму 18. VIII 1864. Изложбу је отворио бан Јосип Шокчевић у присуству великог броја загребачког грађанства. Укупно је било изложено око 4000 најразноврснијих предмета, који су према групацији били разврстани у 32 подразреда. Уз претежни број домаћих излагача излагало је и неколико иностраних фирми из Беча, Пеште и Прага и једна фирма из Лондона. Нас овдје првенствено занимају оне скупине излагача, односно они излошци које можемо сврстати међу такозване »умјетно-обртне« предмете, а који експонати су се у лијепим и разноврсним примјерцима појавили на изложби. Заступане су можемо рећи биле готово све гране од кожарских, столарских, стакларских до типографских производа. Тако су у »XIX podrazredu-kožuhi (čohu) i odjela svake vrsti« запажени предмети које су изложили varaždinski krojači Матија Апел и Mavro Neumann, посљедњи је изложио прекрасну сурку ». . . na kojoj је iz nutra s јedne strane slika neumérloga Јелаčićа бана а s druge strane slika cara Lazara«. ²¹ И остали кројачи из Загреба и Вараждина изложили су изванредно израђена одијела и свечану одјећу (сл. 2) што је било право ремек дјело кројачког умјећа. Та одјећа је осим својом естетском вањштином вршила у то вријеме и свој одређени национално-политички задатак. Налазимо се тада у ери превирања тако званог »преднагодбењачког« раздобља, које се одражавало и у политичком и друштвеном животу оновремене Хрватске. Позната је чињеница да су након десетгодишње учмале апсолутистичке ере Хрвати на сабору, одржаном у Загребу године 1861, дигли свој глас, тражећи своја политичка права у виду националног језика, политичких слобода и финансијске самосталности. Нарочито је био наглашен национални моменат у погледу хрватског језика, па можемо и због тога говорити и о некој врсти »нео-илиризма«, који се ето одражава и у народној одјећи-сурки, која је била као што и знамо уобичајени одјевни предмет наших Илираца. И сувремено новинство будно прати те на око ситне промјене, па тако читамо у једноме напису да је године 1861. пригодном отварања сабора у Загребу дошао ». . . skoro svaki poslanik u lijepoj narodnoj odjeći, a kako bi onoga rumenilo probilo, koji bi sa jednakim izobraženjem uz nakićenog narodnog sabljaša, stupao u dvorepcu sa cilindrom. Nebi ga doduše nitko vreao — nu bio bi doista takove šege čovjek, osobito mladeži, na veliki smieh i šalu. Od ovo nekoliko vremena, kao o uzkrсу god. 1860. opet surke zavlađaše — razširi se narodna nošnja po svih stališih od djeteta do sjedoglavca. Valjda će biti veoma

¹⁶ Spisi hrvatske dvorske kancelarije u Beču, 1863, Fasc. LXXII, $\frac{531}{6}$, Državni arhiv, Zagreb. Текст наведеног документа објелодањен је у чланку Miroslave Despot, Nekoliko dokumenata o postanku i razvoju prve gospodarsko-privredne izložbe u Zagrebu godine 1864. Istorijski pregled, Zagreb, 1958, br. 1, str. 49—50.

¹⁷ Народне Новине, Загреб, Позор, Загреб, Домобран, Загреб, Гласноша, Карловац, Agramer Zeitung, Загреб.

¹⁸ Pozor, Zagreb, 1863, бр. 160.

¹⁹ Петар Матковић (1830, Сењ — + 1898, Беч), географ, свеучилишни професор загребачког свеучилишта, један од оснивача загребачког статистичког уреда и тајник Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.

²⁰ Gospodarski list, Zagreb, 1864, бр. 28, стр. 162.

²¹ Domaća naša izložba, XII Narodne Novine, Zagreb, 1864, бр. 210.



Сл. 2. Свечана одјећа. Оригинал у часопису »Наше Горе Лист«, Загреб, 1862, бр. 18, стр. 141

Abb. 2. Festliches Gewand. Original Reproduktion in der Zeitschrift »Naše Gore List«, Zagreb, 1862, No. 18, S. 141



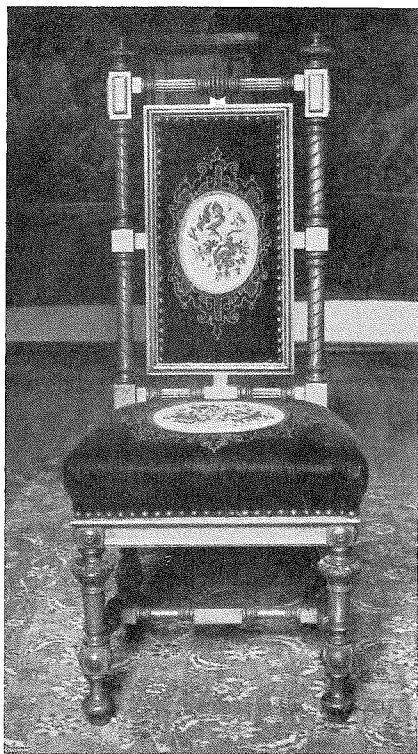
Сл. 3. »Хармица«, слика од косе, коју је израдио загребачки бријач и власуљар Зандејакомо. Оригинал у »Музеју града Загреба«

Abb. 3. »Harmica«, Bild aus Menschenhaar, ausgearbeitet vom zagreber Friseur und Perückenmacher Zandegiacomo. Original im »Museum der Stadt Zagreb«.

mali broj onih, koji neviđaju, kako da se u samoj nošnji već pokazuje duh, koji čovjekom vlada i koji je vrstan podiči narodni ponos tako, da na primjer nasuprot gore navedenom slučaju — ko biela vrana stupi koji našinac među same frakaše, nesamo što nebi onu smiešnu osobu predstavljao, nego bi se upravo uz ostala svojstva njekom dikom odlikovao u krasnoj nošnji...»²²

У XX подразреду — drvorezine i svake ruke djelo iz kosti, vlasih, četinah, perah, zatim umjetno svieće« доживио је заслужено признање загребачки бријач Зандеђакомо (Zandegiasomo) изложивши слику некадање »Нагмисе« и каснијег Јелачићевог трга и данашњег Трга Републике у Загребу, израђену од људске косе (сл. 3).

Особито занимиви и лијепи примјерци били су запажени у XXI подразреду — рокуђе и саџарине (tapetarine) у којем одјелку су према савременом извјештају излагали као најбољи столари ози мајстори »Најприје нам се допаде особитом марљивошћу и умјетно израђени писаћи стол Франје Шуга, столара из Загреба. Затим изповиџаоника Јурја Швиглина, столара из Загреба породи умјетности, којом је начињена; шиваћи стол Ивана Варишке столара загребачкога, јер се одликује прекарсном и посве умјетном радњом. Тко је љубитељ краснога покућтва и може положићи за тај шиваћи стол оно, што се занј ишће, нека га купи, те тако бареи труд његова саџиниелја награди. У форми глобуса начињени шиваћи стол од Лјудевита Волфшица столара из Осјека, допада се ради умјетне и изверстне радње свакому, тко га је видио. Лепоглавска казниона изложила је више столарских диела, која нам се сва допадоше ради доиста једноставне, али чврсте и марљиве радње, а крај тога нису онолико скупа, као што други столари за свој труд траже и тражити морају. Изложени ормар са 62 понажвише сакрите ладике веома је укусан. Клеало столара Ст. Ловренчића из Загреба препоручује се само, јер је сбилја прекарсно и умјетно начињено. Затим нам се особито допаде у ходнику налазећи се табернакулум, што га је Анте Пић из Вараждина веома марљиво израдио; и 2 ормара чврсто и марљиво израђена од Јосипа Хоннеца из Загреба. Породи приличне циене и доброте своје вриедно је, да се препоруче столци, што их је изложио Матиевић Марко из Карловца. Један од тих столца имаде сједало из сламе плетено, а други из рогаже. Столарске радње Рићтарића



Сл. 4. Столица, израђена у Карловцу и намијењена Југословенској Академији у Загребу, гдје се и данас налази.

Abb. 4. Stuhl, verfertigt in Karlovac für die zukünftige Jugoslavische Akademie in Zagreb. Befindet sich heute in deren Besitz.

UZ SREBRNU KOLAJNU

prve hrv. slav. dalm. izložbe, priznata vriednomu sboru karlovačkih gospodjah za izvrsno izradjenih 13 stolica, poklonjenih jugoslav. akademiji, prigodom razdijeljenja nagrada u Karlovcu 27. studena 1864.

Srebrna vam ta kolajna
Nagradjuje djela sjajna,
Koja vjeste vam ručice
Staviše pred svieta lice. —

To misao bje velika,
A tvor vam je vječna dika —
Rad krasote dragociene,
I rad dične uspomene.

Posveta je vrlo važna,
Aman dokaz duha snažna,
Jer dar rada sloge čiste
Majci kujige posvetiste. —

Sretni! koje udes smjesti
Na stolice vaše sjesti,
Ak za vašeg veza smjerom
Podju napried čvrstom vjerom!

Bog vam žrtvu blagoslovi,
Rod daj vienc lavorovi,
A potomstvo nek vas slavi —
Móre sunce dok poplavi!

Gjoro Klarit.

Сл. 5. Факсимил пјесме испјеване у част »... изврсно израђених 13 столицах...« Оригинал у часопису »Наше Горе Лист«, Загреб, 1864, бр. 35, стр. 280
Abb. 5. Facsimile des Gedichtes welches zu Ehre der 13 ausgezeichnet ausgearbeiteter Stühle gedichtet wurde. Originaltext in der Zeitschrift »Naše Gore List«, Zagreb, 1864, Nr. 35, S. 280.

²² Naša odjeća, Naše Gore List, Zagreb, 1862, бр. 18, стр. 141.

Pavla, Eisenhuta Miroslava²³, Šantla Vatroslava, Rumlera Bogomira i Bašića Franje mlađega iz Zagreba: stolci, ormari, ličionik, klecalo, hvale svi, koji ih vide. Isto tako i stol Franje Bašića starijega, parkete Eisenhutove, toilet-stol (ličionik) Ivana Bratke iz Bèrdovca, varaždinske županije i 2 stolice za vèrt. Od tapetarskih dieloh izložiše gospoda Viekoslav Fröbe iz Zagreba različito sagarsko pokućstvo, Kosta Mihajlović iz Zagreba različito pokućstvo za cielu jednu dvoranu, Welt Slavoljub i Wolkhober Josip iz Osieka, također različita diela. Od svih dopadoše nam se najbolje izložnine g. Mihajlovića i Wolkhobera; diela g. Welta su nešto preskupa, inače ukusna. Čini nam se, da je g. Mihajlović najjeftiniji od svih, jer se njegova roba u svakom obziru svakomu dopada. Većinom je razprodano, što je on izložio. Ovdie nam je spomenuti, da su gospoje karlovačke, domorodke na glasu, jugoslavenskoj akademiji²⁴ poklonile 12 stolicah i jedan fotelj, što su dale u Karlovcu načiniti. To je sve na izložbu poslano, a svatko hvali to dielo, jer mu se dopada sa starinskog oblika.«²⁵ Столице постоје и данас и налазе се у Југославенској академији знаности и умјетности у Загребу, дакле још увијек у ономе простору наше највише научне установе, којем су биле и првотно намијењене. Израђене су од масивног дрва, пресвучене тамноцрвеним баршуном и украшене везивом, које још увијек одише »biedermeierskim«²⁶ духом, док су с обзиром на стил изведене у нео-готичком облику (сл. 4). Ти предмети доживјели су једне ријетку славу, јер је њима у част била чак испјевана и једна пјесма чији је аутор Ђуро Кларић.²⁶ Он им је на тај начин одао своје признање испјевавши уз остало и ове стихове

»Srebrna vam ta kolajna
Nagrađuje djela sjajna
Koje vješte vam ručice
Staviše pred svieta lice«²⁷ (сл. 5)

Многе предмете су изложили у XXII подразреду — željezna i kovana roba бравари и ножари, па се особито истакао varaždinski бравар Војко Кениг²⁸ (König), Вјекослав Шенбухнер (Schönbuchner) из Загреба и многи други. У истоме одјелку изложио је разне предмете и бравар Линарт Буршић из Церника, уз остало и једну лијепо израђену браву, која према сачуваним сувременим подацима све до године 1866. није враћена власнику, односно тада његовој удовици, јер је Буршић у међувремену умро. Због те немарности удова Јелисава Буршић поднијела је и молбу ». . . da joj se povrati njezina na izložbu u Zagreb godine 1864. poslana, a još nepovratjena brava . . .,«²⁹ Да ли је њеном захтјеву и стварно удовољено није било могуће установити из доступне архивске грађе. Чини се, међутим, да су и неки остали излагачи доживјели сличну судбину, па је на тај начин на жалост многим вриједним излошцима све до данас замишљен сваки траг.

У XXIII подразреду — staklenina, porcularina, opeke i glinarina (lončarska roba) самостално су наступили као излагачи и наши први »творничари«, на челу са Вјекославом Барботом, власником мануфактуре каменине у Загребу, која је основана године 1828. Испрва је имао подuzeће у својим рукама његов оснивач, загребачки лијечник Јосип Кригер (Krieger), па Јосип Лелис (Lellis) и од године 1851. горе наведени Барбот. Производња је према сачуваним материјалним преостацима и описима у сувременој архивској грађи била веома разноврсна ». . . stolno posude i raznovrsni predmeti za dnevnu upotrebu, pretežno namijenjeni širokoj potrošnji, a oblici i ukras odgovaraju onima koji bijahu općenito udomaćeni i takoreći standardizirani u cijeloj srednjeevropskoj proizvodnji, i specijalno u Austriji i Češkoj. Особито је видљив utjecaj bečkog porcelana u nekim oblicima i dekoru . . .«³⁰ Предмети изложени на загребачкој изложби судећи према сувременим описима израђени су били претежно у стилу »нео-барока«, богато искићени и украшени разноврсним украсима и то понајвише они предмети који су изложили Мавро и Иван Зоненберг (Sonnenberg), власници творнице каменине у Крапини, која је као омање подuzeће основана

²³ О Мирославу Ајзенхут (Eisenhuth) види чланак V[esne] Barbić, Što znamo o domaćim stolarima iz XIX stoljeća. Stolar, Zagreb, 1952, бр. 7—8, стр. 118—119.

²⁴ Оснивање Југославенске академије знаности и умјетности предложено је и на сабору године 1861. У Загребу највише се за остварење тога приједлога залагао од г. 1860. морално и материјално Јосип Јурај Штросмајер. Академија је основана тек неколико година касније и свечано отворена године 1867.

²⁵ Домаћа наша изложба, XIV Narodne Novine, Zagreb, 1864, бр. 213.

²⁶ Vasilije Krestić, »Slavjanski jug«²⁶ Đure Klarića (1867/8), Historijski Zbornik, Zagreb, 1961, стр. 231—238.

²⁷ Naše Gore List, Zagreb, 1864, бр. 35, стр. 280.

²⁸ Оригинал изложене браве коју је за изложбу израдио varaždinski бравар Војко Кениг (König) данас се чува у »Музеју за умјетност и обрт«²⁸ у Загребу под инвентарним бројем 2323.

²⁹ Spisi hrvatske dvorske kancelarije u Већу, 1866, CLXXXVI, бр. 3117, Državni arhiv, Zagreb.

³⁰ Olga Klobučar, Tvornica kamene u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba, Zagreb, 1957, I., стр. 233.



Сл. 6. Сталена чапа и покал с хрватским грбом. Оригинал у приватном посједу.

Abb. 6. Glasbecher und Pokal mit Kroatischem Wappen. Original in Privatbesitz.

године 1800. Наведени власници су изложили ». . . umjetne posude za cvjeće, piramide, svećnjake, stolno posude, težala i ine predmete iz gline.«³¹ У истоме одјелу су била забиљежена и нека лончарска дјела, поименично ». . . posude Franje Hereina lončara iz Stubice, Skendera Plevka iz Poljanice, umjetnu posudu za cvjetje Vatroslava Majera iz Varaždina, lončarsko djelo Tome Stančića iz Jerovca, županije varaždinske, zemljane lule Mavra Krausa iz Osieka, lončarsku robu Ante Šombara iz Dubrave, županije varaždinske onda Dragutina Gančua i Josipa Hubitzke iz Osieka.«³²

Међу производима израђеним у нашим стакланама запажени су били излошци звечевске стаклане³³ која је у то вријеме власништво А. Хондла и Дицла (Dietzla), а које суврмени анонимни новински извјеститељ оцјењује овим ријечима ». . . Gledeč sve, što je u tom ormaru izloženo, ne zna čovjek, čemu bi se prie divio: Krasoti, ukusu, umietnosti ili marljivosti, kojom je sav posao izrađen. Svake vèrsti kupice, staklenke, boce i druga diela staklarska sve u formi kristalah.«³⁴ Једино што замјера исти извјеститељ јесте што ни на једном предмету није била означена цијена, па се ни приближно нитко није могао оријентирати у вези са могућношћу куповине изложених примјерака. Изложени су били и појединачни примјерци стаклане Осредек недалеко од Самобора. Власник стаклане је у то вријеме познати чешки мајстор стаклар Ватрослав Хафенбредл (Hafenbrädl). Сталана је основана године 1839. и у њој су према сачуваним суврменим подацима претежно радили домаћи мајстори. Експонати на изложби одликовали су се одличном израдбом, шта више што су поједини излошци били украшени и хрватским грбом (сл. 6), па

³¹ Каталог »Prve dalmatinsko-hrvatsko-slavonske izložbe u Zagrebu god. 1864«, Zagreb, (1864), str. 233.

³² Domaća naša izložba, XIII. Narodne Novine, Zagreb, 1864, br. 214.

³³ Miroslava Despot, Staklana Zvečevo, njen postanak i razvoj, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, 1956, бр. 2, стр. 99—108.

³⁴ Domaća naša izložba, XIII. Narodne Novine, Zagreb, 1864, br. 214.

су и ти мали луксузни предмети, као и народна одјећа, били израз тадањих националних тежњи хрватског народа. Изложено је било и неколико веома лијепих предмета из стаклане у Дубокој недалеко од Пожеге, која је по први пута наступила у јавности године 1863. и то на једној малој локалној изложби у Пожеги а која је била мали увод у други већи наступ у Загребу. На изложби у Пожеги је стаклана у Дубокој наступила са ». . . više vrlo lijepo brušenih i osobitom pomnjom izradjenih sa kamenjem čašah, šekernicah, čuturicah, tikvicah i testiah.«³⁵ У Загребу је то исто предузеће изложило ». . . prekrasan jedan service iz stakla bieloga, stakleni nastavak za stol sa jednim barilcem (sudićem, lagvićem) i s 10 liepih čašah iz stakla. Kupice i barilce dadu se pomicati. Herzoga i Schmidta³⁶ iz Osieka povlaštjena staklana izložila je više vérstih čašah i flašah uz jeftinu cienu; za tim vèrlo dobre staklene ploče . . .«³⁷

У XXIV подразреду — draguljarine, zlato, srebro, tučevina (medjena roba) i ure било је свега 15 излагача, међу којима су се напосе истакли загребачки урари Јосип Кислих (Kiesslich), Адолф Кениг (König), Хинко Страуб и Софија Тот (Toth).

XXVII подразред — tiskarski i knjigovezni proizvodi — имао је као излагаче-тискаре Загреба, Карловца, Осијека, Ријеке и Самобора (сл. 7). Један од најефектнијих експоната била је пригодна омашна публикација израђена код загребачког књиговеже Лавослава Хартмана³⁸, док је највећи број предмета штампаних у властитој штампарији изложио Антун Јакић³⁹ и то

Сл. 7. Факсимил насловне стране »Успоменице«. Оригинал у Националној свеучилишној библиотеци у Загребу.

Abb. 7. Facsimile des Titelblattes »Uspomenica« — Memorial Ausstellungs Albums. Original in der Nationalen Universitäts Bibliothek in Zagreb.



³⁵ Slavonac, Požega, 1863, br. 32, str. 512.

³⁶ Осјечка стаклана основана је почетком године 1864. Њени власници Херцог и Шварц (а не Шмит) су посједовали и парни млин у Осијеку, па обадва предузећа обавијештавају јавност овим огласом »Esseger Glasfabrik und Dampfmühle. Unterfertigte Inhaber dieser in Esseg in der Unterstadt bestehenden Etablissements, beehren sich hiemit anzuzeigen, das in ihrer Glasfabrik jede Gattung ordinäres Hohl-Schleif- und Tafelglas in beliebiger Form und Farbe erzeugt, und billigst berechnet wird, von den gewöhnlich gangbaren Gattungen wird ein stets gut assortirtes Lager unterhalten, aussergewöhnliche Gattungen werden auf feste Bestellung angenommen, und in kürzester Frist ausgeführt. Besonders machen Sie darauf aufmerksam, dass unter allen slavonischen Glasfabriken nur ihre, Maschinenstrecköfen hat, die Streckung ihres Tafelglases demnach eine vorzügliche ist. Das Product ihrer Dampfmühle hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens in den weitesten Kreisen gerechte Anerkennung gefunden und ist ihr System nur Früchte schwerster Qualität grösstentheils Bacsker und Banater, und zwar ganz trocken zu vermachen, es kann diesfalls ihr Product jahrelang in Säcken aufbewahrt werden, ohne der Gefahr des Verderbens ausgesetzt zu sein. Die günstige Position ihrer Etablissements fast unmittelbar bei der hiesigen Dampfschiffsagentie und an der Reichsstrasse, ermöglicht jederzeit den Bezug auch der kleinsten Parthien. Achtungsvoll Brüder, Herzog & Schwarz. Katalog »Prve dalmatinsko-hrvatsko-slavonske izložbe« у Загребу год. 1864, Загреб (1864), Оглас је штампан у дијелу који носи наслов »Uvrstbeni dio« без пагинације.

³⁹ Miroslava Despot, Časopis »Sidro« о загребачкој привреди »prednagodbenjačkog razdoblja, Iz starog i novog Zagreba, Zagreb, 1957, I., str. 219—228.

». . . saborski dnevnik trojedne kraljevine od god. 1861, Evangjelistar Assemanov; katalog izložbeni god. 1864; hrvatske pučke propoviedi, hrvatsku čitanku, bugarske narodne pjesme, hrvatske narodne pesme, hrvatski trgovac, hrvatsku pjesmaricu, Robinson Crusoe, svijetnjak pobožnosti, i smrt Smail-Age Čengića.«⁴⁰ У истоме подразреду изложио је и загребачки књиговежа Андрија Шнајдер (Schneider) неколико изванредно израђених предмета од папир-машеа, међу којима се напосе истицала као оригиналан примјерак и капелица св. Јурја у Загребу.⁴¹

Мање више сви предмети »умјетно-обртне« производње били су изведени у необароку и неоготици, стиливима који су доминантни у то вријеме и у Европи. Неоренесанса се јавља ријеђе, јер ће тај неохисторијски стил заузети доминантно мјесто тек 70-тих година XIX стољећа као видан израз и политичких тежњи новоствореног »Њемачког царства«, које је и у томе стилу иживљавало своје тежње ка успостављању некадашњег »светог римског њемачког царства« и освајања својих раније изгубљених позиција.

Након стварног двомјесечног успјеха, загребачка изложба свечано је затворена 15. X 1864. Затварању је лично присуствовао и канцелар »kraljevsko hrvatsko-slavonske-dalmatinske kancelarije«, Иван Мажуранић, па је том приликом изрекао и велики говор, у коме ја нагласио потребу одржавања повремених господарско-привредних манифестација, које ће у свакоме погледу позитивно дјеловати на даљње напредовање и развој пољопривреде, привреде и трговине у Хрватској.⁴²

Успјех постигнут на тој изложби позитивно се одразио за краће вријеме у привреди и пољопривреди Хрватске, док је новонастало политичко стање након склапања угарско-хрватске нагодбе, године 1868. усмјерило развој нашег привредно-трговачког живота у нове »угарско-опортунистичке« воде, па је и то био један од разлога што је слиједећа загребачка изложба одржана тек године 1891.

ÜBER EINIGE KUNSTGEWERBLICHEN GEGENSTÄNDE AUF DER ZAGREBER WIRTSCHAFTSAUSSTELUNG IM JAHRE 1864

Z u s a m m e n f a s s u n g

Nach der politischen Stagnation, welche als logische Folge des absolutistischen Systems des Ministers Bach in Kroatien folgte, beginnt eine kurzweilige Ära in welcher man auch über einen gewissen wirtschaftlichen Fortschritt sprechen kann. Eine wesentliche Rolle spielte vom ihrem Beginn im wirtschaftlichen Leben Kroatiens die zagreber Handelskammer, welche im Jahre 1852 gegründet wurde.

Eben diese Kammer und der agramer Landwirtschaftsverein brachten auf das Gesuch des Kammersekretärs Devidé die erste zagreber wirtschafts Ausstellung zu stande. Als Aussteller traten auch die ersten kroatischen Industriellen auf, welche einen schönen Erfolg erlebten.

Die Ausstellung wurde am 18. VIII 1864 eröffnet und dauerte bis zum 15. X. des gleichen Jahres. Unter den Ausstellern welche kunstgewerbliche Produkte ausgestellt hatten, regten eine gewisse Aufmerksamkeit wegen der ausserordentlichen Ausführung die Tischler aus Zagreb und Karlovac, die Schneider aus Varasdin, die Buchbinder und Uhrmacher aus Zagreb, die Glasfabriken Zvečevo und Osredok, und die Steingutfabriken aus Zagreb und Krapina.

Die ausgestellten Gegenstände waren meistens ausgeführt im sogenannten Neo-Barock Style, wie auch im Neo-Gotischen Style.

Der verdiente Erfolg hatte leider keine dauernde Fortsetzung da die neuangetretenen politischen Verhältnisse, nämlich die Folgen des kroatischen-ungarischen Ausgleiches des Jahres 1868 auch negativ auf dem wirtschaftlichen Plane hervortraten.

⁴⁰ Каталог »Prve dalmatinsko-hrvatsko-slavonske izložbe u Zagrebu god. 1864. Zagreb (1864), стр. 237.

⁴¹ Agramer Zeitung, Загреб, 1864, бр. 239.

⁴² Мажуранићев говор објављен је у књижици »Postanak i razvoj prve dalmatinsko-hrvatsko-slavonske izložbe otvorene dne 18. kolovoza 1864. u Zagrebu« s. 1., s. a. и без пагинације.

ЗАГРЕБАЧКЕ УМЈЕТНИЧКО-БРАВАРСКЕ РАДИОНИЦЕ У ВРИЈЕМЕ ХИСТОРИЈСКИХ СТИЛОВА

Др Леља ДОБРОНИЋ

Око осамдесетих година 19. стољећа почело се и код нас, као и другдје у свијету све више примјењивати у архитектури умјетнички ковано жељезо. Како су архитекти имали водећу улогу у обнављању обрта, односно у стварању »умјетног обрта«¹ посљедњих деценија прошлог стољећа, потпуно је разумљиво да је њихова била и одлучујућа ријеч при умјетничкој обради жељеза, јер је оно било сматрано непосредним саставним функционалним дијелом архитектуре. Што више архитекти историјских стилова неоренесансе, необарока, неорококоа, а и неоготике, који су изградили читав Доњи град у Загребу и »рестаурирали«² на свој начин највредније средњовјековне споменике (катедралу, цркву св. Марка и др.) врло су радо своје зграде украшавали не само скулптурама, већ и оградама, решеткама, канделабрима и сличним предметима од кована жељеза. Заједно с процватом историјских стилова, процвало је и »умјетно браварство«, како се тада називала умјетничка обрада жељеза. Те чињенице били су свјесни и сувременници, па је један данас нама непознат писац написао 1886. године:¹

»Умјетно браварство је од којих десет година преотело мах напрам ливеном жељезу, које је прије по свуда било употребљено код доксата, ограда на stubах, прозора на pivницах итд. У новије вриеме voli svaki vlastnik градјевине, bio i мање imućан, nakитiti si кућу радњами i нешто skupљими од кованог гвозђа. Већ се i у дворанах шири bravariја u разних malenkostih, као што су писаће справе, police, klini за одјећу објесити итд.«

О томе се доста писало с различитих аспеката:²

»Умјетничка bravariја. Danaшњи stupanj bravarsке вјештине postignut је u најновије доба. ... K великом napretku i преустројенју bravariје највише су doprineli технички naobraжени архитекти i инжињери, који су код знаменитијих градњах особиту pažњу obratili шполјарском (браварском — оп. оут.) i лимарском djелу. Pogledajmo si danaшње kovaчке i bravarsке радње. Divit се мора човјек onim точно u једном те истом slogu изведеним предметима, којим је дашто strojарски инжињир udahnuo класични облик, а вјешта занатлијска рука skovala, помоћју novih алатах.«

Исто је тако тачна констатација изнесена у другом цитираном чланку да су — осим архитектата који су на цртахој дасци стварали пројекте за ковано жељезо, разрађујући детаље у оквиру појединог стила — за процват умјетничког ковачества заслужне су такође и творнице које производе савршено правилно округло, четвороугласто или плоснато жељезо, док је у пријашњим временима морао сам ковач себи жељезо »приуговити«. Напротив, сада се захтијева још већа ковачка вјештина, јер су нацрти »жељезне орнаментике«, како је замишљају архитекти-цртачи, врло комплицирани за извођење. А нарочито треба истакнути да је архитект у својој »неостилској«³ фантазији кудикамо прелазео могућности материјала, тј. жељезне шипке, па је стваралац присиљен за комплициране орнаменте обилно примјењивати жељезни лим, који реже, моделира, причвршћује заковицама или заварује. Мјесто некадашњег ковача заузео је »умјетни бравар«, што значи технички врло вјешт стваралац замисли архитектата историјских стилова, који само у изузетним случајевима сам дјелује креативно.

Стари добар ковачки обрт већ је подуље био готово напуштен. Коване радове за архитектонске објекте замијенило је у великој мјери ливено жељезо. Њега су употребљавали на својим грађевинама и ранији градитељи историјских стилова (на примјер градитељ Јанко Јамбришак)³. Зато је разумљиво да је за ново схватање умјетничке обраде жељеза, које је к нама продрло око 1880. године, требало мајсторе специјално образовати, а то је у почетку могла вршити само посебна установа.

Потреба за »умјетним обртом«⁴ и његова улога у оквиру историјских стилова у архитектури један је од значајних разлога што је у Загребу 1882. године основана Обртна школа и што је у почетку имала само »грађевно-обртни одјел«. Школа је у почетку била сматрана покусном, а 1889. добила је свој статут и тиме је постала стална школска установа. У параграфу 10. је речено: »У грађевно-обртном одјелу обртне школе поучават ће се ученици практично у браварству и ковачеству, клесарству, столарству, а при обуци у цртању узимат ће се у обзир

¹ Obrtnik, Zagreb 1886, 154.

² Obrtnik Zagreb 1885, 91.

³ L. Dobronić, Zagrebački graditelj Janko Jambrišak, Zagreb 1959, 28.

⁴ Izvješće k. r. zem. obrtne i s njom spojene građevno-stručne škole i Muzeja за umjetnost i obrt u Zagreбу концем школске године 1899–1900, 3 (О оснотку и развтку к. r. зем. обртне школе у Загребу).

занат који ученик кани изучити.« Већ је из овог текста видљиво да је браварство стављено на прво мјесто међу струкама које су се могле учити у Обртној школи. И по броју ученика одмах у почетку браварство је било међу првим струкама: 1886. након четиригодишњег школовања школу је напустило седам бравара, четири клесара, седам столара и два кипара. Задатак је Обртне школе био да ствара »умјетно-обртне« мајсторе и тиме подигне наш обрт на европски ниво свог времена. Настава је трајала четири године, а оспособљавала је ђаке за помоћнике. Осим тога постојала је трогодишња вечерња школа за помоћнике, који су након завршеног испита добивали свједоцбу мајстора.

Од самог почетка био је рад на Обртној школи осим теоретског образовања ученика усмјерен на рјешавање практичних задатака, уз ограничење да »По науковној основи имаде завод израђивати само оно што је дидактички оправдано, макар имао материјални губитак«.⁵ Један од првих таквих задатака била је опрема и унутрашњи уређај школске зграде на западној страни Трга Маршала Тита која је била пројектирана и грађена 1887—1891. Нацрте за градњу те палаче и њену декорацију израдио је архитект Херман Боле (Bollé), који је био и први директор Обртне школе, па је по његовим скицама постепено у школским радионицама изведено и све ковано жељезо те зграде. По причању бивших ђака и наставника Боле је само набацивао скице, а детаљно су разрађивали »радионичке нацрте професори Хектор Екл (Eckhel) и Славољуб Патриарх (Patriarch). За Болеа стоји у извјештају Обртне школе 1912. (и других година): »Равнатељ непосредно руководи све радионе. Он израђује нацрте за предмете, који се израђују у радионицама те испитује оне нацрте које пословође сами израђују.«

Екл је предавао стручно цртање за браваре III и IV разреда, а Патриарх дескриптивно цртање за браваре, столаре, кипаре и сликаре II разреда. Та тројица на челу с Болеом представљала су духовно руководство на подручју умјетничке обраде жељеза у Хрватској од осnutка Обртне школе до првог свјетског рата. Њихова схватања, по којима архитект пројектира без



Сл. 1. Загреб, Опатицка улица 10. Дио коване жељезне оgrade изведене у Обртној школи у Загребу према нацрту Х. Болеа (фото Л. Добронић)

Abb. 1. Zagreb, Opatička Gasse 10. Teil des schmiedeeisernen Gitters, ausgeführt in der Zagreber Gewerbeschule nach der Vorlage des H. Bollé (Photo L. Dobronić).

⁵ нав. дј., 20.

Сл. 2. Загреб, Опатичка улица 10. Деталј врата у кованој жељезној огради, изведеној у Обртној школи у Загребу према нацрту Х. Болеа (фото Л. Добронић)

Abb. 2. Zagreb, Opatička Gasse 10. Detail des Tors im schmiedeeisernen Gitter, ausgeführt in der Zagreber Gewerbeschule nach der Vorlage des H. Bollé (Photo L. Dobronić).



обзира на карактер материјала слиједећи искључиво своје стилске замисли у оквиру историјских стилова, натурализма краја 19. стољећа и сецесије, уско су везана с истовременим умјетничким концепцијама Средње и Западне Европе. У духу тих тежњи ка умјетности и обрту створио је браварски одјел тадашње Обртне школе, осим споменутог уређаја школске (односно музејске) зграде, своје познато ремек-дјело: ограду с улазним двокрилним вратима пред палачом у Опатичкој улици 10 (сл. 1, 2). Нацрт ове композиције и богате ренесансне орнаментике израдио је такођер Херман Боле, а извео га је браварски мајстор и пословођа браварске школске радионице Ђуро Бурић с ђацима »обртношколцима«. Бурић, као и његови оновремени другови браварски школски пословође и наставници Виктор Римај и Иван Пинтарић били су изванредно вјешти мајстори, а нарочито су се одликовали тада много његованом и радо примјењиваном техником »моделирања« жељезног лима (ограда у Опатичкој улици 10).

Најважнијим умјетничко-ковачким радовима Обртне школе у Загребу, од њена оснотка 1882. до 1900. године, могу се сматрати већ споменуте радње за зграду Обртне школе и Музеја за умјетност и обрт. То су били окови за троја улазна дрвена врата, ограда стубишта у сјеверном крилу зграде и др. Не мање значајан рад је ограда с вратима у Опатичкој улици 10, а и витрина за Миленијску изложбу у Будимпешти.

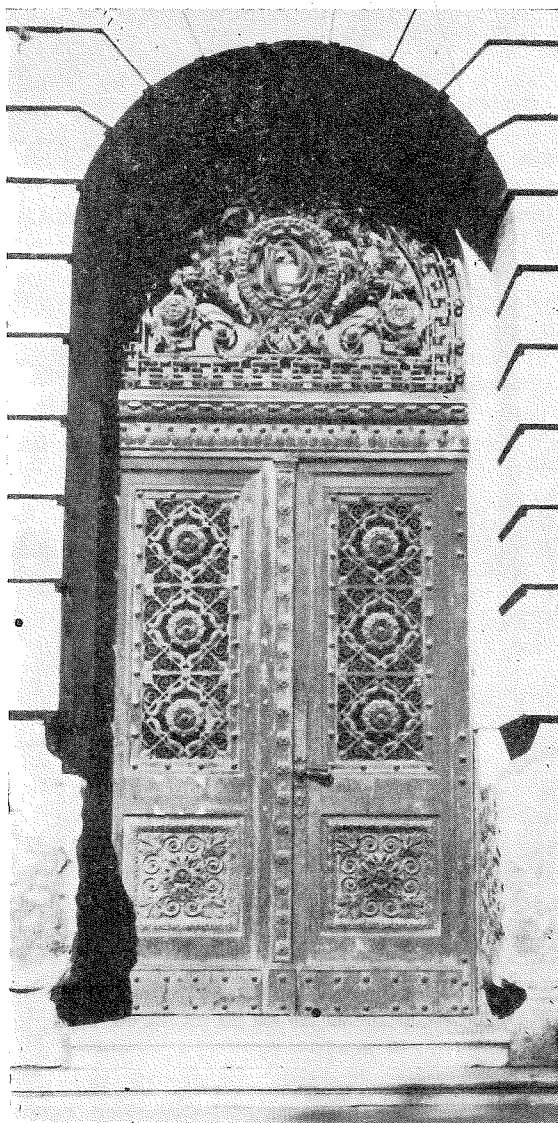
Послије 1900. године израђивао се у школским браварским радионицама уређај и намјештај за Музеј за умјетност и обрт: у првом реду велика четворокрилна врата на улазу у атриј, ограда стубишта и галерија око средишњег музејског простора, опрема музејске књижнице (окови и петље за ормаре и ограда галерије), велике жељезне витрине за излагање керамичких предмета и три плинске висеће свјетилке. Затим су изведена трокрилна жељезна врата за улаз у врт »Дома слијепих радника Друштва св. Вида« (Млинарска цеста 38), богато ковано над-свјетло и двокрилна врата за »Обртни дом« (Мажуранићев трг 13) (сл. 3), на мјесто барокног жељезног наткровља бунара у Реметама, које је пренесено у Музеј за умјетност и обрт, израђено је њему слично бунарско наткровље и постављено у Реметама крај Загеба.

Осим ових предмета великих димензија израђивали су ђаци браварске струке мноштво мањих предмета, међу којима има највише ниских кованих ограда за гробове, надгробних крижева и надгробних свјетилјака, тако да главно загребачко гробље Мирогој обилује радовима Обртне школе. Израђивани су затим многобројни лустери и свијећњаци за дворане, цркве и станове, сталци и столови за цвијеће, решетке за прозоре и друго. Већина тих предмета израђивана је по нацртима или скицама Хермана Болеа, неки по нацртима Хектора Екла, а само ријетки по нацртима пословођа браварске школске радионице Ђуре Бурића, Виктора Римаја и Ивана Пинтарића. Ипак су та тројица заправо били главни учитељи, јер су они ђаке поучавали у самом радионичком раду: ковању и техници обраде жељеза.

Готово све важније загребачке браварске радионице из времена свршетка прошлог стољећа и почетка овог вијека биле су у ближој или даљој вези с Обртном школом. Неки од мајстора и власника радионица били су сами ђаци браварског одјела те школе, а сви загребачки обртници

с већим радионицама обавезали су се око 1890. године да ће примити у свој посао по три свршена »обртношколца«. Тако се утјецај Обртне школе знатно ширио и свуда помало продирао.

Једна од великих загребачких браварских радионица у прошлом стољећу и у првој половини овога стољећа била је браварија Х а м е л. Она је већ необично занимљива по томе што је данас води представник четврте генерације исте обитељи, па је без сумње и најстарија радионица те струке у Загребу. Основао ју је Андрија Хамел негдје око 1820. године, а налазила се у Горњем граду на углу Месничке и Брезовачкога улице.⁶ Његов син Јурај Хамел, након »вандровања« по Њемачкој и боравку у Осијеку, преселио је радионицу 1874. у властиту нову кућу у Медулићевој улици 25, за коју је израдио ковано жељезо на улазним вратима и браварски цимер у облику великог кључа. Међу његовим првим радовима било је жељезо за палачу Зибеншпајн (Siebenschein) на Тргу братства и јединства број 4 и за палачу Бурати на Зрињском тргу број 3. Затим је од великих умјетнички кованих предмета израдио портал за парк дворца Оршић у Орослављу и за вилу Вајс на Прекрижју у Загребу. С лустерима је судјеловао на великим изложбама у Будимпешти 1885. и 1896. и у Паризу 1900. године. Многи Хаме-



Сл. 3. Загреб, Мажуранићев трг 13. Кована жељезна врата и надсвјетло, рад Обртне школе у Загребу (фото Л. Добронић)

Abb. 3. Zagreb, Mažuranić-Platz 13. Schmiedeeiserne Tür und Oberlicht, Arbeit der Gewerbeschule in Zagreb (Photo L. Dobronić).

⁶ L. Dobronić, Stare numeracije kuća u Zagrebu, Zagreb 1959, 34–35.

лови радови израђивани су по предлошцима које је набављао у Аустрији (највише у Грацу), а он их је сам према прилици и потреби мијењао и преудешавао. Само за неке предмете израђивао је сам нацрте. У млађим данима ковао је својим рукама, а касније је ковање препустио помоћницима. Хамелов рад из 1891. била је недавно уклоњена ограда око Качићева споменика на раскршћу Месничке улице и Илице. У његовој радионици ковано је жељезо за палачу бивше Прве хрватске штедионице у Илици 5, по нацртима архитекта Јосипа Ванцаша (1899—1900) које је Хамел сматрао врло неподесним за изведбу. У оквиру радова на рестаурацији загребачке катедрале израдио је позлаћена враташца пред олтаром у лијевој лађи и велике лустере по властитим нацртима (вјеројатно опет комбинирајући предлошке).

Око 1890. године примио је Јурај Хамел у своју радионицу три свршена ђака Обртне школе: Римаја, Модеца и Кајзера. Они су доскора постали незадовољни увјетима рада, тражили су повишење плаћа и скраћење радног времена, што је без сумње било у вези с радничким покретом у то вријеме у Загребу.⁷ Како је Хамел био обавезан да наруџбе изврши на вријеме, морао је удовољити њиховим захтјевима. Отада се није више плаћало по тједну, него по сату. Код Хамела је учио и Месић који је као и Модец касније отворио самосталну радионицу.

У очевој радионици изучио је занат од 1888—1892. његов син Драгутин Хамел који је уз то полазио и Обртну школу. Очев посао водио је већ у вријеме очеве болести, а преузео га после смрти 1906. године. Он је извео портал за дворца у Керестинцу, за врт виле Крешић на Дубравкином путу у Загребу, портал болнице у Врапчу (сл. 4, 5), дио балустраде на стубама у дворцу Брезовици (касније уклоњен) и ковано жељезо за саборницу на Марковом тргу у Загребу. Код њега је неко краће вријеме 1927. године радио као помоћник браварске струке Маршал Тито.

Антун Месић врло је истакнут загребачки браварски мајстор друге половине прошлог стољећа. Одмах пригодном оснотку Обртне школе био је именован наставником за »наук у браварству«, али се већ идуће године (1883.) захвалио на том мјесту због преоптерећености. О њему је двије године касније написано:⁸

»Ovom prilikom moramo istaknuti našega bravarskoga meštra gospodina Mesića. Tko želi vidjeti, što se u bravarskom zanatu može veličanstvenoga proizvesti, taj će u zagrebačkoj pravoslavnoj crkvi naći cielu izložbu najizvrstnijih predmeta, naročito ikonostas i lustere, koji krase ovaj hram. U palači baruna Ljudevita Vranicanija jesu pred stubami vrata u divnoj ornamentiki, pred kojim će svaki koj što o bravariji razumije, kapu skinuti. Manjih radnjah, koje su istom vještinom izvedene nećemo ovdje da spominjemo.«

О Месићевим квалитетима и споменутиим вратима палаче Враницани (сл. 6), која је Месић израдио према нацрту загребачког архитекта Куне Вајдмана (Waidman), (данас Модерна галерија, Улица браће Кавурића 1) још се писало у стручној штампи:⁹

»Gvozdena vrata. Vrata dovršena su u svih svojih detalih upravo uzorno u renaissanskom slogu iza četirimjesečnog rada hrvatskih radnikah. Večki vještaci koji imadijahu sgođe vidjeti jurve nastavljenata vrata, pohvališe veoma hrvatskog obrtnika te procieniše vrata na 1000 forintih, premda jih je Mesić izveo za vanredno jeftinu cijenu od 1300 forintih. Evo jasnoga dokaza, коли jeftino i dobro se mogu mnoge obrtne radnje u Hrvatskoj samo izvesti. U Mesićevoj radionici bjehu izvedene i mnoge uzorne radnje, napose svijećnjaci, kandelabri, lustri, perde itd. za stolnu crkvu i za pravoslavnu crkvu u Zagrebu, ikonostas u potonjoj, također djelo Mesićevo, zauzimlje odlično mjesto među njegovimi radnjami. Crkvene predmete izveo je po nacrtih arh. Hermann Bolléa. Njegove ostale radnje (predmeti za kućnu porabu) nađoše zasluženog priznanja kod trčšanske i budimpeštanske izložbe, a nastojanje njegovo kod podučavanja šegrtah u novoustrojenoj obrtnoj učioni privredi mu i priznanje Njeg. Veličanstva podieljenjem zlatnog krsta.«

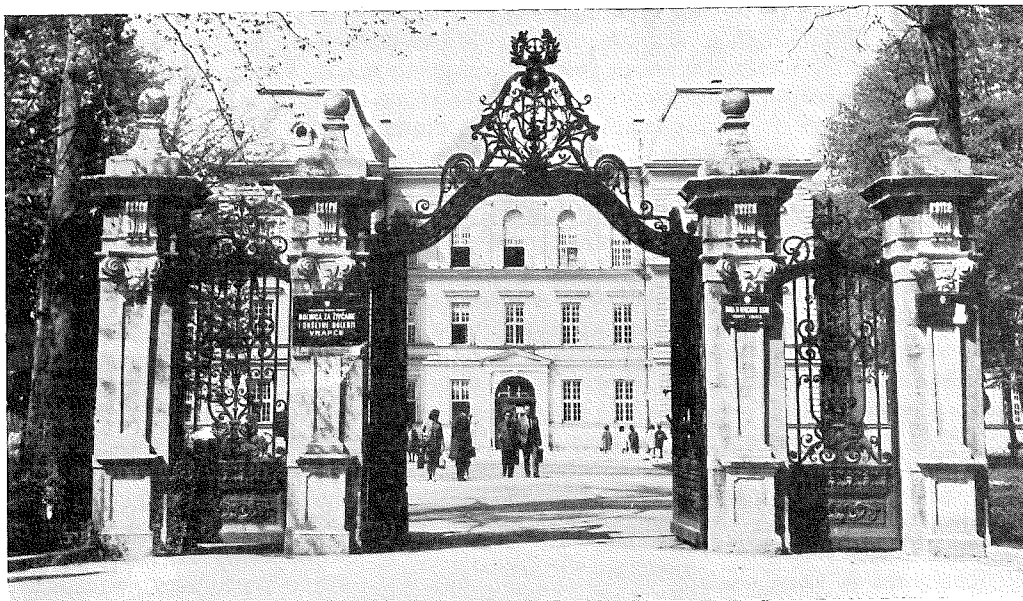
Исте године (1886.) донио је часопис »Обртник« слике решетака за врата и прозоре које је израдио Антун Месић по нацрту арх. Куне Вајдмана за кућу др Ј. Франка у данашњој Прашкој улици 5 (сл. 7).

Павао Церњак имао је велику и врло истакнуту браварску радионицу у Загребу. Родио се у Загорским Селима 1860. године као син кројача, а није познато гдје је изучио браварски обрт. У сврху усавршавања у браварству боравио је у Будимпешти и више пута у Бечу. Ондје је студирао умјетничко-ковачке радове у музејима, а из Беча је доносио и предлошке за ковано жељезо. За неке радове сам је изводио нацрте. Браварску радионицу отворио је у Загребу вјеројатно 1895, јер тада почињу излазити његови огласи у часопису »Обртник«. У почетку

⁷ M. Gross, Borba zagrebačkih radnika za sindikate (1890—1895), zbornik »Iz starog i novog Zagreba I« 238.

⁸ Obrtnik, Zagreb 1885, 91.

⁹ Obrtnik, 1886, 7.



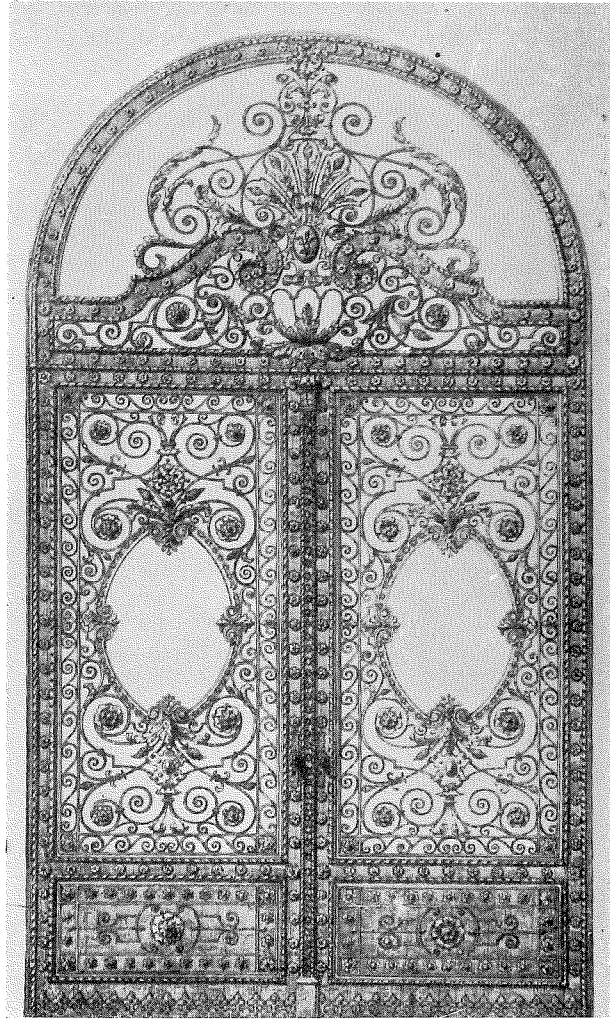
Сл. 4. Врпче — Загреб, Трострука врата на улазу у Болницу за душевне болести, рад браварске радионице Хамел према нацрту арх. К. Вајдмана (фото Л. Добронић)

Abb. 4. Vrapče — Zagreb, Dreifache Eingangstür der Heilanstalt für Geisteskrankheiten, Arbeit der Schlosserwerkstatt Hamel nach Entwurf von Architekt K. Weidmann (Photo L. Dobronić).



Сл. 5. Врпче — Загреб, Деталј средњих врата на улазу у Болницу за душевне болести, рад браварске радионице Хамел према нацрту арх. К. Вајдмана

Abb. 5. Vrapče—Zagreb. Detail der Mitteltür — Eingang in die Heilanstalt für Geisteskrankheiten, Arbeit der Schlosserwerkstatt Hamel nach Entwurf von Architekt K. Weidmann.



Сл. 6. Загреб, Браће Кавурића 1 — Модерна галерија (прије палача Враничани). Кована жељезна врата на улазу у стубиште, рад бравара Месића према нацрту арх. К. Вајдмана (репродукција из часописа »Обртник« 1886, стр. 5)

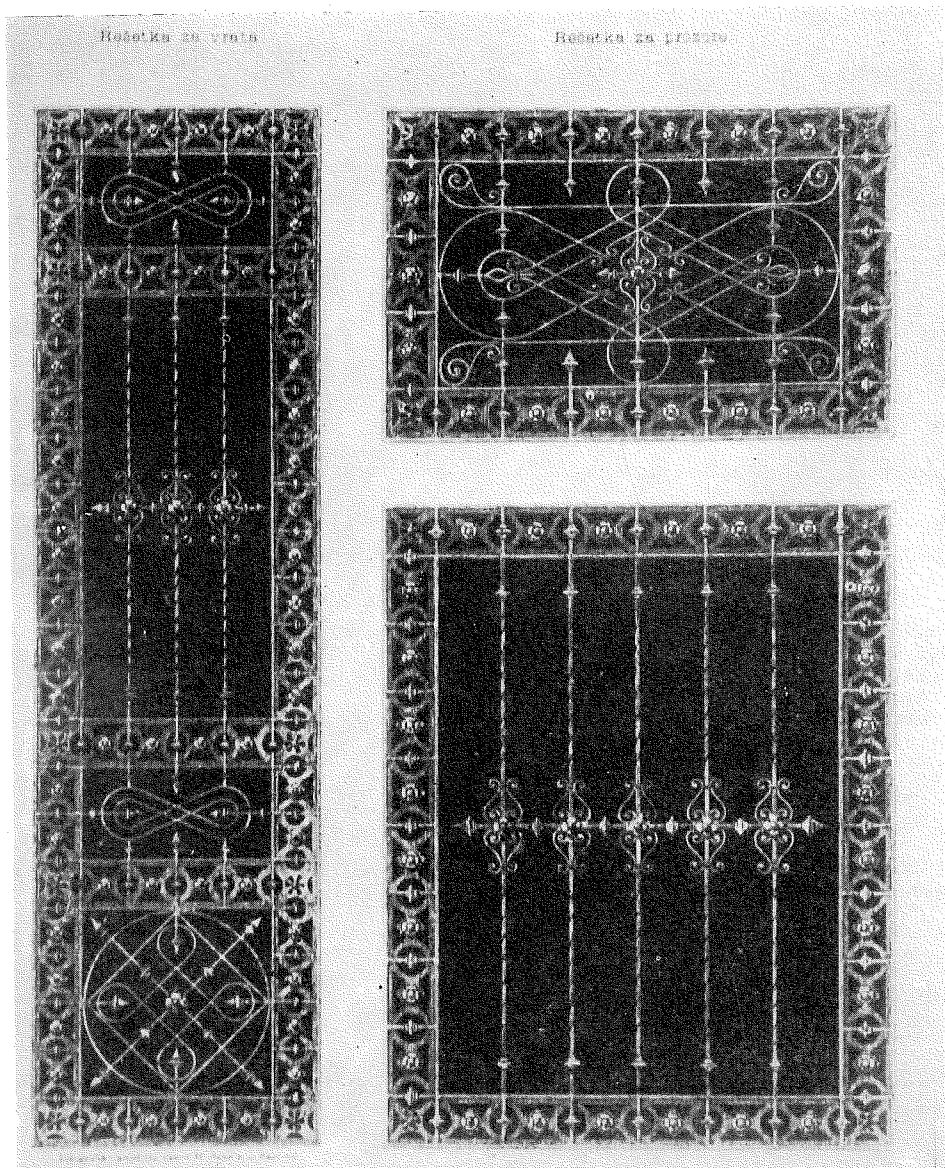
Abb. 6. Zagreb, Braće Kavurića 1. — Moderne Galerie (ehemals Palais Vranicani). Schmiedeeiserne Tür am Eingang ins Treppenhaus, Arbeit des Schlossers Mesić nach Entwurf von Architekt K. Weidmann (Reproduktion aus der Zeitschrift »Obrtnik«, 1886, S. 5).

се налазила на тадашњем Јелачићевом тргу (данас Трг Републике) у једној већ одавно порушеној кући. Године 1900. саградио је властиту кућу на Прилазу ЈНА број 59, па је у њој била и радионица све до његове смрти 1930. године. У вријеме грађевних сезона радило је код њега 40—50 радника.

Павао Церњак изводио је бројне умјетничко-браварске радове за пројектантско-грађевинска предузећа Хенигсберг и Дајч (Hönigsberg i Deutsch), те Иванчић и Волкенфелд. Нарочито је значајна његова сурадња с архитектурама Хенигсбергом и Дајчем који су били најплоднији загребачки пројектанти и ствараоци посљедњег деценија 19. и првих година 20. стољећа. Они су градили претежно тзв. »стамбене палаче« за врло имућне слојеве грађанства, па је ту било обиље посла и за »умјетног« бравара. Већина њихових радова значи врхунац необарока и неорококоа у архитектури Загреба, а затим почетак сецесије. Тако и ковачка дјела прате стилове у архитектури. Церњак је израдио све ковано жељезо за њихове сецесионистичке зграде: бившу Трговачку комору (Трг М. Тита 8), бивши Трговачко-обртни музеј (сада Етнографски музеј, Мажуранићев трг 14), за тзв. Елсафлуид-дом (Јуришићева 1), бившу Кредитну банку у Илици 25, куће на Тргу Републике 5 и 7 и друге. Осим тога израђена је у Церњаковој радионици ограда Ботаничког врта, ковано жељезо на зградама колодвора у Загребу и Карловцу, у великој државној уредској згради у Катанчићевој улици 5, као и многи други ковани предмети.

Најрепрезентативнијим радом самог Церњака могу се сматрати улазна врата у његову кућу на Прилазу ЈНА 59, која су изведена 1901. по његову властитом нацрту, а изванредно су карактеристична за натурализам у умјетнички кованом жељезу у почетку овог стољећа (сл. 8, 9).

Почетак радионице Модец и Девиде сеже такођер у прошло стољеће. Негдје у посљедњем деценију прошлог стољећа отворио је Божидар Девиде браварску радионицу. Већ након неколико година (почетком овог стољећа) он је умро. Посао је и даље водила његова



Сл. 7. Загреб, Прашка улица 5. Решетке за врата и прозоре, рад бравара Месића према нацрту арх. К. Вајдмана (репродукција из часописа »Обртник« 1886, стр. 255)

Abb. 7. Zagreb, Praška Strasse 5. Tür — und Fenstergitter, Arbeit des Schlossers Mesić nach Entwurf von Architekt K. Weidman (Reproduktion aus der Zeitschrift »Obrtnik«, 1886, S. 255).

удовица. Кад се она у вријеме првог свјетског рата удала за бравара Радослава Модеца, он је преузео радионицу у коју је доскора ушао и син покојног Божидара Девидеа Велимир Девиде.

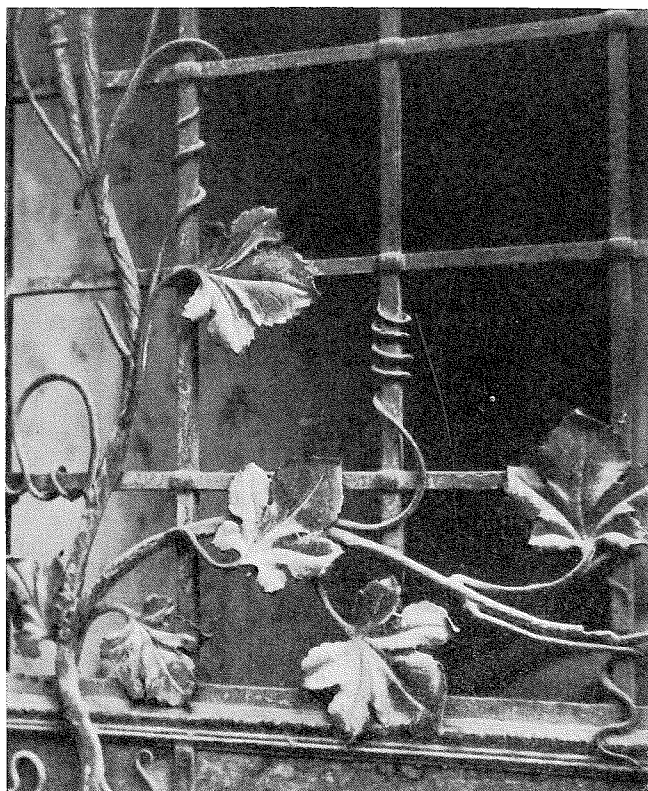
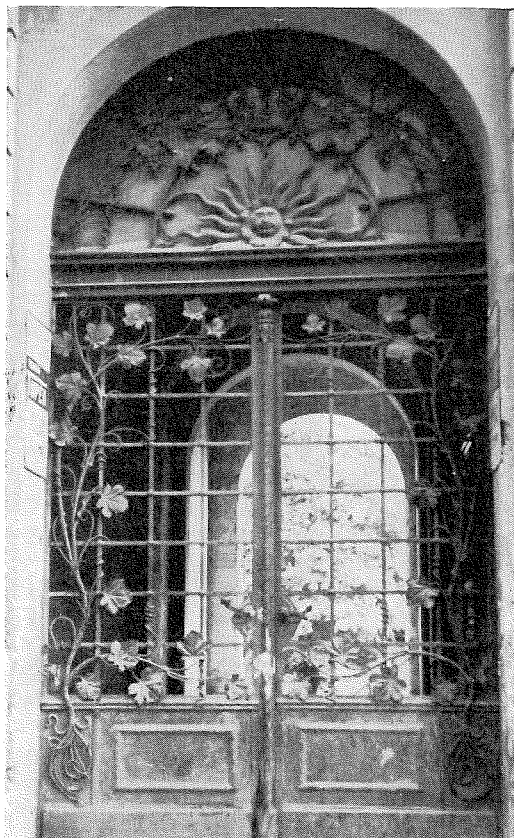
Радослав Модец припадао је првој генерацији »обртношколаца«, оној која је полазила школу 1882. до 1886. Он се истакао већ на изложби ђачких радова Обртне школе у Загребу 1886., па је том приликом стручна штампа писала¹⁰ да »особито ударaju u очи prekrasne stvari od kovana željeza, mnogobrojni ukusni sviećnjaci za jednu i mnoge svieće, kandelabri, podnožje za jednu gorostasnu vazу, stolovi za umivanje i za svieće, a poglavito jedan stalak s emailiranom pločom, koji je izrađen od učenika IV razreda Modeca, te bi mogao ostati kao neobični ures u najgizdavijem budoaru«.

Браварија Модец и Девиде израдила је у току десетљећа (престала радом 1955.) врло велик број умјетнички кованих предмета, али на жалост смрћу власника подаци о раду ове велике и угледне радионице отишли су у неповрат.

¹⁰ Obrtnik 1886, 215.

Сл. 8. Загреб, Прилаз ЈНА 59. Кована улазна врата,
рад бравара Церњака према властитом нацрту
(фото Л. Добронић)

Abb. 8. Zagreb, Prilaz JNA 59. Schmiedeeiserne Ein-
gangstür, Arbeit des Schlossers Cernjak nach eigenem
Entwurf (Photo L. Dobronić).



Сл. 9. Загреб, Прилаз ЈНА 59. Деталј кованих
улазних врата, рад бравара Церњака према
властитом нацрту (фото Л. Добронић)

Abb. 9. Zagreb, Prilaz JNA 59. Detail der
schmiedeeisernen Eingangstür, Arbeit des
Schlossers Cernjak nach eigenem Entwurf
(Photo L. Dobronić)

Загребачке умјетничко-браварске радионице с краја прошлог стољећа имале су прилику да се афирмирају готово пред свјетском јавношћу на Миленијској изложби у Будимпешти, одржаној 1896. године. На њој је »троједна краљевина Хрватска, Славонија и Далмација« имала свој посебан одјел, а бравари су излагали у пододјелу »грађевни обрти«. Ту су се нашли на окупу радови наставника и ђака Обртне школе заједно с радовима мајстора који су имали самосталне радионице. Браварски одио Обртне школе изложио је »уставно поредане и по научној основи изведене вјежбе, да се предочи научни пут у школи«. ¹¹ Осим тих вјежба бравари »обртношколци« израдили су витрине и друге дјелове намјештаја за изложбу. Критика изложених радова била је врло повољна и гласила је: ¹²

»Наша изложба браварских и лимарских производа није била mnogobrojna, nu bila је u pogledu vrijednosti izložaka većinom uzorna. Sjetime се ponajprije akvarija morske faune, nastavljenog pod velebnom kupolom središnjeg dijela u industrijskom paviljonu. Ovo, po osebном nacrtu arh. H. Bolléa dovršeno djelo zagrebačkog bravara Đure Hamela, služi doista na čast njegovoj radionici, a tako i svijetnjaci te okviri za ogledala, po njemu izloženi u nekim interiorima. Radnje sličnog oblika i značaja, zatim lustere, kandelabre, sviećnjake itd. vidjesmo što u nekim uređenim sobama, što izvan njih, izloženih od hrvatskih bravara, ponajviše zagrebačkih, premda bijaše i pokrajina sa veoma uspjelim radnjama zastupana.«

Према томе ниво умјетничко-браварског обрта задовољавао је укусу и потребе свог времена.

Умјетничка обрада кованог жељеза у духу и у служби историјских стилова и потом сецесије, која је продрла у загребачку архитектуру на прелазу у 20. стољеће, одржала се тако дуго колико су се одржали историјски стилови и сецесија у архитектури и примењеним умјетностима, тј. готово до првог свјетског рата. Како је нестајао интерес за те стилове, а архитектура се развијала у смјеру према функционализму, тако је нестала и обрада кованог жељеза у смислу осамдесетих година прошлог стољећа, тј. »умјетног обрта«. Није севи ше осјећала потреба за таквим декорацијама архитектуре и декоративним предметима унутрашњости зграда, а заборављале се и техника умјетничке обраде жељеза с краја прошлог стољећа, па данашњи бравари морају посебно учити такав начин обраде лима и жељеза ако се нађу пред задатком да само поправе који временом оштећени рад својих претходника од прије седамдесет или осамдесет година.

ZAGREBER KUNSTSCHLOSSERWERKSTÄTTE IN DER BLÜTEZEIT DER HISTORISCHEN STILE

Resümee

Zur Zeit des stärksten Aufblühens der historischen Stile in Zagreb, das heisst um die Mitte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, begann in der Architektur eine immer reichlichere Anwendung von kunstvoll geschmiedeten Eisens an Stelle der Gegenstände aus Gusseisen. Im Zusammenhang mit dieser Erscheinung wurde die künstlerische Bearbeitung des Schmiedeeisens, als ein Zweig des Kunstgewerbes, in das Unterrichtsprogramm der in Zagreb im Jahre 1882 gegründeten Gewerbeschule einbezogen. Der Direktor dieser Schule, Hermann Bollé, zusammen mit den Lehrern Eckhel und Patriarch, verfertigte Vorlagen für Schmiedeeisen, die von den Schülern unter Leitung der Lehrer Burić, Rimaj und Pintarić ausgeführt wurden. In der Gewerbeschule sind alle Schmiedeeisengegenstände für das Gebäude der Schule und des Kunstgewerbemuseums (Trg Maršala Tita Nr. 9—11), das grosse Gitter in der Opatička—Gasse 10 und viele andere Gegenstände ausgeführt worden. Vermittels der Schüler der Gewerbeschule verbreitete sich deren Einfluss auf die meisten Schlosserwerkstätte gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Unter den Schlosserwerkstätten in Zagreb, die zur Förderung der künstlerischen Bearbeitung des Schmiedeeisens beigetragen haben, soll die Schlosserei Hamel hervorgehoben werden. Sie besteht seit 1820. bis zum heutigen Tage und steht nun unter der Leitung eines Repräsentanten der vierten Generation derselben Familie. Von besonderer Bedeutung waren seinerzeit auch die Werkstätte des Antun Mesić, Pavle Cernjak, Modéc und Davidé, aus welchen die meisten kunstvollen Schmiedeeisengegenstände an den — Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts errichteten — Zagreber Bauten entstammen.

Die Kunstschlosserwerkstatt der Gewerbeschule und die Werkstätte der einzelnen Zagreber Meister in ihrer höchsten Blütezeit erwarben volle Anerkennung ihrer Arbeiten auf der Millenniumsausstellung in Budapest im Jahre 1896.

¹¹ Дјело нав. у биль. 4.

¹² Obrtnik 1897, 277.

ИЗЛОЖБА: »САВРЕМЕНА ЈУГОСЛОВЕНСКА ТАПИСЕРИЈА«

Изложба »Савремена југословенска таписерија« отворена је јула 1963. године у Музеју примењене уметности у Београду. По свом карактеру то је прва изложба ове врсте код нас и представља посебан прилог у проучавању и популарисању наше савремене таписерије, која код нас нема дужу традицију и тек је последњих година дала веће резултате на пољу уметничког стварања.

Иницијативу, организовање изложбе и поставку дала је кустос Музеја Добрила Стојановић. Изложене су 43 таписерије које представљају радове 27 уметника из целе Југославије. Поједини од ових уметника су се потпуно ангажовали у стварању својих таписерија јер поред рада на изради картона сами учествују и у њиховом извођењу.

По техници рада изложене таписерије одступају од класичног начина извођења и носе специфична обележја нашег народног ћилимарства углавном клечања. Делимично је заступљен и рустични преплет, а поједини уметници користе за остварење својих замисли и технику аплицирања коју комбинују са везом.

На основу изложених експоната могло је да се закључи да нашу савремену таписерију карактерише фигуративно решавање композиције које у себи носи специфична обележја стваралаштва њених аутора прилагођених захтевима извођења таписерије.

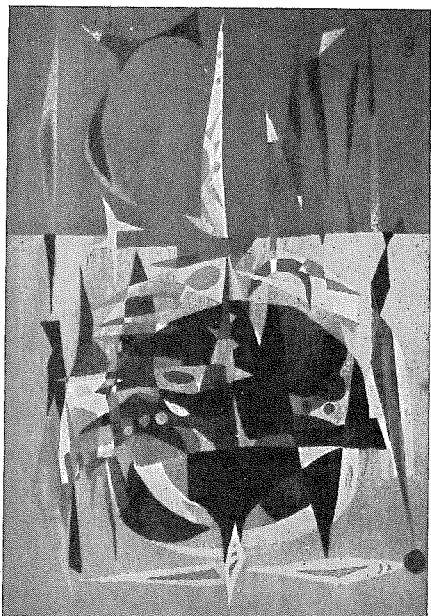
У последње време све већи број уметника ради на таписерији што је показала и ова изложба. Неки од ових уметника као Лазар Вујаклија, Јаков Братанић, Бошко Петровић, Светислав Петровић, Милан Коњовић, Милица Зорић, Оливера Галовић и Душко Стојановски афирмисали су се и својим самосталним изложбама.

Појачаном интересу уметника за таписерију и организованијем раду на њеној производњи допринело је и отварање специјализоване радионице у Новом Саду »Атеље 61« којим руководи наш познати уметник Бошко Петровић. Под његовим надзором, а по картонима наших најеминентнијих уметника раде се таписерије које по техничкој вредности не заостају за одговарајућим остварењима у свету.

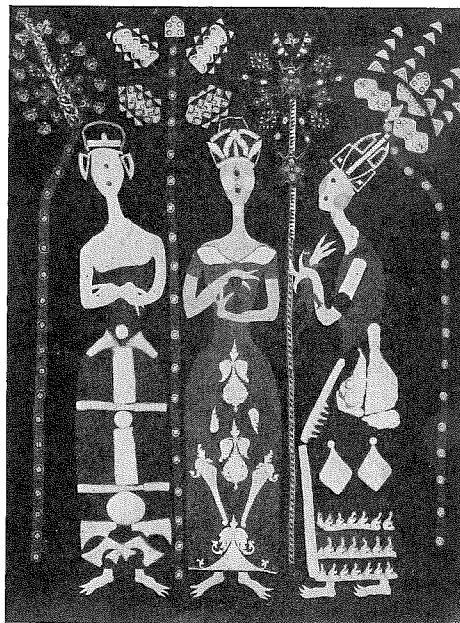
Изложбу таписерије прати и стручни каталог који је такође написала Добрила Стојановић. У уводном делу она је приказала историјски развој наше савремене таписерије, технике рада и специфичности које су карактеристичне за нашу савремену таписерију. У каталогском делу обрађено је 43 експоната који су рад 27 уметника за које су дати и кратки биографски подаци. Од изложених таписерија у каталогу је репродуковано 27 примерака.

Изложба је наишла на леп пријем како код стручњака тако и код публике и била врло повољно оцењена од стране критике.

Р. ГАЈИЋ



Сл. 1. Бошко Петровић, Усијана птица III
(Снимео А. Ваш — фото Танјуг)



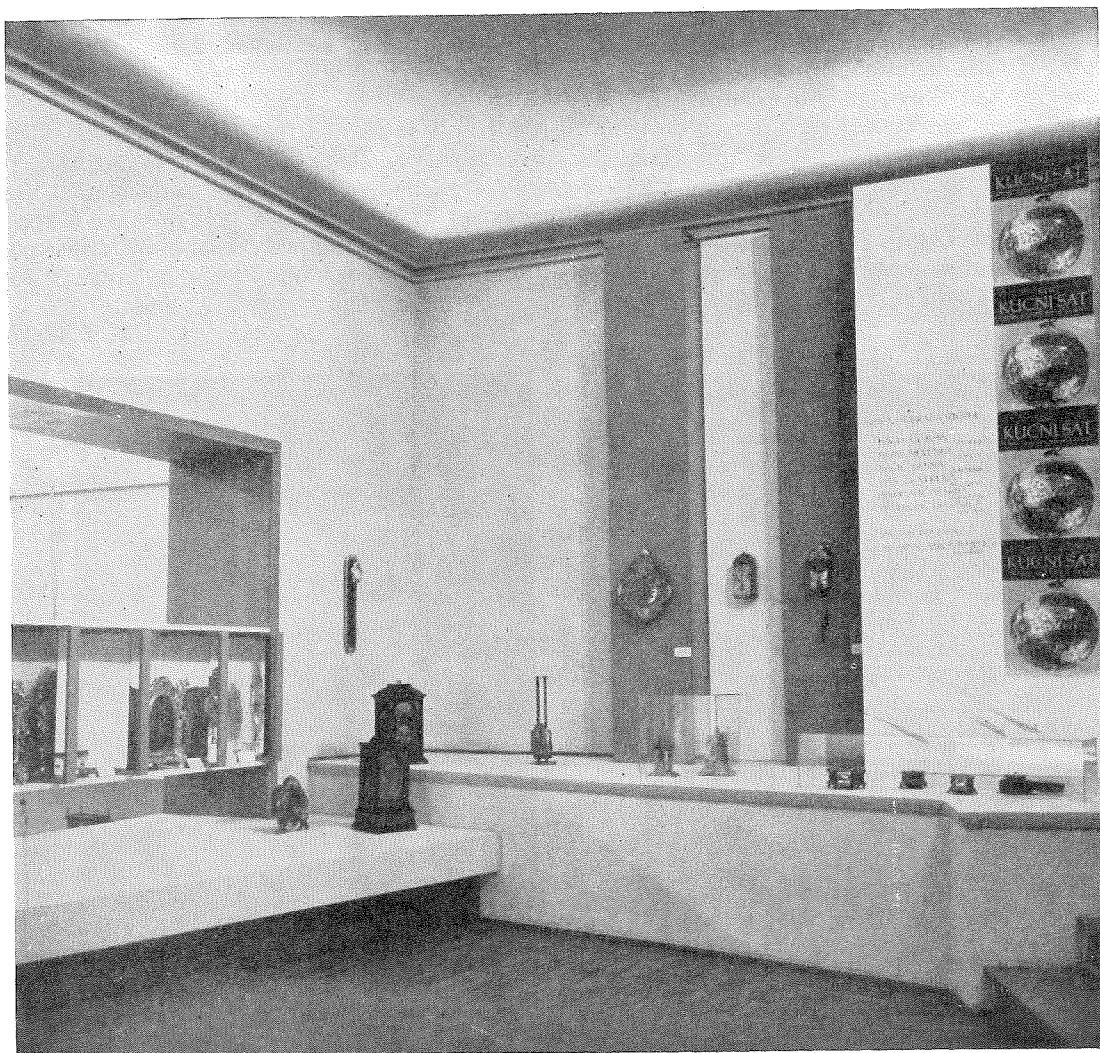
Сл. 2. Милица Зорић, Мученице
(Снимео А. Ваш — фото Танјуг)

ИЗЛОЖБА »КУЋНИ САТ — СТИЛСКИ РАЗВОЈ КРОЗ ВЕКОВЕ«

Изложба »Кућни сат—стилски развој кроз векове«, коју је организовао Музеј примењене уметности у Београду, била је отворена у просторијама Музеја од маја до јуна 1964. године. Концепцију за ову изложбу дала је др Верена Хан, виши кустос Музеја примењене уметности, а остварена је уз сарадњу са музејским и конзерваторским стручњацима — др Иваном Бахом из Загреба, Невенком Безић из Сплита, Весном Бучић из Љубљане, Маријом Мирковић из Вараждина и др Даницом Пинтеровић из Осијека. Организатор изложбе наишао је на пуно разумевање Музеја за умјетност и обрт у Загребу, Народног музеја у Љубљани, Музеја Славоније у Осијеку, Градског музеја у Вараждину, Конзерваторског завода у Сплиту, као и власника појединих експоната, који су уступањем својих примерака омогућили остваривање ове интересантне изложбе.

Циљ изложбе је био да се савременицима открију, историјски осветле и прикажу достигнућа у овој, нама мало познатој области уметничког и занатског стварања. Ова изложба је један од ретких и смелих покушаја да се једном једином врстом предмета уско одређене примене покажу ликовно-стилске концепције одређеног времена.

Хронолошки, изложба је приказала историјско-стилски развој кућног сата од прве половине XVI века до наших дана. Она је пратила поједине стилове, па и њихове варијанте, које су се током овог временског раздобља смењивале. Тачније, изложба је почела експонатима са карактеристикама ране ренесансе, затим пратила оне настале у ренесанси, бароку, турском бароку, као једној карактеристичној варијанти барока, у рококоу, прелазним формама барока

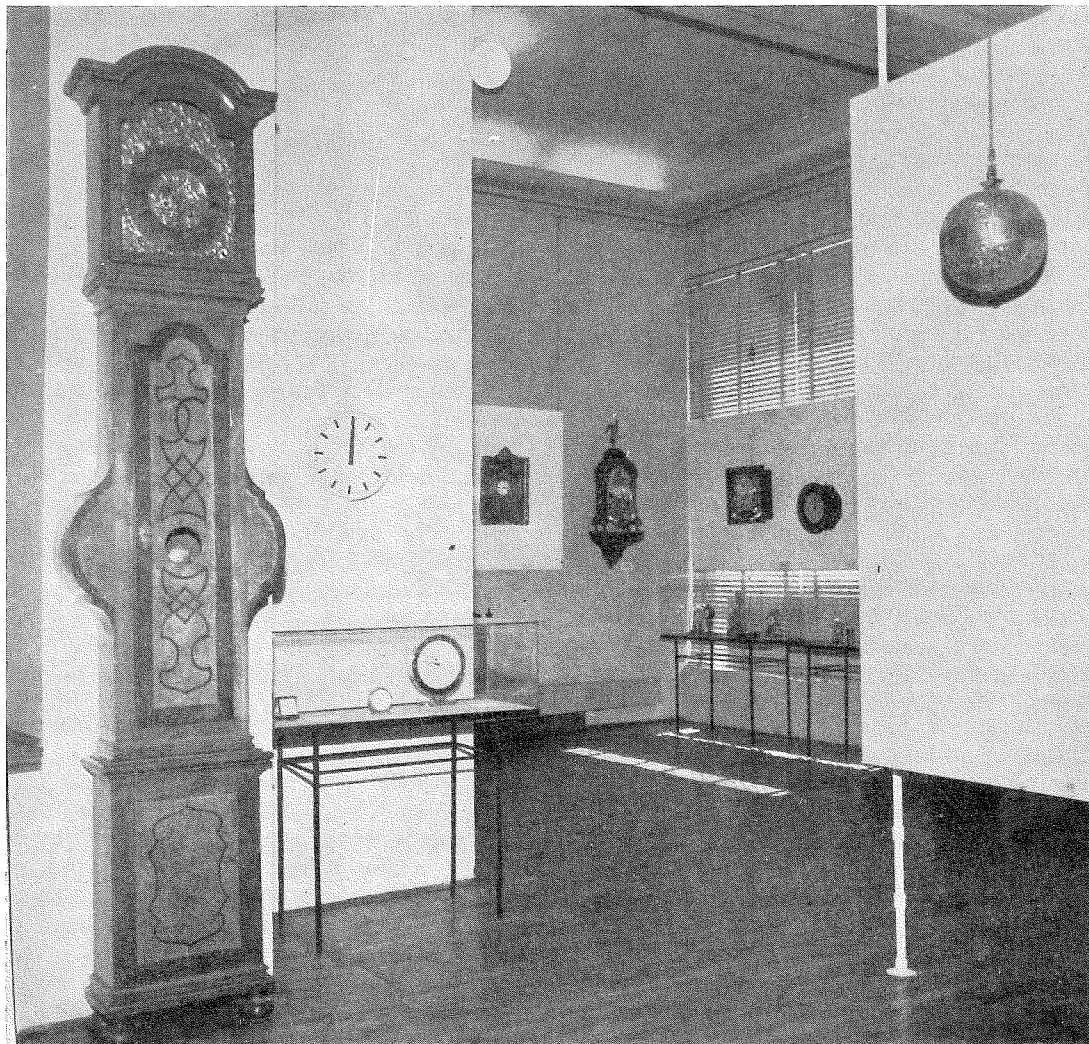


ка класицизму. Затим су били приказани предмети са одликама класицизма који садрже елементе касног барока и рококоа, сатови стила Луја XVI, класицизма, ампира, бидермајера, представници историјских стилова друге половине XIX века, као и њихове комбинације. Најзад су на изложби били заступљени кућни сатови сецесије, новог класицизма, декоративног реализма и функционализма. На основу ових стилских групација у које су стављени изложени предмети, можемо да закључимо да су на изложби били заступљени представници свих стилова који су се смењивали у периоду од четири и по века. Мањи број предмета је на изложби означен као стилски неодређен, пошто није било довољно елемената који би их означили као представнике одређених стилских групација. Аутори изложбе су се трудили да што прецизније групишу поједине експонате и да их поставе у одговарајуће стилске категорије.

На овој изложби која је имала југословенски карактер, јер су били заступљени експонати из готово свих република, било је изложено 123 предмета високих занатских и уметничких квалитета.

По облику и функцији било је приказано више врста кућних сатова. Аутори изложбе су на неки начин допунили већ постојећу и усвојену типологију одређених врста сатова, али су у неким случајевима били приморани да створе и неке нове термине за поједине групе.

Кућни сатови су овако груписани: стони, стони-торањ, стони-путни, будилници, зидне кугле, затим зидни »пладањ«, »пила«, »монстранца« »табернакл«, подни, астрономски, »пјешчаница«, стојећи »са потпорњем«, табернакл — будилници, камински, зидни »Cartel«, слике, зидни у оквиру, стојећи ноћни будилници, урне и сатови на зидној конзоли »Cartel«. Изложене су биле и украсне плоче зидних сатова са бројчаником. На основу овако створених групација, видимо да су аутори изложбе уложили посебан труд у покушају да створе термине за одређене типове сатова, а на основу њихове функције облика и механизма.



Изложба нам је открила изванредне примерке одређене врсте сатова који се данас чувају у југословенским колекцијама, а настали су у многим земљама Европе: Немачкој, Пољској, Аустрији, Енглеској, Холандији, Француској, Чехословачкој, Мађарској, Италији, Швајцарској и Југославији.

Поводом изложбе Музеј примењене уметности, издао је обиман каталог. Он садржи информативни преглед стилског развоја кућног сата у Европи, који је написала др Верена Хан, на основу постојеће литературе из ове области. Посебно поглавље овог веома исцрпног каталога чине појединачни прилози познавању развоја кућног сата и часовничарског заната на подручју Југославије. Др Верена Хан обрадила је територију Србије, Босне, Херцеговине, Македоније и Црне Горе. Др Иван Бах је у свом раду дао увод за област Хрватске, Невенка Безић је обухватила подручје Далмације, Марија Мирковић централну област Хрватске — Хрватско Загорје, а др Даница Пинтеровић — територију Славоније. Подручје Словеније обрадила је Весна Бучић. Сви радови представљају резултат индивидуалних проучавања појединих аутора, базираних на сачуваном материјалу, историјским и архивским подацима и на постојећој литератури из ове области.

С обзиром да је код нас први пут озбиљније захваћено проучавање ове гране уметничко-занатске производње, оно је захтевало студију обимне грађе, али на жалост, због несређених или непотпуно обрађених архива, овај подухват да се прикаже и са свих страна осветли ова одређена врста уметничко-занатских предмета остаје непотпун.

После резимеа наведених прилога на енглеском језику следи каталог који садржи 123 каталожке јединице са исцрпним подацима у којима се сем назива предмета, времена и места настанка и обележја стила, налази опис предмета, затим карактеристике механизма, сигнатура, димензије и ознака власника.

На основу архивске грађе, сигнатура на сатовима и већ обрађеног материјала, дат је попис часовничара са подручја Југославије који садржи имена часовничара абecedним редом. У попису се налазе и биографски подаци о мајсторима као и њихови познати радови. Велики напор за ауторе каталога представљало је трагање за именима домаћих мајстора сатова. На крају каталога приложено је 40 таблица репродукција са њиховим пописом.

Изложбу је оригинално и са пуно инвенције поставио арх. Предраг Милосављевић. Да би избегао монотонију до које је могло доћи на изложби само једне врсте предмета, арх. Милосављевић је показао много духа и интересантних идеја. Због различитих димензија и функције сатова, простор је постављањем више подијума подељен на више нивоа. Да би се разбиле равне површине зидова и истакли поједини експонати, они су излагани на вертикалним паноима, а ови постављани у различите планове, чиме је избегнута монотонија равних површина, и постигнута функционалност. Једном од најинтересантнијих предмета на изложби, сату кугли из друге половине XVII века, дат је нарочити значај, јер је постављен сасвим издвојено на једном великом панелу који одваја највећи део горње сале и одређује кретање посетилаца. Најрепрезентативнији сатови били су изложени у врло ефектним витринама са огледалима, што је омогућавало посетиоцима да посматрају експонате са свих страна. Сатови су били изложени регионално, уколико је то било могуће али су првенствено поштоване стилске карактеристике и време. Извесна груписања стварана су и на основу заједничких или сродних декоративних елемената или по намени објекта.

Изложба је била оживљена дискретним тоновима појединих сатова-слика који су сачували своје механизме са мелодијама из времена у коме су настали. Овим је у просторијама изложбе створена врло пријатна атмосфера, а посетиоцима омогућено да поред задовољства које им је пружало разгледање појединих експоната уживају и у романтичним звуцима старих сатова. Изложба је била врло добро посећена и оставила добар утисак на посетиоце и велики број љубитеља ове врсте занатског уметничког стваралаштва.

Д. СТОЈАНОВИЋ



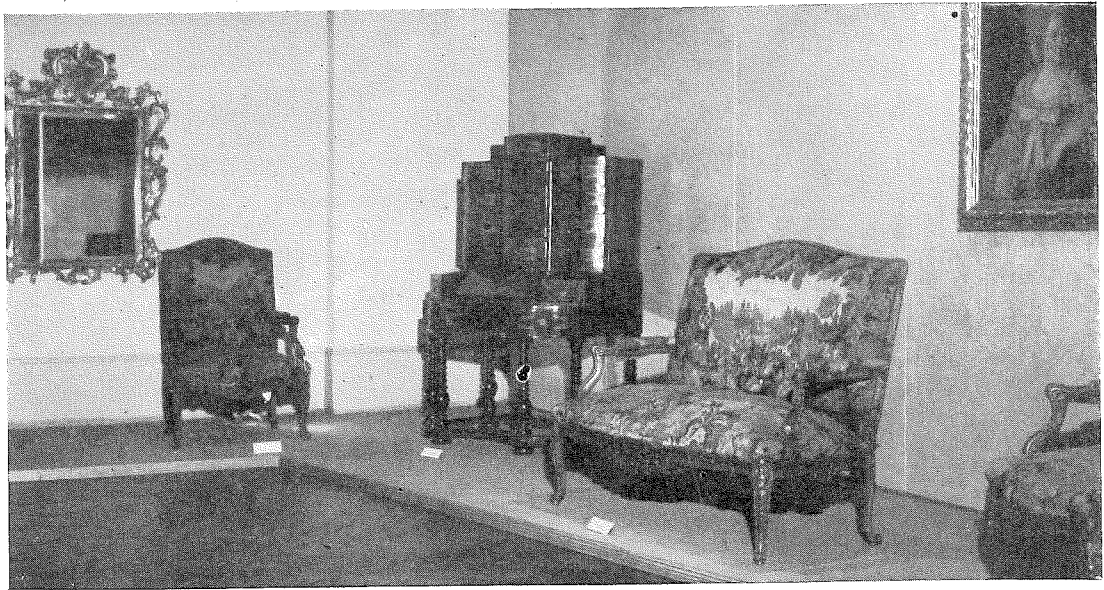
**КАСНИ БАРОК, РОКОКО И КЛАСИЦИЗАМ —
тематска изложба Музеја примењене уметности**

Музеј примењене уметности прихватио се задатка да у оквиру мањих тематских изложби прикаже своје експонате који се чувају у колекцијама као компаративни материјал или у циљу заштите, а који се не могу уклопити у сталну поставку Музеја. После успешне изложбе предмета источњачког порекла, рађене по истом принципу у току 1963. године, у мају месецу 1964. године постављена је нова тематска изложба — **КАСНИ БАРОК, РОКОКО И КЛАСИЦИЗАМ**.

Примарни материјал на овој изложби био је намештај, најкарактеристичнији и најупадљивији носилац стила, док су тканине, таписерија, керамика, фајанс, стакло, метал и књига употпуњавали слику овог времена, што ће рећи скоро цели XVIII век.

Циљ ове тематске изложбе био је да преко најлепших примерака из музејских колекција упозна публику са европским материјалом, нађеним и откупљеним на нашем тлу: да преко пригодних легенди и натписа објасни историјске моменте и стилске карактеристике: од тешких, гломазних каснобарокних облика и типичних декоративних мотива, преко распеване, некад натрпане и извештачене форме и орнаменту галантног доба, до првих почетака враћања класицизму, подражавању античком облику и украсу. Тумачењем назива појединих декоративних мотива као стилских типичности овога временског раздобља, Музеј је покушао да на очигледан начин поучи посетиоца о стилским карактеристикама које се јављају на предметима примењене уметности и уметничких заната — које нису биле карактеристичне само за примењену уметност, већ и савремену архитектуру, сликарство и вајарство. Да би се што више и јаче нагласило доба на самој изложби, излагани су портрети у композицијама савремених европских сликара, позајмљени из колекција Народног музеја у Београду.

Иако је изложба по вредности материјала била доста уједначена, ипак је потребно подсетити на појединачне примерке намештаја, текстила, фајанса, стакла, метала и књига који су били излагани, а који су се на овој изложби нарочито одликовали карактеристичним обликом, декоративним мотивима, или темом.



Прва половина XVIII века била је приказана намештајем, фајансом, стаклом, текстилом, књигама, али као највредније изложене експонате треба поменути: клецало за молитву, комоду рађену у рустичном стилу Луја XV, скрињу сигнирану годином 1717, велику француску таписерију са типично барокном митолошком композицијом и најзад два фајансна суда: сликани бокал из Фаенце и фајансну вазу-урну са уписаном годином 1716.

Доба рококоа било је такође заступљено са сличним материјалом из кога треба особито издвојити интарзирани табернакл који припада средњоевропском рококоу, конзервиран и рестауриран у радионици Музеја. Из истог периода истицао се стилским карактеристикама умиваоник са казанчетом од бакра у облику шкољке и морске немани, док се међу предметима од стакла издвајала једна чаша са уметнутим листићима злата, између зидова стакла, као и једна боца рађена у Холандији. Фрагменти текстила, сребрно и калајно посуђе допуњавали су амбијент, поред других, ништа мање значајних изложбених објеката.

Период раног класицизма био је такође богато заступљен, тако да су се поред огледала, сточића, комода, сатова, столица, табернакла, високог стојећег сата, кревета, могли видети и ретки примерци чипке, веза, стакла, фајанса, сребрног чајног прибора, повеља и књига. Посебно значајно место заузимао је везени мушки племићки костим из XVIII века, веома добро очуван.

Сви изложени објекти разнолики по материјалу и употреби требало је да пруже заокружену слику овог занимљивог, а код нас мало познатог временског раздобља, не са ентеријерима, већ само са најкарактеристичнијим објектима као носиоцима стила. Зато се са изложбеном поставком трудило да се подвуче сваки комад за себе, посебним подметачима за намештај, сталцима и конзолама за сваки појединачни предмет и посебном витрином за костим, стакло и књигу.

На тематској поставци радили су кустоси Научног одељења Музеја одабирајући материјал из музејских колекција и покушавајући да пруже са материјалом који им је стајао на расположењу једну целину, издвајајући приликом излагања посебне колекције, као што су сунчани и цепни сатови, примерци књига, окови за намештај, све то као посебне теме у општој концепцији изложбе.

Ликовну поставку изложбе дао је архитекта Предраг Милосављевић у заједници са Научним одељењем Музеја. Реализацију замислио извршило је техничко особље Музеја.

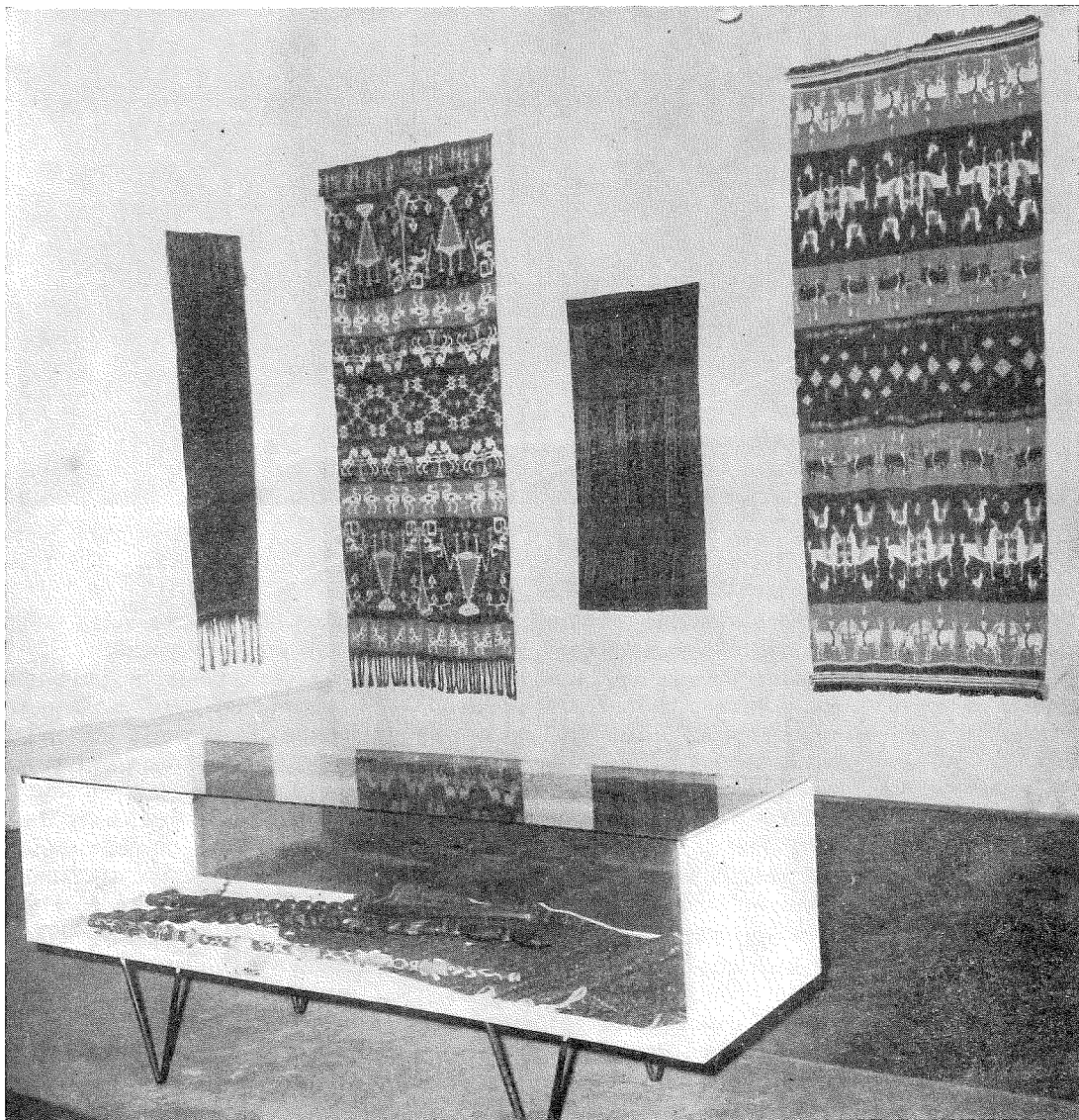
Изложба је била отворена од 6. маја 1964. године до средине априла 1965. године. Због занимљивих експоната и саме теме, изложба је имала велики број посетилаца. Педагошко-пропагандно одељење организовало је за ову изложбу у заједници са Народном омладином Београда концерте музике XVIII века са пригодним предавањима о овој епоси и са стручним објашњењима посетиоцима концерта. На тај начин изложба је постигла свој циљ и у педагошком погледу.

Б. РАДОЈКОВИЋ

ИЗЛОЖБА ИНДОНЕЖАНСКЕ НАРОДНЕ УМЕТНОСТИ ЗБИРКА ВЕРЕ И АЛЕША БЕБЛЕРА

У периоду од јуна до септембра 1965. године у изложбеним просторијама Музеја примењене уметности била је отворена Изложба индонежанске народне уметности — збирка Вере и др Алеша Беблера. Реализована је захваљујући помоћи Амбасаде Републике Индонезије у Београду и Комисије за културне везе са иностранством. Изложбу је припремила уз сарадњу Вере и др Алеша Беблера, Добрила Стојановић, кустос Музеја примењене уметности, а поставио је Марио Маскарели, академски сликар. Због обиља материјала, било је изложено преко 230 објеката, од којих су већину чинили велики комади тканина, чије приказивање захтева велики простор, изложба је била постављена у изложбеним салама Музеја на првом спрату и у приземљу.

Тканине које су сигурно биле главни циљ сакупљачког интереса власника ове збирке, сабиране су са великом љубављу и познавањем материјала као и са осећањем за најтананије варијације у техничком и уметничком изражавању. Сваки појединачни комад обележен је духом и богатом инвентивношћу својих стваралаца, а у исто време је чврсто везан за традицију тла као и свуда присутну и наглашену симболику. Сем тканина изложено је и нешто керамике, металних предмета, дрвене пластике и неколико слика. Посебну пажњу су привлачиле позоришне





лутке — најстарије дводимензионалне, сликане на кожи, вајанг-кулит, дрвене вајанг-клитик, затим тродимензионалне вајанг-голек, и најзад вајанг-топенг — позоришне маске.

Материјал на изложби груписан је регионално, што је у исто време значило и хронолошки. Пошло се са предметима са острва Нуса Тенгаре и брдовитих предела Суматре, Калимантана и Сулавесија, на чијем се материјалу могу пратити основе индонежанске културе, где су још и данас присутни симболични и декоративни елементи из најранијих епоха људског стварања. Затим је на изложби био приказан материјал са централних острва Индонезије — Јаве, Суматре и Балија, на којима је у каснијим периодима историје људског друштва, а прецизније у време касног феудализма дошло до високог развоја ликовне уметности. У ово време долази до богатог и разноврсног уметничког изражавања у различитим материјалима и техникама, што је још и данас карактеристично за индонежанску народну уметност.

Пошто су тканине у батик техници биле заступљене у највећем броју на овој изложби, као и због расположивог изложбеног простора оне су експозиционо издвојене. Инструктивно је био приказан технолошки процес њиховог настајања, као и алатке које се користе у реализацији овог посебног начина изражавања на тканинама.

На самој изложби је издвојен материјал који се односи на традиционално индонежанско позориште, које је на Јави и Балију развијено још у првом миленијуму н. е., као и инструменти који су везани за извођење позоришних представа.

Изложбу је пратио каталог чији су текст написали власници збирке и сакупљачи њеног драгоценог материјала. После кратког уводног текста директора Музеја примењене уметности и Амбасадора Републике Индонезије, уводни део о својственицима индонезанске културе дао је др А. Беблер. Овај текст је помогао и омогућио читаоцу и посматрачу изложбе да упозна основне историјске, економске и уметничке карактеристике развоја кроз епохе ове многомилеонске, удаљене и нама мало познате земље. Искрпно обрађен текст о индонезанским тканинама који је подељен на неколико поглавља написала је В. Беблер. У овом делу каталога говори се о орнаментацији и симболици у вези са њом, затим о разним техникама руководећи се начином и моментом уношења орнамента у тканину. Каталог је, на жалост, био илустрован само са неколико репродукција и цртежа, као и географском картом Индонезије.

Ради употпуњавања атмосфере изложба је била озвучена народном музиком Индонезије. У оквиру изложбе било је приређено неколико манифестација. Сем предавања аутора каталога која су припремљена за ову изложбу у оквиру тема које су обрађене и у каталошком тексту, у Музеју су били приказани и документарни филмови о уметничким споменицима Индонезије. Посетиоцима Музеја било је омогућено, захваљујући свесрдној помоћи особља Индонезанске амбасаде да виде и позоришне представе вајанг-кулит, које су изведене у традиционалном стилу и духу, на самој изложби, са експонатима. Сем тога приказане су и индонезанске игре. Посебну пажњу изазвала је ревија индонезанских костима, праћена музиком и коментаром. Уз много труда власника ове значајне збирке, и Амбасаде Републике Индонезије покушано је да се комплексније прикаже стваралаштво Индонезије, и посетиоцима приближи и вишестрано осветли изложени материјал.

Ова занимљива изложба, пре Београда била је отворена у Етнографском музеју у Љубљани, а из Музеја примењене уметности у Београду материјал изложбе је преузео Градски музеј у Вараждину. Још неки музеји у нашој земљи су такође заинтересовани да својим посетиоцима прикажу овај драгоцен и заиста занимљив материјал.

Д. СТОЈАНОВИЋ

НАСЛОВНА СТРАНА У СРПСКОЈ ШТАМПАНОЈ КЊИЗИ

— изложба у Музеју примењене уметности —

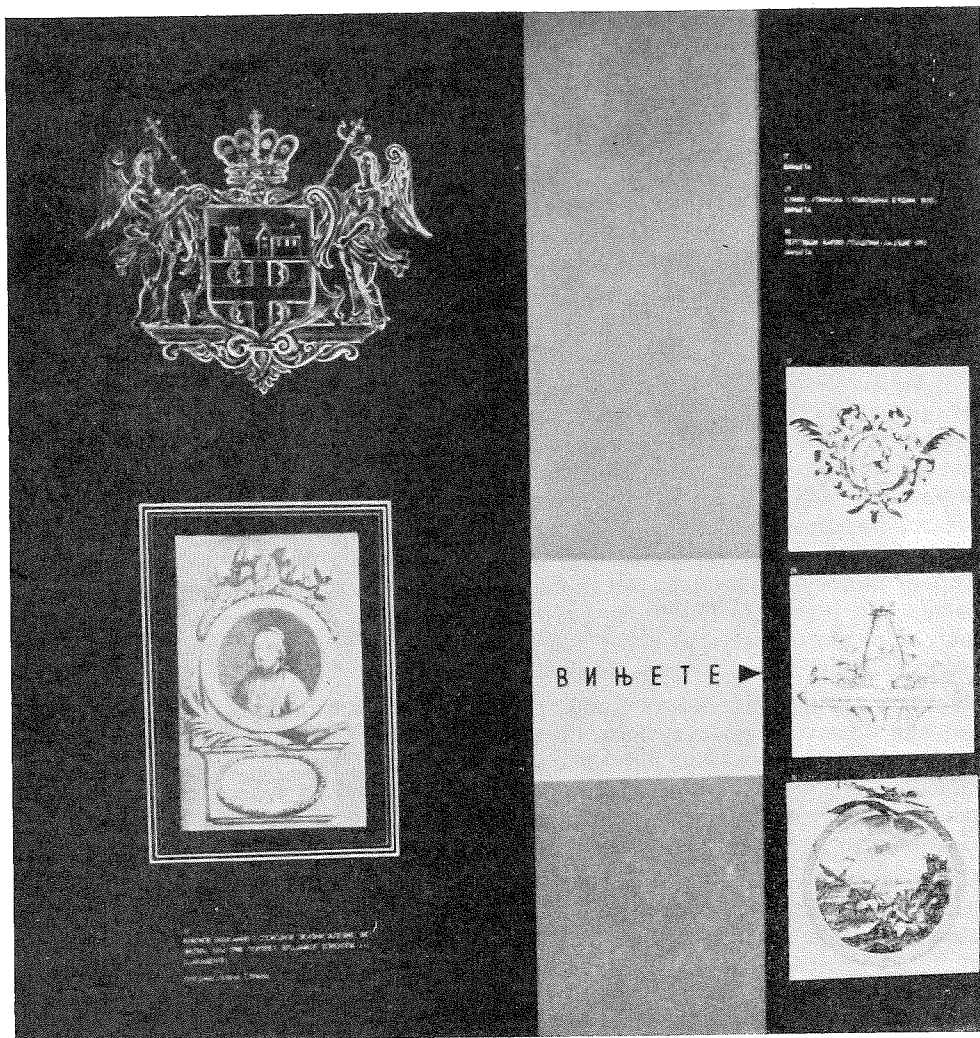
У оквиру својих повремених тематских изложби Музеј примењене уметности отворио је 9. септембра 1965. године изложбу посвећену насловној страни и њеном развоју у српској штампаној књизи. Изложбу је тематски припремила Загорка Јанц, виши кустос овог Музеја. Ликовну поставку је дао Душан Ристић, сликар из Београда, а њену реализацију је извео његов сарадник Добрило Николић. Изложбу прати веома исцрпан каталог и студија са двадесет и три репродукције. Каталог и студију о српској насловној страни, као и регистар уметника-графичара припремила је Загорка Јанц.

Изложба »Насловна страна« имала је за циљ да прикаже историјски и стилски развој насловне стране књиге у српским штампаријама кроз векове, што ће рећи од тренутка када се насловна страна третира као посебан елемент у компоновању књиге. До сада незапажена, нити проучавана, насловна страна добила је своје значајно и заслужно место као једна од важнијих компонената у опреми књиге и историјском развоју књиге код Срба, захваљујући овом детаљном и аналитичком раду З. Јанц, који је јасно приказан у студији, а експликативно на самој изложби. Први пут код нас изложбом и студијом дате су стилске карактеристике на-

словне стране књиге, са свим детаљима везаним за један временски период и то путем увећаних детаља, цртежа и графичких елемената. Први пут се могао пратити историјски развој до сада незапажених мотива који су саставни део књиге, а који најречитије говоре о стилу и утицајима који се провлаче кроз историјска раздобља. Објашњењима како је настала насловна страна, а посебно упозорењима у сажетим, али јасним легендама шта је насловна страна и како се она развијала, преко стручног избора најкарактеристичнијих насловних страна од XVIII века до данас, могао се видети успон и пад у графичким решењима наших и страних уметничких занатлија или уметника који су учествовали у обради српске књиге. Изложба делује као лексикон који ликовно приказује нашу књигу са једног до сада неуобичајеног аспекта.

Низ већ заборављених старих гравера: Енгелман, Ђулијани, Мансфелд, Марк и многи други који су дошли са разних страна да у различитим штампаријама обликују српску књигу, указују на тежњу наших људи да књига добије што лепши и бољи изглед. Од најстаријих гравера и типографа до наших савременика на изложби може се пратити и ликовно обликовање насловне стране и развој појединих гравера и графичара који су се њом бавили. Гравире са насловне стране, узете из савременог сликарства, портрети, жанр сцене или пејзажи, укомпоновани у медаљоне, увећани на изложби са потписима мајстора, докази су тежње наших штампара да што лепше украсе своја издања, не руководећи се само комерцијалним мотивима, већ и ентузијазмом за књигу.





Насловна страна, запостављена у историји српске уметности уопште, добила је овом изложбом, а посебно пригодном публикацијом своје место у општем културно-историјском развоју, а истраживачи српске графике од XVIII века до данас још један увид у рад српских графичара. У насловној страни не виде се само детаљи, него и цела композиција која је присно везана за савремена уметничка стремљења, пластично приказана контурама и цртежима на изложби и у студији.

Изложба је побудила велики интерес како код публике, тако и код стручњака. Ликовно веома добро постављена потпуно је одговорила својој намени да скрене пажњу на још једно ново поглавље примењене уметности.

За време изложбе одржан је Симпозијум посвећен српској штампаној књизи, њеном историјском и стилском развоју, људима који су на њој радили кроз векове и утицају који је на њу вршен и који је она вршила на сродне уметничке гране. Студија о насловној страни Загорке Јанц оцењена је и на Симпозијуму као допринос науци и новим научним истраживањима. Изложба је затворена почетком децембра 1965. године.

Б. РАДОЈКОВИЋ

СВЕТСКА ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈЕ СА ТЕМОМ „ШТА ЈЕ ЧОВЕК“

Од 21. децембра 1965. до 23. јануара 1966. године одржана је у просторијама Музеја примењене уметности Светска изложба фотографије, коју је по идеји Карла Павека, уредника листа »Штерн«, из Хамбурга, организовала Заједница европских музеја, галерија и уметничких павилјона. Организатори су позвали на сарадњу 1.200 фотографа из целог света, а располагали су и фото-архивима листова: »Штерна«, »Пари Мача«, »Епохе« и »Лајфа«. На тај начин прикупљено је 22.000 фотографија, а за изложбу је одабрано свега 555 дела од 264 аутора из 30 земаља. Изложба се одржава истовремено у 9 градова и за њену организацију задужен је лист »Штерн«.

Наша земља заступљена је са 6 аутора. То су: Дабац, Грчевић, Кажих, Петернек (који је у каталогу погрешно сврстан међу Мађаре), Гал и Слако.

Организована поводом 125-годишњице постојања фотографије, изложба има јубиларни карактер. Она подсећа на 1839. годину, када је сликар пејзажа Дагер (Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1787—1851) објавио у Француској академији наука процес нове уметничке вештине — назван »дагеротипија«. Свет је тада добио вековима тражени начин да се феномени из природе зауставе, фиксирају, забележе (у нашем случају као слика) и тако учине ухватљивим што није у моћи људског ока. Потребне за огромним количинама умножених слика, а особито портрета, у првој половини прошлог века, није могла задовољити техника дрвореза, бакрописа и литографије. То је навело Н. Нипсе-а (Joseph Nicéphore Niépce) и многе друге истраживаче да покушају корисно применити већ позната физичка и хемијска открића у сврху фиксирања слике у камери опскури.

Настала у оквиру делатности сликара и цртача, а у немогућности да региструје кретање, фотографији је одмах на почетку наметнут третман пасторчета сликарства. Из овог степена снимања појединачног снимка на снимање низова снимака, који су повезани механизмом монтаже, односно са преласком фото-апарата на филмску камеру, фотографија улази у сфере динамичног дејства свеукупне наше визуелне физиолошко-оптичке оперативе и на тај начин она се све више приближава комплексној динамичној моћи нашег ока са свим његовим психо-физичким особинама.

Главни циљ изложбе јесте да поводом овог јубилеја прикаже изражајне могућности данашње фотографије. Названа »уметност стварности«, фотографија је данас у стању не само да представља prizore у њиховим физичким димензијама, већ да доноси и њихове адекватне психичке димензије. Велико интересовање у свету и инсистирање на овим психичким подацима које садржи данашња фотографија, покренула је и велика светска тематска изложба фотографије, коју је под називом »Породица човека« организовао амерички стручњак за фотографију Едвард Штајхен (Edward Steichen) пре нешто више од 10 година а у оквиру делатности Музеја модерне уметности у Њујорку.

Павек је овом изложбом отишао даље од Штајхена у наглашавању унутарње садржине фотографије. Он је укинуо легенде испод фотографија и ослонио се на њихову сопствену изражајност. Први пут у историји фотографије он је покушао да постави изложбу према законима оптике фото-камере. Дакле, циљ му није био приказати појединачне добре фотграфије, већ формирати од фотографије ликовно и садржински сродних посебне групе у којима свака појединачна фотографија делује у садејству целе групе, а све групе заједно чине целину изложбе — оптички есеј.

Тако су настале 42 групе изложбе »Шта је човек« под најразличитијим називима као: Шта је човек, Двоје, Човек против човека, Долазак човека, Аналогије, Сукоб раса, Човечно у човеку, Човек и машине, Човек и земља, Исечак из детињства, Елеганција, Млада жена, Основи друштва, Човек ствара уметност, Мистерија веровања, Супротности, Позорница стварности и сл. Предмет свих ових група и појединачних фотографија је човек — у свим животним ситуацијама од рађања до смрти, на свим деловима света. Иако се Павек трудио да фотографије постану симболи који сумблимишу суштине људских егзистенција, оне само могу да изазову човеково саучествовање, а ничим не указују и на његово ослобађање.

Изложба је постигла актуелност у приказивању проблема савременог света. Методом оптичке и тематске компарације великим бројем фотографија приказани су социјални, културни и историјски сукоби. Социјални проблеми су нарочито наглашени будући да се егзотика на овој изложби не базира на националним, расним и на географским разликама, већ на социјалним. Политичка подвојеност у свету на изложби је готово неприметна, јер је човек сведен на своју људску судбину, свуда у свету готово исти у напорима свога очовечавања.

Због страха да неће оправдати своје теоретске поставке о великој изражајној снази фотографије, Павек је за ову изложбу одабрао веома драматичне мотиве. Он је инсистирао више на документарно-фотографским квалитетима, запостављајући ликовно-естетске одлике фотографије. Ипак, њему припада изузетно место у савременој светској фотографији, јер је постављањем различитих фотографија — снимака у исту групу, по одређеним законима психе добио нове оптичке и садржинске динамичне односе. На тај начин, он је истакао значај кретања ка динамичној синтези у фотографији, у смислу монтирања више различитих снимака у један јединствени психолошки ток.

Ова изложба, будући да представља визуелну хронику појмљиву свим народима света, била је веома добро примљена у свим европским земљама, као и у Јапану где је до сада приказана. Она треба да буде идућих година отворена у 150 музеја широм земље.

Уз изложбу је штампан каталог са предговором Карла Павека, у коме су репродуковани сви експонати.

Мирко ЛОВРИЋ

ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА У 1963, 1964. и 1965. ГОДИНИ

Крајем 1963. године у Музеју је формирана засебна радна јединица — Просветно-пропагандни сектор. Међутим, облици и садржај рада овог Сектора и даље су остали у оквирима који су одређени педагошком праксом Музеја из ранијих година. Од 1957. године стручно-научно особље Музеја почело је у своју делатност систематски уводити елементе педагошког рада са одраслом публиком и ученицима. Тај рад се из године у годину гранао, постајао богатији, сложенији и давао одређене позитивне резултате.

Поред низа предавања, кружока, семинара и других приредби, припремљена је 1962. године покретна поучна изложба »ПРОИЗВОДЊА И УМЕТНИЧКА ОБРАДА СТАКЛА КРОЗ ВЕКОВЕ«.

Изложбу је стручно обрадила и извршила избор експоната РУЖА ГАЈИЋ, кустос Музеја.

Изложбом је обухваћен период од старог Египта (XV век пре наше ере) до данас, укључујући и производњу у Југославији. Сам карактер и намена изложбе одредили су и њену техничку опрему. Она има посебну конструкцију за монтирање паноа са фиксираним експонатима и електричну инсталацију. Конструкција се поставља у слободном простору и може се лако подешавати према величини простора. Састоји се од 11 стојећих делова величине 200×198 cm, а експонате сачињавају 88 црно-белих фотографија и 30 колор-дијапозитива у засебним стакленим касетама. Сваки пано прате легенде које дају обавештења о карактеристикама приказаног стакла, а постоје и опште легенде са јасним, сажетим текстовима о економским и политичким условима који су утицали на развој производње.

Изложба је најпре, од 8. V до 2. VI 1963. била отворена у Музеју примењене уметности у Београду. За време изложбе сваког дана су приказивани документарни филмови о производњи стакла, а трипут недељно је стручни мајстор Српске фабрике стакла из Параћина демонстрирао за посетиоце израду фигурина од стакла.

Од 22. X до XI 1963. године изложба је приређена у Народном музеју у Земуну, а од 24. XI до 14. XII исте године у Стактларско-индустријској школи при Српској фабрици стакла у Параћину. У 1964. години изложба је посетила Ријеку, где је од 24. IV до 20. V била отворена у Поморском и повијесном музеју Хрватског приморја. У свим тим местима изложба је изванредно прихваћена, имала је преко 14.000 посетилаца, што само по себи говори о њеном успеху и значају. У Параћину је кустос Р. Гајић одржала уз изложбу и посебно предавање са пројекцијама о производњи и уметничкој обради стакла за ученике Стактларско-индустријске школе.



Интересантан је покушај и са организовањем изложбе у Земуну, где је, у споразуму са управама основних школа »Гаврило Принцип« и »Петар Кочић«, а у сарадњи са Просветно-педагошким заводом Скупштине града Београда, она постављена у просторијама основне школе »Петар Кочић«. Организација дежурња на изложби препуштена је наставницима ликовног васпитања, који су преко својих ликовних секција припремали ученике за дежурства. Кустос-педагог Музеја примењене уметности одржао је неколико практичних, инструктивних вежби са ученицима који су затим сами преузели дужност водича и веома је добро извршили. За непуних осам дана изложбу је видело преко осам хиљада ученика околних школа из Земуна.

Захваљујући помоћи која је добијена од Републичког фонда за унапређење културних делатности као и бољој организацији пропаганде изложба је 1965. године обишла седам градова Србије, па је у тој години имала и далеко већи број посетилаца. Од 26. априла до 1. децембра 1965. изложба је обишла следећа места, Зрењанин, Краљево, Шабац, Земун, Ниш, Пожаревац и Нови Пазар. Највећи успех, по броју посетилаца, имала је у Зрењанину, јер је изложбу за осам дана видело преко десет хиљада посетилаца.

Изложба је у 1965. години имала укупно преко 27.000 посетилаца. Ако се овом броју додају посетиоци из ранијих година, онда тек постаје јасно да је она сасвим оправдала своју намену и циљеве. Обухватајући једно релативно широко подручје Србије (чак и Хрватске њеним организовањем у Риједи), ова изложба је несумњиво значила озбиљан допринос подизању нивоа културно-уметничког живота одређене средине и била значајан фактор у богаћењу естетске свести посетилаца, посебно школске и радничке омладине.

Замишљена као поучна и информативна, изложба стакла је резултат и одређене естетске концепције. Она је успео покушај да се најширој публици овом граном примењене уметности покаже хронолошки ред промене стилова и свих оних социјалних, политичких, производних, економских и уметничких услова који сачињавају оквир и подлогу човекове стваралачке акције. Изложба је инструктивна и естетски оправдана по томе што уз пажљиво праћење развоја производње и украшавања стакла и уз стручно вођство јасно сугерира и мисао о кретању уметничких схватања, о узајамности технолошких, техничких, занатских, естетских и функционалних фактора, о времену као комплексу чинилаца који у једној социјално-психолошкој клими значе могућност одређеног израза. Фотографије и колор-дијапозитиви са паноа изложбе пружају добре могућности да се омладина и најшира публика упознају са доминантним облицима једног историјског периода, да осете дух инспирације и тежње које човека-ствараоца воде на путу уметничког обликовања. Због тога изложба значи допринос оплемењивању укуса и развоју естетског сазнања посетилаца.

Уз изложбу је штампан и каталог »СТАКЛО — производња и уметничка обрада кроз векове«, као прва књига библиотеке »Стручно популарна издања« Музеја. Аутор Р. Гајић,

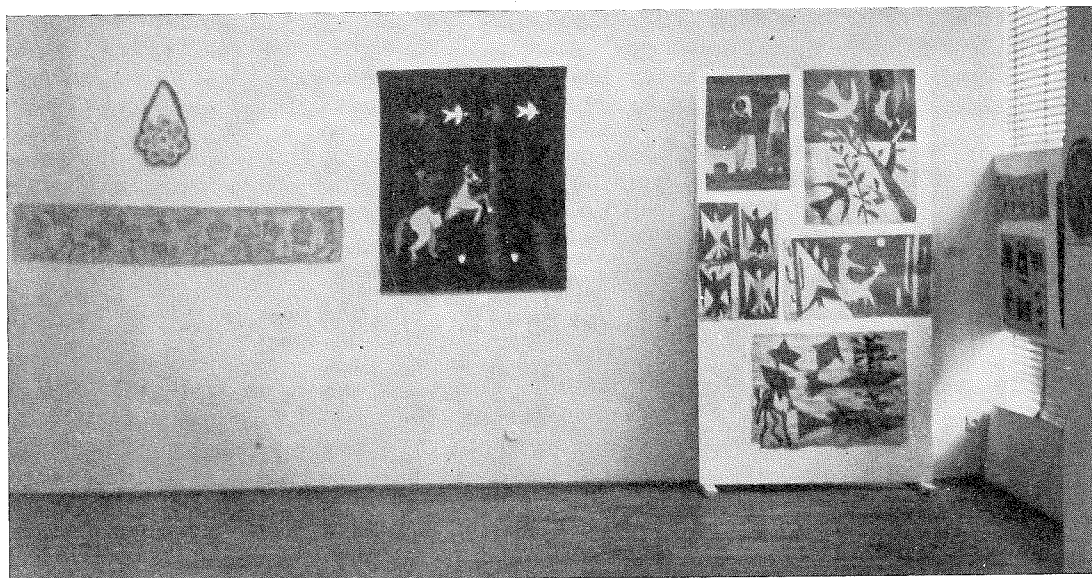
на преко 40 страна текста и са исто толико репродукција, дала је — како се каже у уводном тексту — »преглед производње стакла, задржавајући се нарочито на његовом обликовању од првих познатих производа у Египту до савремене производње, укључујући и производњу стакла у Југославији«. Каталогом је обухваћен и технички састав, обликовање и технике украшавања стакла.

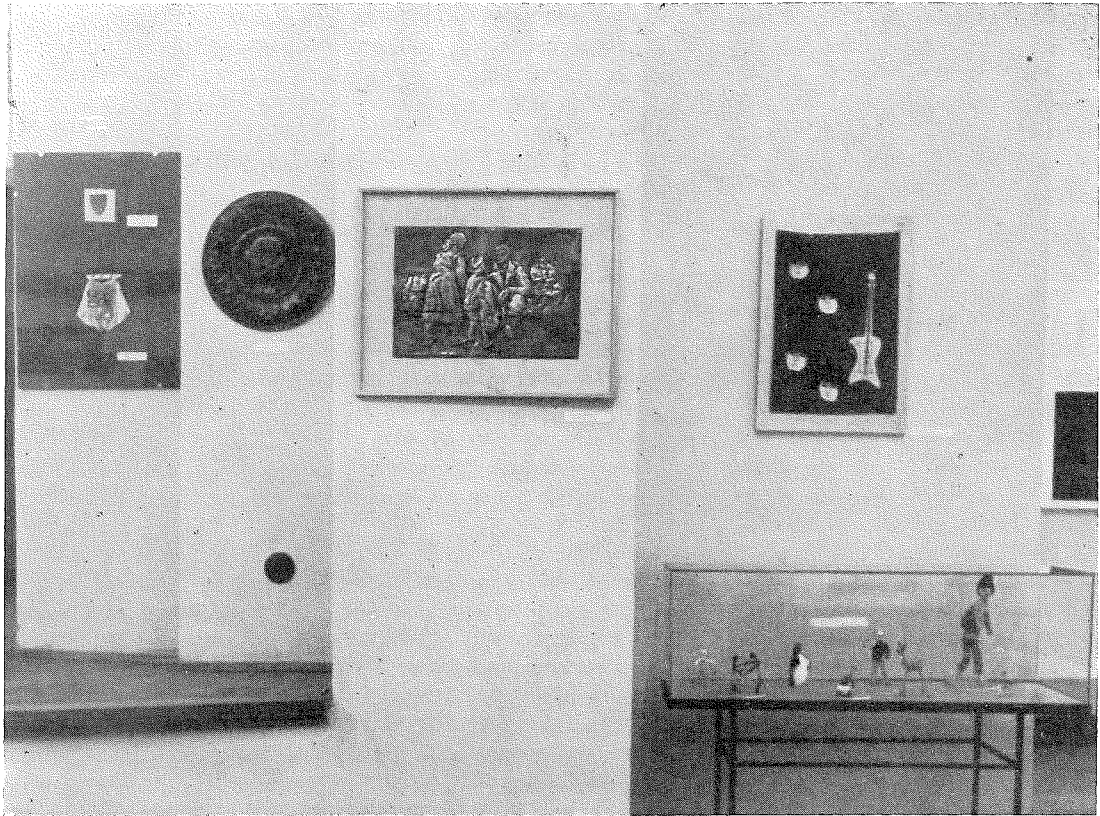
Успелу графичку опрему каталога дао је Едуард Степанчић, академски сликар.

СЕМИНАР »РАЗВОЈ СТИЛОВА« одржан у Музеју наставио је са радом и у 1963/64. години. Кустоси Музеја (Р. Гајић, З. Јанц, М. Јеврић, др Б. Радојковић, Д. Стојановић и др В. Хан) припремили су циклус предавања која су обухватила европске стилове од романске уметности до XX века, са освртом на југословенске земље. Од децембра 1963. до маја 1964. године одржано је укупно 14 предавања за ученике VIII београдске гимназије. Предавања су одржавана у музејској учионици једанпут недељно у трајању једног нормалног школског часа, илустрована су репродукцијама, а кадгод је то било могуће, уз поједина предавања приказивани су и филмови који се односе на материју обухваћену предавањем. Приказано је укупно 9 филмова.

Тежиште овог циклуса предавања била је примењена уметност са освртом на опште одлике стилова и у другим уметничким гранама. Предавања су била прилагођена узрасту ученика, њиховим предзнањима и колико год је то било могуће, представљала су допуну наставног програма.

На завршетку рада семинара »Развој стилова« од 26. VI до 2. VII 1964. године, под стручним вођством музејског педагога, организована је за полазнике екскурзија у циљу обилажења неких најзначајнијих споменика српске средњовековне уметности. Ученици су упознавали у Жичи, Сопоћанима, Студеници, Пећкој патријаршији, Дечанима, Грачаници и призренском комплексу споменика средњовековну архитектуру, живопис и предмете употребног карактера и водили дневнике рада и утисака. Овај, за Музеј већ традиционални облик рада, настављен је и у школској 1964/65 години. Користећи специфичност материјала који Музеј поседује и изучава, као и специфичност стручности кадра (примењена уметност), Музеј је семинар »Развој стилова« оформио као садржајно допуњавање наставе историје уметности у средњој школи. Тако је крајем 1964. на предлог кустоса-педагога, припремљен циклус предавања под заједничким називом »Уметност и уметничка култура народа старог века«. Кустоси Музеја (Р. Гајић, З. Јанц, др Б. Радојковић, Д. Стојановић и др В. Хан) узели су учешћа у обради појединих тема овог циклуса који је замишљен као сажет систематски преглед уметничке културе народа старог света, са централном темом: примењена уметност. Циклусом је обухваћено 13 тема: уметност Месопотамије, Египта, Грчке, Етрурије и Рима, као увод у систематски преглед примењене уметности код старих народа, који је обрађен у следећим предавањима:





- Уметничка обрада метала у Месопотамији и Египту;
- Уметничка обрада метала у Грчкој;
- Уметничка обрада метала у Етрурији и Риму;
- Намештај и култура становања у Египту и Грчкој;
- Намештај и култура становања у Етрурији и Риму;
- Текстил, његова обрада и примена у старом веку;
- Керамика старог века;
- Обрада стакла у старом веку;
- Писмо и књига у старом веку.

У току трајања семинара израђено је 240 црно-белих дијапозитива као прикладније средство илустрације предавања, а и стога што су ова предавања била намењена и другој публици, ван Музеја. Семинар, који је трајао од 26. децембра 1964. до 26. априла 1965. године посећивали су ученици VIII београдске гимназије подељени у две групе, који су слушали предавања два пута недељно у учионици Музеја. Уз предавања је, на засебним састанцима, приказано и шест наставно-документарних филмова који се садржајно везују са материјом обухваћеном предавањима: Древни споменици, Уметност Египта, Старогрчка уметност, Антички Рим, Уметност Западног света и Музеј уметности.

Исти циклус предавања, у нешто сажетом облику, одржан је од 18. до 22. маја 1965. године на Народном универзитету у Грачаници (Босна). Предавања су одржана углавном пред сталним саставом слушалаца (просечно око 70 на једном предавању), а највише средњошколске омладине и просветних радника.

За децу млађег узраста, ученике виших разреда основних школа из Београда, организован је — као наставак рада ранијих година — у музејској учионици **КЕРАМИЧКИ КРУЖОК**. Кружком су били обухваћени ученици основних школа »20. октобар« и »Дринка Павловић«, који су најпре слушали уводна предавања кустоса Р. Гајић о керамици, њеном историјском развоју, техникама и облицима рада. Ова предавања била су илустрована пројекцијама.

Замишљен као низ практичних вежби са циљем упознавања основних појмова о глини и њеној уметничкој обради, кружок је обухватио следеће: особине глине, њена припрема, алат,

прављење посуда слободних облика, моделовање, резање, бојадисање, печење, глазирање и израда употребних предмета. И поред тога што је рад био отежан недостатком техничке опреме (недовољно алата, материјала и без керамичке пећи), кружок је дао задовољавајуће резултате. Час је трајао 45 минута, а радило се у групама од 12 до 15 ученика. Практичним радом кружока руководио је Владимир Колесар, апсолвент Академије за примењене уметности.

Схватајући потребу чвршћег повезивања Музеја и школа уопште, у жељи да пронађе систематичније и трајније облике сарадње, Музеј је 5. јуна 1964. године организовао

САВЕТОВАЊЕ СА НАСТАВНИЦИМА ликовног васпитања и историје, основних школа из Београда. Саветовању су присуствовали представници 23 школе, Просветно-педагошког завода Београда, штампе и других музеја из Београда. Кустос педагог Музеја за саветовање је припремио реферат »Могућности и облици сарадње музеј — школа«, који је раније умножен и достављен учесницима. Иако су саветовању присуствовали углавном педагози основних школа, дискусијом су се искристалисала одређена мишљења и закључци о даљем раду Музеја на плану његове педагошке активности, као и одређене обавезе у оквиру те активности. Констатовано је да Музеј са своје стране припрема материјале и по могућности разрађује облике сарадње, док школе морају поклањати пуну пажњу тим материјалима и облицима, борећи се да створе што потпуније услове и пронађу начине да код ученика развијају што веће интересовање за ову материју. Посебно је наглашена потреба савременијих облика рада, ширег коришћења савремених достигнућа науке и технике, филма, штампе (посебно дечје штампе), радија, телевизије и других средстава.

Један од закључака овог саветовања је и прихватање идеје Музеја примењене уметности о организовању изложбе дечјих радова из области примењене уметности. Та изложба је касније добила назив **ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН**, јер је везана за Дан ослобођења Београда, 20. октобар, као манифестација у знаку јубиларне прославе двадесетогодишњице ослобођења Београда.

Циљ установљавања ове изложбе је двострук: њом се, с једне стране, желело подстаћи и потпомоћи развој наставе примењене уметности у основној школи, требало је афирмисати резултате те наставе на јавној трибини каква је изложба у Музеју и на тај начин јој дати подстрека за даље развијање и богаћење. С друге стране, веровало се да ће Музеј оваквим изложбама привући и везати већи број ученика, усађивати им у свест појам о садржају рада Музеја и могућностима његовог коришћења. Стога је одлучено да ова изложба постане традиционална, односно да се организује сваке године октобра месеца.

По пропозицијама изложба обухвата само радове ученика основних школа са подручја Београда. За Дечји октобарски салон, који је трајао од 18. X до 10. XI 1964. године, стигло је укупно 847 радова у дрвету, глини, металу, текстилу и другим материјалима и техникама, из 41 школе. За излагање је Стручно веће Музеја, у својству жирија за избор радова, одабрало 222 рада, док је један пано уступљен Просветно-педагошком заводу града Београда на којем је било изложено око 30 експерименталних радова из три основне школе.

Идејну скицу је дао и преузео организацију изложбе Срето Бошњак, кустос педагог Музеја примењене уметности.

Жири за додељивање награда, у чијем су саставу радили представници школа, Просветно-педагошког завода Београда, Удружења ликовних уметника примењене уметности Србије и Музеја примењене уметности, доделио је више награда школама, појединим педагозима и ученицима — излагачима. У току припрема изложбе остварена је корисна сарадња са више институција, предузећа и друштвених организација које су изложби пружиле знатну моралну, стручну и материјалну помоћ.

Изложба је у целини оставила добар утисак, остварила је одређени педагошки ефекат, побудила знатно интересовање школа и ученика, а за многобројне посетиоце је великим бројем експоната представљала право откриће. Свежи и непосредни, инвентивни и слободни, радови са ове изложбе показали су да се и у обликовању у материјалу могу постићи у раду са ученицима значајни васпитно-образовни и естетски циљеви. Изложба је у извесној мери допринос и практичној ликовној педагогији, јер не само да представља смотру тренутних достигнућа у овој области, него је она и прилика за размену искуства и концепција рада појединих школа и педагога.

Каталог са предговором Наде Андрејевић-Кун и уводним текстом »Поводом I дечјег октобарског салона« С. Бошњака, каталошким делом и репродукцијама ученичких радова, графички је опремио Едуард Степанчић.

Поводом ове изложбе за ученике-излагаче приређен је сусрет са уметницима примењене уметности који су на самој изложби, пред експонатима, водили разговоре са излагачима о

могућностима обраде појединих материјала као и примене одговарајућих техника. Цео разговор, у узајамном срдачном поверењу, био је прожет идејом појма примењене уметности, њеним специфичностима, законима примене и функцијом.

У учионици Музеја за учеснике су приказана и два филма из области примењене уметности. За ликовне педагоге на самој изложби, у сарадњи са Просветно-педагошким заводом, приређено је саветовање о теми: Примењена уметност у настави ликовног васпитања.

Пропозиције прве изложбе остале су исте и за II ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН (24. X до 14. XI 1965). По конкурс који је расписан крајем марта 1965. године стигло је Музеју укупно 836 радова из 71 школе. Пада у очи да се број школа удвостручио, а да је број послатих радова остао исти као и на I Дечјем салону. Узрок за то је у томе што је приликом прегледа и избора радова за Први дечји салон констатовано да су неке школе послале више радова једног ученика, као и радове који не одговарају пропозицијама изложбе. Новим пропозицијама, за Други салон, одређено је да школа може послати највише два рада једног ученика и да долазе у обзир само они радови који су изведени у материјалу или тако да се лако могу остварити у материјалу. Стога су многи радови па и из читавих школа после прегледа комплетног материјала издвојени као неодговарајући. Стручно веће Музеја, у својству жирија за избор радова, одабрало је коначно 260 ученичких радова из 29 школа и Дома пионира Београда који је учествовао као гост изложбе, ван конкуренције.

Поставку изложбе извршио је кустос-педагог Музеја, С. Бошњак уз помоћ проф. С. Пешановића (о. ш. »Змај Јован Јовановић«) и Д. Мишковића (о. ш. »Максим Горки«). Кустос-педагог је урадио и каталог изложбе, који је, са малим изменама, садржавао све елементе, као и каталог I Дечјег октобарског салона.

Жири за додељивање награда ученицима II Дечјег октобарског салона наградио је 28 ученика и пет ликовних педагога.

По одлуци Стручног већа Музеја, а уз пристанак управа школа и ликовних педагога, у Музеју су задржани неки награђени радови ученика и са Првог и са Другог салона, као језгро будућег музејског фонда дечјих радова из области примењене уметности.

У покушају да се пронађу нове форме педагошке активности Музеја постигнут је споразум са Музичком омладином Београда да се у Музеју одржи циклус концерата МУЗИКА БАРОКА.

У времену од 9. до 17. марта 1965. године приређено је у Музеју укупно 14 концерата који су одржавани двапут дневно. Концерти су били намењени члановима Музичке омладине, првенствено београдској средњошколској омладини. У музичком делу програма учествовали су београдски камерни музичари (...)

који су изводили инструменталне и вокалне одломке из дела Баха, Хендла, Вивалдија, Марчела и других барокних мајстора. Чланица Југословенског драмског позоришта Олга Савић, рецитовала је стихове из тог времена, док је уводна предавања о барокној музици одржавао диригент Д. Сковран.

Како је у то време у Музеју била отворена изложба »Касни барок, рококо и класицизам«, она је искоришћена као изванредна прилика да се слушаоцима концерта омогући да паралелно доживе и музику а и амбијент тог времена који је створен предметима примењене уметности на изложби. Стога је пре сваког концерта за слушаоце организовано вођство кроз изложбу уз одговарајућа објашњења. Сама концертна сала (иначе изложбена просторија Музеја) украшена је за ову прилику делима барокне уметности из збирки Музеја. На сваком концерту било је просечно око 100 слушалаца, управо колико је дозвољавала величина сале, јер је интересовање било изванредно велико. Цео циклус концерата слушало је око 1.700 ученика београдских средњих школа.

Формирањем Педагошко-пропагандног сектора Музеј је несумњиво обезбедио већу систематичност и континуираност рада. Он је тиме учинио значајан корак у повезивању са средином и остварио нове могућности деловања Музеја као научно-просветне институције.

Срeћко БОШЊАК

КОНЗЕРВАЦИЈА ГОТСКОГ СВЕЋЊАКА ИЗ XIV ВЕКА

Приликом преузимања материјала из манастира Дечана за Савезну изложбу »Уметничка обрада метала народа Југославије«, 1955. године, случајно сам нашла, међу одбаченим и доста упропашћеним предметима од гвожђа и калаја, делове готског свећњака (Kronleuchter) из XIV века. Како одмах свећњак није могао да се комплетира, а била му је потребна и хитна конзервација, добила сам дозволу од тадашњег архимандрита Дечана Теодосија да се свећњак пренесе у Београд ради чишћења и дотеривања, а и ради излагања на сталној изложби Музеја примењене уметности.

Свећњак није могао одмах да се очисти и конзервира док није детаљно проучен да би се могло констатовати да ли неки од делова недостају. Висина целог свећњака је 102 cm, дужина доњег дела 30 cm, дужина горњег дела 72 cm, пречник постоља на коме је мадона 7,5 cm, висина фигуре мадоне 17 cm, дужина бршљанових гранчица са копљем за свеће 32 cm. Свећњак је ливен у бронзи.

Свећњак је састављен из неколико делова: доњи део је у облику кандила на чијем је доњем завршетку лавља глава, затим се шири да се при врху пређе у равну кружну површину са степенастим издигнућем у средини, на коме је фигура Богородице. Са спољне стране доњег дела распоређено је осам фијали које се завршавају оградацом која ограничава равну кружну површину са фигуром Богородице. Оградаца је састављена од осам ливених плочица, украшених перфорираним кружићима распоређеним у облику крста. Завршетак плочица са горње стране ивице је зучаст, а са доње ивице су четири међусобно спојена бршљанова листића. Између ливених плочица остављени су отвори у који се углављују извијене бршљанове гранчице са лишћем, завршене на крају круном и копљем за свеће.

Горњи део свећњака је рађен, као што је обичај, у облику издужене готске куле, састављене од танких пиластара, контрфора, фијали, које придржавају конструкцију калоте, такође украшене фијалима и контрофорима. Између пиластара и контрфора, на већ поменутој кружној површини, на степенастом издигнућу налази се фигура Богородице са круном на глави, скиптром и флабелумом у рукама, приказана као краљица. Обучена је у дугу хаљину са округлим нешто већим изрезом, припасана појасом испод груди, са огртачем (surcote) који се провлачи преко главе, набраним око руку. Глава Богородице је мало широка, са дебелим образима и нешто спљоштена месната носа. Коса је расплетена и пада до средине леђа. На глави носи готску круну. Цела фигура је рађена у духу тзв. меке готике, благих, још неисфорсираних набора, са дискретним осмејком на лицу. Шест контрфора распоређено је око фигуре стварајући слободну нишу и у исто време придржавајући шестострану готску издужену куполу, која на доњем рубу има исти декоративни украс, као и оградаца на доњем делу свећњака.

Готски свећњак овога типа са гранчицама бршљана и фигуром у средини није био реткост у средњем веку. Постојале су две радионице које су се бавиле оваквом врстом рада: једна је била у Фландрији, а друга у северној Немачкој, у Либеку. По типу, свећњаци из обе радионице били су веома слични, али су се разликовали у саставу бронзе, тј. у процентима бакра и калаја. Фландријски свећњаци су обично садржавали већу количину калаја, тако да је боја бронзе била знатно светлија, од либешких. Они су били са већим процентом бакра, те је боја била црвенкастија.

По боји бронзе, по начину рада, као и по стилским особинама наш свећњак би могао припадати радионици у Либеку, јер се сличан свећњак чувао у општинској већници у Регенбургу, када је за време бомбардовања, 1944. године уништен. Како је производња овакве врсте свећњака везана за XIV век и средину XV века, то се дечански свећњак може датирати само у овом временском раздобљу. Од друге половине XV века мења се суштински облик овакве врсте свећњака, називани по свом облику Kronleuchter-и, што ће рећи свећњак са круном. Готска фигура мадоне најпре може ближе да одреди време нашег свећњака, јер по стилизацији целе фигуре, по благој извијености са доста упадљивом статичношћу која из ње одише, она одговара средини XIV века, добу меке готике која је владала на Западу, а посебно у немачким земљама у овом временском раздобљу. Тешко се може претпоставити да је свећњак рад наших мајстора, јер сличних свећњака до данас није нађено, нити има индиција да је поред репрезентативних хороса било и мањих свећњака рађених у готском стилу. Време настанка свећњака из Дечана одговарало би времену украшавања дечанске цркве, али веома је тешко тврдити: да ли је свећњак донесен у то време у Дечане, где је био постављен и ко га је донео. Можда је у мутним временима крајем XIV века, када је Стефан Лазаревић са мајком Милицом обнављао велики

дечански хорос, дошао и готски свећњак у Дечане да попуни празнину и пустош коју су Турци, после косовске битке начинили у Дечанима. Можда су га донели и сами калуђери из које друге, оближње цркве или ризнице, да би га у Дечанима склонили. Данас је тешко утврдити како се нашао у запуштеним сандуцима. У сваком случају проналажење и евидентирање једног потпуно готског примерка свећњака говори јасније о разноликости вредног материјала који је са Запада донешен у наше крајеве, те он открива и објашњава низ проблема везаних за продор готских елемената и мотива у нашу примењену уметност.

Због специфичног материјала од кога је израђен, свећњак је морао пре чишћења да буде подвргнут детаљној анализи, како не би дошло до оштећења. Када су завршени сви припремни радови, Мирјана Андрејевић, препаратор Музеја примењене уметности уз сарадњу са препараторским радионицама: Етнографског музеја у Београду, Музеја ЈНА у Београду и Музеја града Београда, приступила је његовој конзервацији.

Др Бојана РАДОЈКОВИЋ

ПОСТУПАК КОНЗЕРВАЦИЈЕ

Свећњак се налазио у веома запуштеном стању. Микроскопска испитивања конзервације показала су комплетну зарђалост у виду љуспи, а поред уобичајених наслага прљавштине констатовано је да има црносмеђих цементираних и местимично прашкастих и чврстих зелених наслага.

Задатак поступка конзервације био је да се свећњак очисти, али да му се приликом чишћења очува зелена патина.

Прва интервенција на свећњаку, обављена у конзерваторској радионици Војног музеја, састојала се од чишћења штетних наслага у раствору натријум-бикарбоната.

Свећњак је чишћен током новембра и децембра 1964. године, а његово прво чишћење завршено је половином месеца јануара 1965. године. Како се показало после скидања прљавштине да је цео свећњак био обојен зеленом бојом, у конзерваторској радионици Етнографског музеја испитиван је састав боје да би се приступило њеном скидању.

Уз сагласност одговорног кустоса др Бојане Радојковић започета је друга фаза његовог чишћења у конзерваторској радионици Музеја града Београда, уклањање накнадно нанете боје и конзервација.

Свећњак је конзервиран у деловима. Сваки део је засебно чишћен електролизом 6 V и 8 A, просечно по двадесет минута у петопроцентном раствору натријум-хидроксида. Потом је предмет четкан месинганом четком, па испиран кувањем у петопроцентном раствору натријум-бикарбоната и у дестилисанј води, док није показао неутралну средину. Затим је сушен 24 часа на температури од 120° C, а потом топао спуштен у загрејани парафин на 110° C.

Предмет је стајао у растопљеном парафину све док је испуштао мехуриће ваздуха, а затим је извађен, оцеђен и избрисан газом.

Носач (средња шипка) је подвргнут другом поступку пошто је од гвожђа. Рђа је отклоњена потапањем носача у 10% раствор оксалне киселине и четкањем челичном четком. Затим је обрађен на полир-мотору, па искуван у петопроцентном раствору натријум-хидроксида уз повремене пробе на хлориде, све до неутралности раствора.

Да не би дошло до каснијег хватања рђе искуван је у неколико вода са једнопроцентним натријум-хидроксидбензоатом. Затим је сушен у термостату 24 часа на температури од 120° C, и тако топао импрегниран парафином на температури од 110° C.

У завршној фази растављени делови су занитовани и свећњак је састављен.

Тиме је завршен поступак конзервације свећњака из Дечана.

М. АНДРЕЈЕВИЋ

Свећњак је први пут објављен: Б. Радојковић, Старо српско златарство Београд 1961, сл. XVII.

ИЗЛОЖБЕ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА

— одржане у 1963, 1964. и 1965. години —

У току 1963. године биле су следеће изложбе:

1. »СРПСКА ГРАФИКА ОД XV—XIX ВЕКА«
— организатор Галерија Матице српске у Новом Саду;
— изложено: 66 графика;
— одржана од 19. до 31. марта 1963. године.
2. »ПРИРОДА И ЧОВЕК«, самостална изложба фотографија;
— излагач Миодраг Ђорђевић, фотограф, Београд
— изложено: 42 фотографије;
— одржана од 1. до 14. априла 1963. године.
3. ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА
— организатор Удружење ликовних уметника примењених уметности СР Србије;
— изложено: 220 фотографија;
— одржана од 5. до 14. маја 1963. године.
4. САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА СКРИЊА
— излагачи Вељко Форџан и Оливера Кангрга, сликари, Београд
— изложено: 12 скриња;
— одржана од 15. маја до 1. јуна 1963. године.
5. ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА О КУБИ
— организатор Секретаријат за информације СИВ-а;
— изложено: 153 фотографија;
— одржана од 18. до 28. јуна 1963. године.
6. ИЗЛОЖБА ГРАФИКА КЕТЕ КОЛВИЦ, Немачка Демократска Република
— организатор Комисија за културне везе са иностранством;
— изложено: 54 графика;
— одржана од 7. до 27. октобра 1963. године.
7. САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ИНТАРЗИЈА
— излагач арх. Анте Жупан, Загреб
— изложено: 10 интарзија и 6 фотоса;
— одржана од 10. до 21. новембра 1963. године.

У току 1964. године биле су следеће изложбе:

1. САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА КЕРАМИКЕ
— излагач, Олга Вујадиновић, керамичар, Београд
— изложено: 120 експоната од керамике;
— одржана од 1. до 10. октобра 1964. године.
2. САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА ГРАФИКЕ И МОЗАИКА
— излагач, Душан Љубојевић, сликар, Београд;
— изложено: 14 графика и 9 мозаика;
— одржана од 15. до 25. новембра 1964. године.
3. САМОСТАЛНА ИЗЛОЖБА МОНОТИПИЈА И АКВАРЕЛА
— излагач, Душан Лукић и Нинослав Шибалић, сликари, Београд;
— изложено: 13 монотипија и 20 акварела;
— одржана од 19. до 29. децембра 1964. године.

У току 1965. године биле су следеће изложбе:

1. ИЗЛОЖБА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ КЕРАМИКЕ
— организатор Савез ликовних уметника примењених уметности;
— изложено: 50 експоната од керамике;
— одржана од 1. до 10. априла 1965. године.

2. МАЂАРСКА ГРАФИКА
 - организатор Савез ликовних уметника;
 - изложено: 74 графика и 25 плаката;
 - одржана од 25. априла до 10. маја 1965. године;
3. ФИНСКО СЛИКАРСТВО
 - организатор Комисија за културне везе са иностранством;
 - изложено: 59 експоната — уља, акварела, темпера;
 - одржано од 17. до 31. маја 1965. године.
4. ЦРНАЧКА УМЕТНОСТ
 - организатор Комисија за културне везе са иностранством;
 - изложено: 69 експоната, скулптура, одеће, текстила, пластике;
 - одржана од 16. септембра до 11. октобра 1965. године.
5. ИНДИЈСКЕ МИНИЈАТУРЕ
 - организатор Комисија за културне везе са иностранством;
 - изложено: 50 минијатура;
 - одржана од 22. новембра до 8. децембра 1965. године.
6. Самостална изложба »ДИЗАЈН«
 - излагач, Богољуб Теофановић, вајар, Београд
 - изложено: 7 експоната и 54 фотоса;
 - одржана од 11. до 25. децембра 1965. године.

Војислава Розић

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

Током 1963, 1964. и 1965. године у списак установа с којима библиотека Музеја врши размену публикација уведене су и следеће институције:

у з е м љ и:

СР СРБИЈА

Галерија Графички колектив, Београд
 Државни архив, Панчево
 Народни музеј, Врање
 Народни музеј, Светозарево
 Народни музеј, Смедерево
 Народни музеј, Чачак
 Педагошки музеј, Београд

СР ХРВАТСКА

Педагошка академија, Сплит
 Поморски и повијесни музеј Ријеке, Ријека
 Хисторијски архив у Сплиту, Сплит

СР СЛОВЕНИЈА

Словенски гледалишки музеј, Љубљана
 Словенски шолски музеј, Љубљана

СР БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Музеј II заседања антифашистичког већа Народног ослобођења Југославије, Јајце

СР МАКЕДОНИЈА

Музеј на град Скопје, Скопје

СР ЦРНА ГОРА

Државни музеј, Цетиње

у и н о с т р а н с т в у:

АУСТРИЈА

Landesmuseum, Linz

ГРЧКА

Musée Byzantin, Athènes

МАЂАРСКАMagyar tudományos akadémia könyvtára, Budapest
Veszprém Megye. Múzeumi Igazgatósága, Veszprém**НЕМАЧКА (Федерална Република)**Historisches Museum, Frankfurt am Main
Ikonenmuseum, Schloss Autenried bei Günzburg (Donau)**ТУРСКА**

Musée d'Aya Sophia, Istanbul

ЧЕХОСЛОВАЧКАPamátník národního písemnictví na Strahově, Praha
Severočeske Museum, Liberec
Slovenské národné múzeum, Bratislava**ШВЕДСКА**

Nordiska Museet, Stockholm

М. Јеврић

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА

ЗБОРНИК Музеја примењене уметности, почевши од бр. 3—4 (1958), редовно доноси преглед периодичних публикација, које у библиотеци Музеја сачињавају велики део фонда. Током 1963—1965. год. у низу стручних часописа, листова и др. повремених издања добили су своја места и следећи наслови:

I Домаћа периодика

1. ARHEOLOŠKI PREGLED. [Redakcioni odbor:] Blaga Aleksova, Olga Brukner, Slavenka Ercegović, Peter Petru, Jovan Todorović, Borivoje Čović. [Odgovorni urednik:] Milutin Garašanin. [Sekretar redakcije:] Jovan Todorović (1959—1960), Nikola Tasić (od 1961). — Beograd, Arheološko društvo Jugoslavije, 1959— ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
2. ARHEOLOŠKI RADOVI I RASPRAVE (ACTA ET DISSERTATIONES ARCHAEOLOGICAE). [Urednik:] Akad. Grga Novak. — Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1959— ; 8° (Izlazi povremeno.)
3. БИЛТЕН МАТИЦЕ СРПСКЕ. — Нови Сад, Матица српска, 1963— ; 4° (Иzlази повремено.)
4. DOKUMENTI SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA. [Uredila:] Mirko Mahnič in Dušan Moravec. — Ljubljana, Slovenski gledališki muzej, 1964— ; 8° (Izlazi povremeno.)
5. INFORMACIJE ZAVODA PRIMENJENIH UMETNOSTI SRBIJE. — Beograd, Zavod primenjenih umetnosti SRS, 1964; 4° (Ukupno izišlo 5 brojeva.)
6. INFORMATOR. — Beograd, Arheološko društvo Jugoslavije, 1962— ; 4° (Bilten izlazi povremeno.)
7. INFORMATOR. — Bela Crkva, Pančevo, Istorijski arhivi, 1963 — ; 4° (Izlazi dva puta godišnje.)
8. PRILOZI ZA PROUČAVANJE ISTORIJE SARAJEVA. [Redakcioni odbor:] Dr Alojz Benac, Risto Besarović, Ahmet Grebo, Ljubica Mladenović. [Glavni i odgovorni urednik:] Ahmet Grebo. — Sarajevo, Muzej grada Sarajeva, 1963— ; 8°
9. СТАРИНЕ ЦРНЕ ГОРЕ. Годишњак Завода за заштиту споменика културе СР Црне Горе, Цетиње. [Уредништво:] Ристо Драгићевић, Др Нико Мартиновић, Вељко Ђурић. [Одговорни уредник:] Вељко Ђурић. [Секретар редакције:] Вера Дрепун. — Цетиње, Завод за заштиту споменика културе СР Црне Горе, 1963— ; 4°

10. ЗБОРНИК МУЗЕЈА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ. [Редакциони одбор:] Велько Купрешанин, Бранко Драгутиновић, Светислав Шумаревић, Олга Милановић, Симиша Јанић, Рашко Јовановић. [Уредник:] Милена Николић. — Београд, Музеј позоришне уметности, 1962— ; 8° (Излази повремено.)

II Страна периодика

1. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ СБОРНИК. — Ленинград, Государственный Эрмитаж, — 1964— ; 4°
2. АРХЕОЛОГИЈА. Орган на Археологически институт и музеј при Българската академия на науките. — София, Българската академия на науките, 1959— ; 4° (Излази четири пута годишње.)
3. THE ART JOURNAL. Quarterly published by the College Art Association of America. — New York, College Art Association of America, — 1964— ; 4°
4. AYASOFYA MÜZESI YILLIĞI (ANNUAL OF AYASOFYA MUSEUM). — Istanbul, Ayasofya Museum, — 1961— ; 8°
5. FORM. Svenska slöjdföreningens tidskrift. — Uppsala, — 1964— ; 4° (Излази 10 бројева годишње.)
6. GRAPHIS ANNUAL. International Yearbook of Advertising Art. [Edited by:] Walter Herdeg. — Zürich, — 1964— ; 4°
7. KUNSTJAHRBUCH DER STADT LINZ. — Linz, Stadtmuseum, — 1962— ; 4°
8. REVUE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DE L'ARMÉE couronnée par l'Académie Française. — Paris, Société des Amis du Musée de l'Armée, — 1963— ; 4°
9. SBORNÍK SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO MÚZEA. História. — Bratislava, Slovenské národné múzeum, — 1963— ; 8° (Излази једанпут годишње.)

М. Јеврић

ПУБЛИКАЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

- I Каталогзи изложби
I Catalogues des expositions
1. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. Мирјана Ђоровић-Љубинковић [и] Ђорђе Мано-Зиси: Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове. — Београд, »Југоштампа«, 1951. Стр. [28] + [8] табли са [16] слика + [2] прилога. 24 × 17.
Résumé: [Aperçu des arts décoratifs serbes au cours des siècles.]
Тираж 2.000. Цена: Н. Дин. 1,50
Tirage 2.000.
2. РУКОПИСНА И ШТАМПАНА КЊИГА. Ђорђе Сп. Радојичић: Историски развитак српске рукописне и штампане књиге. — Београд, Штампарија »Југославија«, 1952. Стр. 51 са [10] слика + [1] прилог. 24 × 17.
Résumé: Le développement historique du livre serbe — manuscrit et imprimé.
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 2,00
Tirage 1.000.
3. УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА. Бојана Радојковић: Прилог проучавању обраде метала. Нацрт за корице: Андра Андрејевић. — Београд, Графичка индустријска школа, 1953. Стр. 52 + [14] табли са [30] слика. 24 × 17.
Résumé: Contribution au développement du travail sur métal.
Тираж 2.000. Цена: Н. Дин. 2,50
Tirage 2.000.
4. САВРЕМЕНА ЈУГОСЛОВЕНСКА КЕРАМИКА. Ружа Лончар. Нацрт за корице: Андра Андрејевић. — Београд, Графичка индустријска школа, 1954. Стр. 14 + [9] табли са [18] слика. 24 × 17.
Тираж 500. (Распродато)
Tirage 500. (Epuisé)
5. RADOJKOVIĆ, BOJANA: DIE KÜNSTLERISCHE BEARBEITUNG DES METALLES IN SERBIEN VOM XI—XVIII JAHRHUNDERT. Übersetzung: Mirjana Bihalji. Photographien: Rajković, Denić, Marić. Einband und technische Gestaltung des Katalogs: A. Andrejević. — Beograd, Museum für angewandte Kunst, Druckerei »Radiša Timotić«, 1955. Стр. 53 + [12] табли са [25] слика + зашт. омот. 24 × 17.
[Са предговором издавача.]
Тираж 500. (Распродато)
Tirage 500. (Epuisé)
6. ЉУБА ИВАНОВИЋ КАО САБИРАЧ РАДОВА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. Нада Андрејевић-Кун. — Београд, Штампана »Радиша Тимотић«, 1956. Стр. 24 са [35] слика. 24 × 17.
Тираж 500. Цена: Н. Дин. 1,00
Tirage 500.
7. ЈАНЦ, ЗАГОРКА: ИСЛАМСКИ РУКОПИСИ ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ КОЛЕКЦИЈА. — Београд, Штампана »Радиша Тимотић«, 1956. Стр. 50 са цртежима + XX табли са сликама + зашт. омот. 24 × 16.
Résumé: Les manuscrits islamiques dans les collections yougoslaves.
Тираж 800. Цена: Н. Дин. 2,50
Tirage 800.
8. УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ КРОЗ ВЕКОВЕ. Књ. I—II. Izložba. Decembar 1956 — februar 1957. Redakcija kataloga: d-r Ivan Bach, Zagreb, Bojana Radojković, Beograd, Đurđica Comisso, Zagreb. — Beograd, Organizacioni odbor, Штампарија Beogradski grafički zavod, 1956. 25 × 19. Књ. I: D-r Ivan Bach i Bojana Radojković: Istorijski razvoj umetničke obrade metala naroda Jugoslavije. Str. 30 + [2] + [32] table sa 125 slika + [2 korične] [Sadrži bibliografiju izvora, literature i članaka u rukopisu. — Objavljeno i u francuskom prevodu, v. 8a.]
Тираж 1.500. Цена: Н. Дин. 6,00
Tirage 1.500.
Књ. II: Katalog. Str. 110 + [1]. [Sadrži i članak Rastislava Marića: Kovanje novca.]
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 4,00
Tirage 1.000.
- 8a. LE TRAVAIL ARTISTIQUE DES MÉTAUX DES PEUPLES YOUGOSLAVES AU COURS DES SIÈCLES. Tome I. Exposition, décembre 1956 — février 1957. D-r Ivan Bach et Bojana Radojković: Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves. Traduction: Édouard Boeglin. Rédaction du catalogue: Ivan Bach, Bojana Radojković, Đurđica Comisso. — Beograd, Édité par le Comité d'Organisation, 1956. In — 8°, 32 p., 32 pl.

- Bibliographie: pp. 23—30.
[Titre orig.: Umetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vekove.]
Тираж 500. Цена: Н. Дин. 6,00
Tirage 500.
9. **СТОЈАНОВИЋ, ДОБРИЛА: УМЕТНИЧКИ ВЕЗ У СРБИЈИ ОД XIV ДО XIX ВЕКА.** Графичка опрема каталога: Е[дуард] Степанчић. — Београд, Штампa Београдски графички завод, 1959. Стр. 83 + [2] + [31] табла са 81 слика. 24×17.
Résumé: La broderie artistique [en Serbie] du XIV^e au XIX^e siècle.
[Упоредни наслов на фр. јез.]
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 11,00
Tirage 1.000.
10. **HAN, dr VERENA: UMJETNIČKA SKRINJA U JUGOSLAVIJI OD XIII DO XIX STOLJEĆA.** Izložba. Decembar 1960 — februar 1961. Grafička опрема каталога: Е[дуард] Степанчић. — Београд, Штампарија »Radiša Timotić«, [1960]. Стр. 66 са 12 слика + [2] + XXVII табла са [42] слике. 23×17.
Summary: Chests as objects of art in Yugoslavia from the XIIIth to the XIXth centuries.
[Са предговором издавача. — Упоредни наслов на енгл. јез.]
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 8,50
Tirage 1.000.
11. **ЈАНЦ, ЗАГОРКА: ОРНАМЕНТИ ФРЕСАКА ИЗ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ ОД XII ДО СРЕДИНЕ XV ВЕКА.** Изложба. Септембар — октобар 1961. — Београд, Штампарија »Београдски графички завод«, 1961. Стр. 42 са 6 слика + [1] + LXXVI табла са 499 пртежа + [2] + [4] табле са 12 репродукција + [2] + зашт. омот. 24×17.
Summary: Ornaments in the Serbian and Macedonian frescoes from the XII to the middle of the XV century.
[Са предговором издавача. — Упоредни наслов на енгл. јез.]
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 16,00
Tirage 1.000.
12. **UMETNOST U INDUSTRIJI.** Izložba. 1961. decembar — januar 1962. Uvodni tekst: Nadežda Andrejević-Kun. Tekst каталога: Ružica Gajić, dr Verena Han, dr Vojana Radojković, Dobrila Stojanović. Redigovanje каталога: Mirjana Jevrić. Korice i grafička опрема каталога: Radomir Perica. — Београд, Штампарија »Kosmos«, 1961. Стр. [32] са [27] слика. 24×11.
[Објављено и у енглеском преводу, в. 12а.]
Тираж 1.000. (Распродато)
Tirage 1.000. (Épuisé)
- 12a. **ARTS IN INDUSTRY.** Exhibition, 1961 December — January 1962. Foreword: Nadežda Andrejević-Kun. Text of the catalogue by: Ružica Gajić, dr Verena Han, dr Vojana Radojković, Dobrila Stojanović. Redaction of the catalogue: Mirjana Jevrić. Translation from the Serbo-Croatian by Saša Petrović. The cover design, the graphical and technical get-up by Radomir Perica. — Београд, »Kosmos«, 1961. Стр. [32] са [27] слика. 24×11.
[The original title: Umetnost u industriji.]
Тираж 1.000. (Распродато)
Tirage 1.000. (Épuisé)
13. **STOJANOVIĆ, DOBRILA: SAVREMENA JUGOSLOVENSKA TAPISERIJA.** [Predgovor:] N. Andrejević-Kun. Tekstove prevela na fr. jez.: Ivanka Marković. Grafička опрема каталога: Eduard Stepančić. — Београд, Штампa »Kultura«, 1963. Стр. [24] + [28] табла са [51] сликом. 20×22.
Texte français: Tapisserie contemporaine yougoslave.
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 6,00
Tirage 1.000.
14. **KUĆNI SAT — STILSKI RAZVOJ KROZ VJEKOVE.** Dr Ivan Bach, Nevenka Bezić, Vesna Bučić, dr Verena Han, Marija Mirković, dr Danica Pinterović. Izložba satova iz jugoslovenskih zbirki. Maj — Juni 1964. Muzej primenjene umetnosti, Београд. [Predgovor:] Nada Andrejević-Kun. Grafička опрема каталога по nacrtima Е[дуарда] Степанчића. — Београд, Београдски графички завод (kliše i štampa), 1964. Стр. 134 са XL табла s reprodukcijama + [2]. 21,5×17.
Summary: Some contributions to the knowledge of chamber clocks and horology in the area of Yugoslavia.
[Упоредни наслов на енгл. јез. — Садржи каталожки попис експоната са односном библиографијом као и попис часовничара са подручја Југославије.]
Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 15,00
Tirage 1.000.
15. **[ПРВИ] I ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН.** Примењена уметност. Музеј примењене уметности у Београду, [изложба] од 18. октобра до 8. новембра 1964. [Предговор:] Нада Андрејевић-Кун.

[Уводни текст:] Поводом I дејјег октобарског салона примењене уметности [написао:] Срето Бошњак. [Каталог саставио:] Срето Бошњак. [Каталог опремио:] Едуард Степанчић. — Београд, Графичка школа (штампа и клишеи), 1964. Стр. [32] са [7] репродукција. 16×16.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 1,00
Tirage 1.000.

16. **INDONEŽANSKA NARODNA UMETNOST.** Izložba zbirke Vere i Aleša Beblera. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, juni—avgust 1965. [Predgovor:] Nada Andrejević-Kun; Raden Subijakto, ... [Tekst:] Nekoliko misli o svojstvenosti indonežanske kulture [napisao:] Aleš Bebler. O raznim tehnikama u izradi tkanina [napisala:] Vera H. Bebler. [Izložbu pripremila:] uz saradnju Vere i Aleša Beblera, Dobrila Stojanović. [Izložbu postavio:] Mario Maskareli. [Tehnički urednik:] Andreja Andrejević. [Prevod:] Rade Pečnik... — Beograd, Štampa »Privredni pregled«, 1965. Str. 48 sa reprodukcijama i geogr. kartom Indonezije. 20×14.

Тираж 500. Цена: Н. Дин. 3,00
Tirage 500.

17. **ЈАНЦ, ЗАГОРКА: НАСЛОВНА СТРАНА СРПСКЕ ШТАМПАНЕ КЊИГЕ.** Корице и техничка опрема: Андреја Андрејевић. — Београд, Штампариа »Научно дело«, 1965. Стр. [8] + 135 са 11 слика и XXXVII табли са 93 репродукције. 24×17.

Résumé: Le frontispice des livres imprimés serbes.

[Упоредни наслов на фр. јез. — Садржи каталогски попис експоната са односном библиографијом, податке о уметницима и литературу коришћену за израду регистра са подацима о уметницима.]

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 12,00
Tirage 1.000.

18. **[ДРУГИ] II ДЕЧЈИ ОКТОБАРСКИ САЛОН.** Примењена уметност. Музеј примењене уметности у Београду, [изложба] од 24. октобра до 14. новембра 1965. [Каталог саставио:] Срето Бошњак. — Београд, (Штампа и клишеи) Графичка школа, 1965. Стр. [32] са [7] репродукција. 16×16.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 1,00
Tirage 1.000.

II Периодичне публикације
II Périodiques

1. **МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. [ЗБОРНИК] 1.** Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Бојана Радојковић, Верена Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. Корице: А. Андрејевић. — Београд, Штампа Београдски графички завод, 1955. Стр. 119 са сликама и цртежима + [1]. 29×20.
Titre français: Musée des Arts Décoratifs. [Recueil de travaux] 1.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 6,50
Tirage 1.000.

Садржај — Table of contents
Верена Хан: Профани намјештај на нашој средњовјековној фресци. Summary: Household Furniture on the Serbian Medieval Frescoes. — Бојана Радојковић: Крстови у емаљу XVI и XVII века. Summary: Enamel Crosses of the 16th and 17th Century. — Добрила Стојановић: Један фламански гоблен из збирке Музеја примењене уметности. Summary: A Flemish tapestry in the Museum of Applied Arts. — Загорка Јанц: Илуминирани турски рукописи у Музеју примењене уметности у Београду. Summary: Turkish Illuminated Manuscripts in the Museum of Applied Arts in Belgrade.

2. **МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК 2.** Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Бојана Радојковић, Верена Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. [Технички уредник: А. Андрејевић]. — Београд, Штампа Београдски графички завод, 1956. Стр. 127 са сликама и цртежима. 29×20.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 2.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 6,50
Tirage 1.000.

Садржај—Table des matières
I Расправе и чланци—Études et articles

Верена Хан: Двери из Хиландара украшене интарзијом од кости. Summary: Chilandar altar door adorned with bone intarsia. — Бојана Радојковић: Кондир с претставом еухаристије. Résumé: Un récipient, dit »kondir«, avec la représentation de l'eucharistie. — Ангелина Василић: Оријентални покров из студеничке ризнице. Résumé: Le voile funéraire oriental du trésor du monastère de Studenica. — Загорка Јанц: Исламски повези у југословенским збиркама. Summary: Bindings of Oriental manuscripts in Yugoslav collections.

II Прилози и грађа — Notes et documents

Бојана Радојковић: Мало романско распеће из Кладова. Résumé: Le crucifix roman de Kladovo. — Марија Бирташевић: Средњовековни керамички тањир из Београда. Résumé: Un plat médiéval de Beograd en céramique. — Ружа Лончар: Персиски фајансни пано из XVIII века. Résumé: Un panneau en faïence persane du XVIII^e siècle. — Мирослава Деспот: Staklana Zvečevo, njen postanak i razvoj. Zusammenfassung: Glasfabrik Zvečevo, ihr Ursprung und Entwicklung.

III Музејске збирке — Collections du Musée

Загорка Јанц: Минијатура јеванђелиста Луке из XVI века. (Une miniature représentant l'évangéliste Luc du XVI^e siècle). — Ружа Лончар: Чаша са уметнутим листовима злата из XVIII века. (Un verre à feuilles d'or interposées du XVIII^e siècle). — Добрила Стојановић: Два бидермајер веза. (Deux exemplaires de broderie en style Biedermeier). — В[ерена] Хан: Бидермајер фотеља из породице Савић. (Le fauteuil de style Biedermeier provenant de la famille Savić).

IV Изложбе — Expositions
Н[адежда] А[ндрејевић] К[ун]: Тематске изложбе Музеја примењене уметности. (Les expositions temporaires du Musée des Arts Décoratifs). — В[ерена] Хан: Изложба Музеја примењене уметности у музејима Аустрије. (L'exposition du Musée des Arts Décoratifs dans les musées autrichiens).

V Извештаји — Comptes-rendus

Б[ојана] Радојковић: Извештај о попису ризнице манастира Свете Тројице код Пљеваља и манастира Савине. (Compte-rendu sur l'inventaire des trésors du monastère de la Sainte Trinité, près de Pljevlje, et du monastère de Savina).

VI Оцене и прикази — Critiques et aperçus

М[ирјана] Ј[еврић]: Публикације Музеја примењене уметности. (Les publications du Musée des Arts Décoratifs).

VII Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

М[ирјана] Ј[еврић]: Размена публикација. (L'échange des publications).

3-4. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ
ЗБОРНИК 3—4. Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Бојана Радојковић, Верена Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. [Технички уредник: А. Андрејевић]. — Београд, Штамп Београдски графички завод, 1958, Стр. 206 са сликама и цртежима. 29 × 20. Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 3—4.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 10,00
Tirage 1.000.

Садржај — Table des matières

I Расправе и чланци — Études et articles

Др Павле Васић: Страни утицаји у српској ношњи. Résumé: Influences étrangères dans les vieux costumes serbes. — Др Фрањо Баш: Уметничка обрада гвожђа у Словенији. Zusammenfassung: Die kunsthandwerkliche Gestaltung des Eisens in Slowenien. — Бојана Радојковић: Српски окови јеванђеља XVI и XVII века. Résumé: Plaques de reliures serbes des évangélistes des XVI^e et XVII^e siècles. Љубица Младеновић: Уметничка обрада метала у Босни и Херцеговини од доласка Турака до данас. Résumé: Le travail artistique des métaux en Bosnie et en Herzégovine de l'arrivée des Turcs à nos jours.

II Прилози и грађа — Notes et documents

Леонтије Павловић: Дечанске ампуле. Résumé: Les ampoules de Dečani. — Др Круно Пријатељ: Сребрне светачке главе из ризнице сплитске столне цркве. Résumé: Les têtes en argent des saints du trésor de la cathédrale de Split. — Верена Хан: Касноготичке скриње алпско-ломбардског типа у далматинским збиркама. Summary: Late Gothic chests of Alpine—Lombardic type in Dalmatian collections. — Загорка Јанц: Минијатуре у Хатиџијевој »Тимурнами«. Summary: Miniatures in Hatifi's Timurnama. — Др Дејан Медковић: Рукописни молитвеник из збирке Музеја примењене уметности. Résumé: Un petit bréviaire manuscrit de la collection du Musée des Arts Décoratifs de Beograd. — Др Леља Добронић: Умјетнички ковано жељезо на моћнику которске катедрале. Résumé: Le fer-forgé du reliquaire de la cathédrale de Kotor. — Др Мирослава Деспот: Постанак, развој и производња стаклане у Сушници. Zusammenfassung: Das Entstehen und Wirken der Glashütte Sušica in Kroatien. — Зо-

ран Тошић: Фишеклије конта Пера Властелиновића. Summary: Cartridge—boxes of Count Pero Vlastelinović. — Радмила Поленаковић: Израда инкрустираних чибук, лула, цигарлука и других предмета украшених седефом и кошћу у Македонији. Résumé: La fabrication de pipes, porte-cigarettes, porte-cigares et autres objets ornés en incrustation de nacre et d'os en Macédoine.

III Музејске збирке — Collections du Musée

Бранислав Миленковић: Ловачки рог од слоноваче. (Corne de chasse en ivoire). — Бранислав Миленковић: Фигурина од слонове кости. (Figurine en ivoire).

IV Изложбе — Expositions

Р[ужа] Лончар: Изложба исламских рукописа из југословенских колекција. (L'exposition «Les manuscrits islamiques dans les collections yougoslaves»). — М[ирјана] Јеврић: Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове. Изложба у Музеју примењене уметности у Београду. (Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves aux cours des siècles. Exposition au Musée des Arts Décoratifs).

V Извештаји — Comptes rendus

Д[обрила] Стојановић: Изложбе и просветни рад у Музеју примењене уметности у 1956—1957 години. (Les expositions et le travail éducatif au Musée des Arts Décoratifs en 1956—1957).

VI Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

М[ирјана] Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја примењене уметности. (Les publications périodiques de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs). — М[ирјана] Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

5. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК 5. Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Бојана Радојковић, Верена Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. [Технички уредник: А. Андрејевић]. — Београд, Штамп Београдски графички завод, 1959. Стр. 164 са сликама и цртежима. 29 × 20. Titre français: Musée des Arts Décoratifs Beograd [Recueil de travaux] 5. Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 10,00 Tirage 1.000.

Садржај — Table des matières

I Расправе — Études

Др Ангелос Баш: Капути и огртачи у Словенији од XIV до XVI столећа. Zusammenfassung: Mäntel und Umhänge im slowenischen Volksgebiet vom 14 bis 16 Jahrhundert. — Загорка Јанц: Исламски елементи у српској књизи. Summary: The Islamic elements in the Serbian book. — Др Верена Хан: Значај палестинских еулогија и литургијских предмета за новију умјетност код Срба (XVII—XVIII столеће). Summary: The significance of the Palestine eulogies and liturgical objects for the latter art with the Serbians.

II Прилози — Notes

Др Бојана Радојковић: Једна непозната група дрвених крстова са рељефима празника. Résumé: Un groupe inconnu des croix de bois aux reliefs représentant des fêtes. — Загорка Јанц: Српска графика XVII века. Summary: The Serbian graphic art of the XVIIth century. Special icons called "stampi". — Др Дејан Медковић: Две историске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750. Résumé: Deux compositions historiques de l'année 1750. Oeuvres du peintre Joakim Marković.

III Грађа — Documents

Ружа Лончар: Турски тањир из Кутахије. Résumé: Les plats turcs de Kutahya. — Љубинка Којић: Антиминс зографа Рафајла Димитријевића. Summary: Antimins painted by Raphael Dimitrijevitch. — Леонтије Павловић: Дечански натписи дуборесца Трајка. Résumé: Inscriptions du sculpteur Trajko à Dečane. — Др Мирослава Деспот: Умјетно-обртна производња Хрватске на изложби у Трсту 1882 године. Zusammenfassung: Das kroatische Kunstgewerbe auf der triester Ausstellung im Jahre 1882.

IV Извештаји — Rapports

Ружа Лончар: Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1958 и 1959 години. (Les activités éducatives au Musée des Arts Décoratifs en 1958 et 1959). — Миодраг Сузовић: Преглед изложби у Галерији Музеја примењене уметности — Период 1958 и 1959 година. (Les expositions à la galerie du Musée des Arts Décoratifs (1958—1959)).

V Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

Мирјана Јеврић: Периодичне публика-

ције у библиотеци Музеја примењене уметности. (Les publications périodiques de la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs). — Мирјана Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

- 6-7. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК 6—7. Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Бојана Радојковић, Верена Хан. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. [Технички уредник: А. Андрејевић]. — Београд, Штамп Београдски графички завод, 1960—1961. Стр. 163 са сликама и цртежима. 29 × 20. Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 6—7.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 10,00
Tirage 1.000.

Садржај — Table des matières

I Расправе — Études

Др Бојана Радојковић: Сребрна ренесансна чаша из Музеја примењене уметности у Београду. Résumé: Un plat d'argent de la Renaissance du Musée des Arts Décoratifs à Beograd.

II Прилози — Articles et notes

Др Бојана Радојковић: Оловни прозор Богородичине цркве у Студеници. Résumé: Un vitrail en plomb à l'église de la Vierge à Studenica. — Мирјана Татић—Бурић: Три византијске посуде из Народног музеја у Београду. Résumé: Trois vases byzantins du Musée National à Beograd. — Др Верена Хан: Вјеренички портрет са сребрног медаљона средњовјековне чаше из источне Србије. Résumé: Le portrait de fiancés du médaillon en argent, trouvé en Serbie orientale, appartenant à une coupe médiévale. — Добрила Стојановић: Катапетазма монахиње Агније. Résumé: Katapetazmo de la nonne Agnija (Agnès). — Др Верена Хан: Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата. Résumé: Contribution à la datation des portes en bois sculpté des monastères Sleptscha et Treskavatz. — Др. Ангелос Баш: Материјали високе ношње у Словенији 16. столећа. Zusammenfassung: Das Material der hohen Tracht im slowenischen Volksgebiet des 16. Jahrhunderts. — Загорка Маринковић: Један ручни крст из цркве у Сурдуку. Résumé: Une croix portative de l'église de Surduk. — Др Иван Бах: Словачке бакрене посуде 17. и 18. столећа у Музеју за умјетност и обрт у Загребу. Zusammenfassung: Vier slowakische Kupfergefäße im Museum für Kunst und

Gewerbe in Zagreb. — Даринка Зелинкова: Декоративна кожа у Словенији. Zusammenfassung: Dekoriertes Leder in Slowenien.

III Грађа — Documents

Др Мирослава Деспот: Неколико података о пословању и производњи стаклана у Јанковцу и Мирин—Долу. Прилог повијести стакларске производње у Славонији у XIX столећу. Zusammenfassung: Einige Angaben über die Geschäftstätigkeit und Produktion der Glashütten in Jankovac und Mirin Dol. Beiträge zur Geschichte der Glaserzeugung in Slawonien im XIX Jahrhundert.

IV Музејске збирке — Collections du Musée

Ружа Гајић: Порцеланска кутија из мануфактуре Севра. (Une boîte en porcelaine de Sèvres).

V Изложбе — Expositions

Др Верена Хан: Изложба »Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века« (Exposition »La broderie artistique en Serbie du XIV^e au XIX^e siècle«). — Мирјана Јеврић: Изложба »Уметничка скриња у Југославији од XIII до XIX столећа«. (Exposition »Coffres comme objets d'art en Yougoslavie du XIII^e au XIX^e siècle«). — Др Бојана Радојковић: Изложба »Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века«. (Exposition »Les ornements des fresques en Serbie et Macédoine du XII^e au XV^e siècle«). — Мирко Фрухт: Изложба »Уметност у индустрији«. (Exposition »Art dans l'industrie«).

VI Извештаји — Comptes rendus

Загорка Јанц: Десет година рада Музеја примењене уметности у Београду. (Le dixième anniversaire du Musée des Arts Décoratifs de Beograd). — Ружа Гајић: Просветна делатност Музеја примењене уметности у 1960. и 1961. години. (L'activité pédagogique du Musée des Arts Décoratifs — 1960—1961). — Војислава Розић: Преглед изложби у галерији Музеја примењене уметности, одржаних у 1960. и 1961. години (Calendrier des expositions qui ont eu lieu au Musée en 1960 et 1961).

VII Библиографија и размена публикација — Bibliographie et échange des publications

Мирјана Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја примењене уметности. (Périodiques dans la biblio-

thèque du Musée des Arts Décoratifs). — Мирјана Јеврић: Размена публикација. (L'échange des publications).

8. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. ЗБОРНИК 8. — Уређивачки одбор: Нада Андрејевић-Кун, Загорка Јанц, Мирјана Јеврић, Добрила Стојановић. Одговорни уредник: Нада Андрејевић-Кун. Секретар Редакције: Војислава Розић. Технички уредник: Андреја Андрејевић. — Београд, Штампa Београдски графички завод, 1962 [1964]. Стр. 151 са сликама и пртежима + [1]. 29 × 20.

Titre français: Musée des Arts Décoratifs. Recueil de travaux 8.

Тираж 1.000. Цена: Н. Дин. 10,00
Tirage 1.000.

Садржај — Table des matières

I Расправе и чланци — Études et articles

Др Верена Хан: Проблем стила и датирања релефне иконе св. Климента Охридског. Résumé: Problème du style et de la date de l'icône en relief de St. Clément d'Ohrid. — Добрила Стојановић: Везена икона из XIV века. Summary: An embroidered icon from the 14th century. — Маријан Венцел: Лиснати крст на стећцима с подручја Неретве. Summary: The foliated cross on stećci in the Neretva region. — Мара Харисијадис: Минијатуре и орнаменти четворојеванђеља Р. 69 Библиотеке Патријаршије у Београду.

Résumé: Miniatures et ornements du tétraévangile R. 69 de la Bibliothèque du Patriarcat, Beograd. — Загорка Јанц: Непознати грбовник породице Охмучевића. Summary: An unknown roll of arms of the family Ohmučević. — Др Верена Хан: Иконе с резбареним оквиром у Музеју примењене уметности у Београду. Résumé: Icônes aux cadres en bois sculpté au Musée des Arts Décoratifs à Beograd. — Миодраг Јовановић: Жефаровићева гравира »Богородица Олимпијска« и »Biblia естура«. Résumé: La »Vierge Olympique« gravée par Žefarović et la »Biblia Естура«. — Др Леља Добронић: Скулптурални украси загребачке архитектуре друге половине деветнаестог столећа. Zusammenfassung: Skulpturale Verzierungen der zagreber Architektur der zweiten Hälfte des XIX Jahrhunderts.

II Грађа — Sources et documents

Загорка Јанц: Збирка икона у Музеју примењене уметности. Summary: Icons in the collection of the Museum of decorative arts in Beograd. — Др Павле

Васић: Нови извори за стару југословенску ношњу. Résumé: Nouvelles sources pour l'étude de l'ancien costume yougoslave. — Др Мирослава Деспот: Неколико значајних изложака на обртничкој изложби у Бечу године 1845. Zusammenfassung: Einige bedeutsame Exponate der Wiener Gewerbeausstellung im Jahre 1845.

III Прикази и извештаји — Aperçus critiques et compte-rendus

Загорка Јанц: Изложба предмета турске уметности из збирке Музеја примењене уметности. (Exposition des objets d'art turc provenant de la collection du Musée des Arts Décoratifs de Beograd). — Војислава Розић: Преглед изложби у галерији Музеја одржаних у 1962. години. (Calendrier des expositions organisées en 1962 à la galerie du Musée). — Ружа Гајић: Просветна делатност Музеја у 1962—1963. години. (Activité pédagogique du Musée, 1962—1963). — Др Верена Хан — Иван Лазић: Реставрација и конзервација табернакла из XVIII века у радионици Музеја. (Conservation et restauration d'une commode-secrétaire du XVIII^e siècle dans l'atelier du Musée). — Мирјана Јеврић: Размена публикација. (Échange de publications).

IV Рецензије и библиографија — Notes bibliographiques

Вукосава Карановић: Liturghierul lui Macarie 1508... — București, ed. Academiei RPR, 1961. (Liturghierul lui Macarie 1508..., București, ed. Academiei RPR, 1961). — Мирјана Јеврић: Периодичне публикације у библиотеци Музеја. (Périodiques de la bibliothèque du Musée).

III Стручно-популарна издања — Éditions de divulgation scientifique

1. GAJIĆ—LONČAR, RUŽA: STAKLO — PROIZVODNJA I UMETNIČKA OBRAĐA KROZ VEKOVE. [Uređivački odbor:] Nadežda Andrejević-Kun, Zagorka Janc, Mirjana Jevrić, Dobrila Stojanović. [Odgovorni urednik:] Nadežda Andrejević-Kun. [Predgovor:] N. Andrejević-Kun. Grafička oprema: Eduard Stepančić. — Beograd, Štampa i klišeji Beogradski grafički завод, 1964. Стр. 48 + [21] табла са 44 репродукције + [1]. 20 × 16,5.

(Stručno popularno izdanje, 1)

Résumé: La production et les formes d'art de la verrerie à travers les siècles. [Sadržaj i bibliografiju.]

Тираж 3.000. Цена: Н. Дин. 4,00
Tirage 3.000.



БРАНИСЛАВ МИЛЕНКОВИЋ

In memoriam
(1907—1965)

Септембра 1965. преминуо је после тешке болести виши кустос Музеја примењене уметности у Београду, Бранислав Миленковић. Од 1952. године Бранислав Миленковић је радио у Музеју примењене уметности као руководилац сектора за историјско-стилски развој декоративне пластике, а 1959. године, због унутрашње реорганизације Музеја премештен је у сектор историјско-стилског развоја метала. Јануара 1964. године је пензионисан. У току рада у Музеју Б. Миленковић је учествовао на поставци сталне музејске изложбе, у припремама других изложби постављаних у Музеју у том периоду, као и у многим заједничким акцијама Музеја. Систематски је средио поверену збирку и радио на проучавању ситне пластике. Из ове области публиковао је: »Ловачки рог од слоноваче« и »Фигурина од слонове кости« (Зборник Музеја 3—4, Београд 1958.). У заједници са колегама из Музеја обрадио је и припремио за штампу резбарене предмете из ризнице манастира Св. Тројице Пљеваљске.

Бранислав Миленковић је као студент од 1930. године припадао револуционарном покрету. Од јуна 1937. године учествује у Шпанском грађанском рату, где остаје до септембра 1939, кад доспева у логор шпанских бораца у Француској. Следеће године се враћа у Југославију, бива ухапшен и упућен у логор у Билећи. За време револуционарне борбе наших народа у периоду од 1941—1945. организовано ради и извесно време проводи у логору на Бањици. После рата наставља студије и 1951. године завршава Филозофски факултет, групу историје уметности.

Тежак живот и дугогодишњи револуционарни рад тешко су оштетили здравље Б. Миленковића. Губитком Бранислава Миленковића, чланови колектива Музеја примењене уметности дуго неће изгубити из сећања лик овог скромног и честитог човека, пуног разумевања и осећања за друге.

Д. Стојановић

Технички уредник: АНДРЕЈА АНДРЕЈЕВИЋ

Штампа: „Београдски графички завод“ — Београд,
Булевар војводе Мишића бр. 17