

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

3-4

БЕОГРАД

1958



МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ  
УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

3-4

БЕОГРАД

1958

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS  
RECUEIL DE TRAVAUX

3-4

Уређивачки одбор:

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН

БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

ВЕРЕНА ХАН

Одговорни уредник:

НАДА АНДРЕЈЕВИЋ-КУН

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	Страна Page
Д-р ПАВЛЕ ВАСИЋ СТРАНИ УТИЦАЈИ У СРПСКОЈ НОШЊИ	7
PAVLE VASIĆ, DOCTEUR-ÈS-LETTRES INFLUENCES ÉTRANGÈRES DANS LES VIEUX COSTUMES SERBES	29
Д-р ФРАЊО БАШ УМЕТНИЧКА ОБРАДА ГВОЖЂА У СЛОВЕНИЈИ	31
FRANJO BAŠ DIE KUNSTHANDWERKLICHE GESTALTUNG DES EISENS IN SLOWENIEN	49
Д-р БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ СРПСКИ ОКОВИ ЈЕВАНЂЕЉА XVI И XVII ВЕКА	51
BOJANA RADOJKOVIĆ, DOCTEUR-ÈS-LETTRES PLAQUES DE RELIURES DES ÉVANGÉLIAIRES DES XVI ET XVII SIÈCLES	86
ЉУБИЦА МЛАДЕНОВИЋ УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ ОД ДОЛАСКА ТУРАКА ДО ДАНАС	89
LJUBICA MLADENOVIĆ LE TRAVAIL ARTISTIQUE DES MÉTAUX EN BOSNIE ET EN HERZÉGOVINE DE L'ARRIVÉE DES TURCS À NOS JOURS	99
<b>II ПРИЛОЗИ И ГРАЂА — NOTES ET DOCUMENTS</b>	
ЛЕОНТИЈЕ ПАВЛОВИЋ ДЕЧАНСКЕ АМПУЛЕ	101
LEONTIJE PAVLOVIĆ LES AMPOULES DE DEČANI	104
Д-р КРУНО ПРИЈАТЕЉ СРЕБРНЕ СВЕТАЧКЕ ГЛАВЕ ИЗ РИЗНИЦЕ СПЛИТСКЕ СТОЛНЕ ЦРКВЕ	105
KRUNO PRIJATELJ, DOCTEUR-ÈS-LETTRES LES BUSTES EN ARGENT DES SAINTS DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SPLIT	116
ВЕРЕНА ХАН КАСНОГОТИЧКЕ СКРИЊЕ АЛПСКО-ЛОМБАРДСКОГ ТИПА У ДАЛМАТИН- СКИМ ЗБИРКАМА	117
VERENA HAN, DOCTEUR-ÈS-LETTRES LATE GOTHIC CHESTS OF ALPINE-LOMBARDIC TYPE IN DALMATIAN COLLECTIONS	128

	Страна Page
ЗАГОРКА ЈАНЦ МИНИЈАТУРЕ У ХАТИФИЈЕВОЈ »ТИМУРНАМИ«	129
ZAGORKA JANC MINIATURES IN HATIFI'S TIMURNAMA	136
Д-р ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ РУКОПИСНИ МОЛИТВЕНИК ИЗ ЗБИРКЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	137
DEJAN MEDAKOVIĆ, DOCTEUR-ÈS-LETTRES UN PETIT BRÉVIAIRE MANUSCRIT DE LA COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BEOGRAD	143
Д-р ЛЕЉА ДОБРОНИЋ УМЈЕТНИЧКО КОВАНО ЖЕЉЕЗО НА МОЊНИКУ КОТОРСКЕ КАТЕДРАЛЕ	145
LELJA DOBRONIĆ, DOCTEUR-ÈS-LETTRES LE FER-FORGÉ DU RÉLIQUAIRE DE LA CATHÉDRALE DE KOTOR	150
Д-р МИРОСЛАВА ДЕСПОТ ПОСТАНАК, РАЗВОЈ И ПРОИЗВОДЊА СТАКЛАНЕ У СУШИЦИ	151
D-r MIROSLAVA DESPOT DAS ENTSTEHEN UND WIRKEN DER GLASSHÜTE SUŠICA IN KROATIEN	155
ЗОРАН ТОШИЋ ФИШЕКЛИЈЕ КОНТА ПЕРА ВЛАСТЕЛИНОВИЋА	157
ZORAN TOŠIĆ CARTRIDGE-BOXES OF COUNT PERO VLASTELINOVIĆ	160
РАДМИЛА ПОЛЕНАКОВИЋ ИЗРАДА ИНКРУСТИРАНИХ ЧИБУКА, ЛУЛА, ЦИГАРЛУКА И ДРУГИХ ПРЕДМЕТА УКРАШЕНИХ СЕДЕФОМ И КОШЋУ У МАКЕДОНИЈИ	161
RADMILA POLENAKOVIĆ LA FABRICATION DE PIPES, PORTE-CIGARETTES, PORTE-CIGARES ET AUTRES OBJETS ORNÉS EN INCRUSTATION DE NACRE ET D'OS EN MACÉDOINE	183
III МУЗЕЈСКЕ ЗБИРКЕ — COLLECTIONS DU MUSÉE	
БРАНИСЛАВ МИЛЕНКОВИЋ ЛОВАЧКИ РОГ ОД СЛОНОВАЧЕ	185
BRANISLAV MILENKOVIĆ CORNE DE CHASSE EN IVOIRE	185
БРАНИСЛАВ МИЛЕНКОВИЋ ФИГУРИНА ОД СЛОНОВЕ КОСТИ	187
BRANISLAV MILENKOVIĆ FIGURINE EN IVOIRE	187
IV ИЗЛОЖБЕ — EXPOSITIONS	
Р. ЛОНЧАР ИЗЛОЖБА ИСЛАМСКИХ РУКОПИСА ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ КОЛЕКЦИЈА	188
R. LONČAR L'EXPOSITION »LES MANUSCRITS ISLAMIQUES DANS LES COLLECTIONS YUGOSLAVES«	188

M. ЈЕВРИЋ	
УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ КРОЗ БЕКОВЕ. ИЗЛОЖБА У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	189

M. JEVRIC	
LE TRAVAIL ARTISTIQUE DES MÉTAUX DES PEUPLES YOUGOSLAVES AUX COURS DES SIÈCLES. EXPOSITION AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.	189

V ИЗВЈЕШТАЈИ — COMPTES-RENDUS

D. СТОЈАНОВИЋ	
ИЗЛОЖБЕ И ПРОСВЕТНИ РАД У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 1956—1957 ГОДИНЕ	197

D. STOJANOVIC	
LES EXPOSITIONS ET LE TRAVAIL EDUCATIF AU MUSÉE DES ARTS DECORATIFS 1956—1957	197

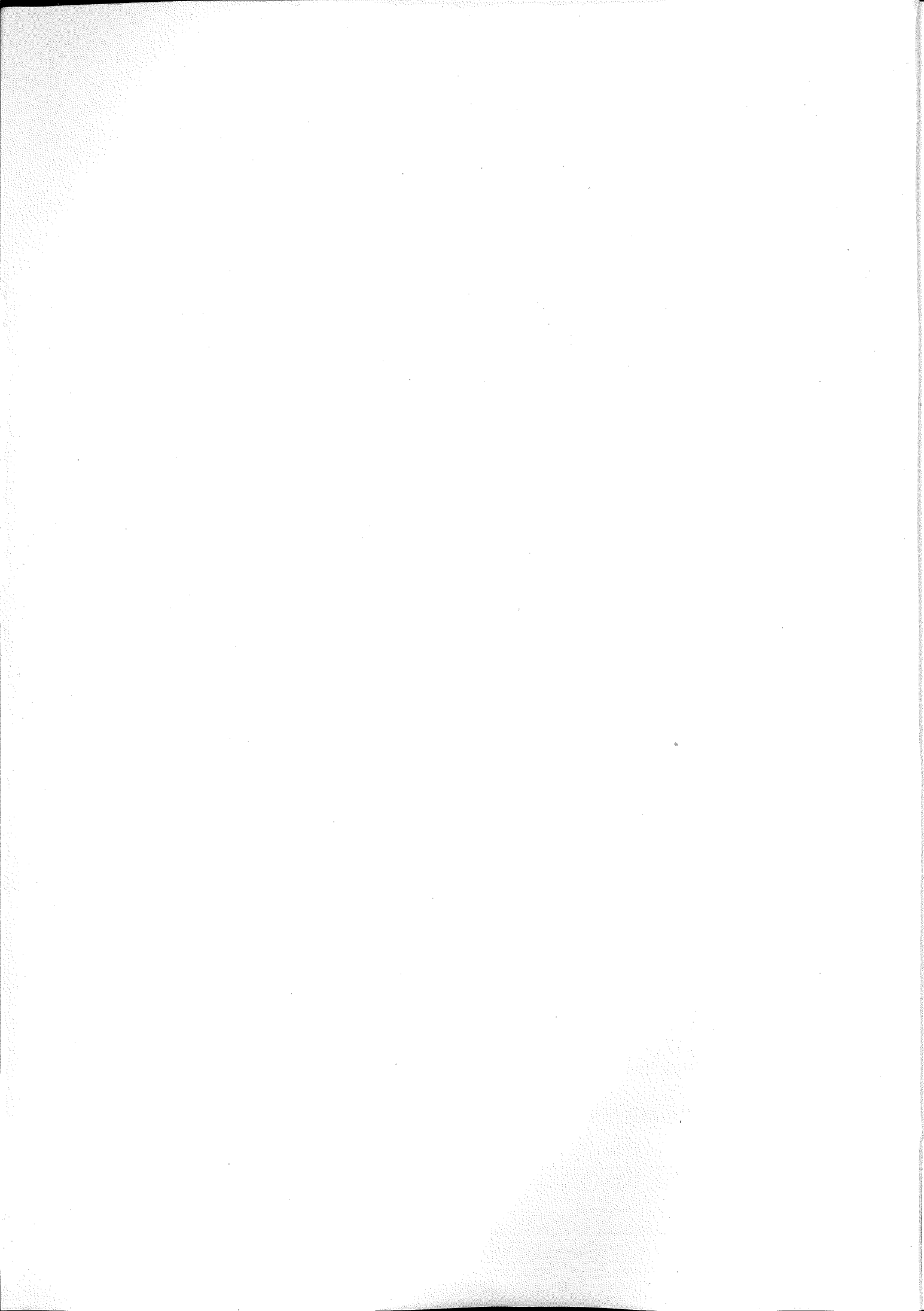
VI БИБЛИОГРАФИЈА И РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА  
BIBLIOGRAPHIE ET ECHANGE DES PUBLICATIONS

M. J. ПЕРИОДИЧКЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	200
---	-----

M. J. LES PUBLICATIONS PERIODIQUES DE LA BIBLIOTHEQUE DU MUSÉE DES ARTS DECORATIFS	200
---	-----

M. J. РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА	205
---------------------------	-----

M. J. L'ECHANGE DES PUBLICATIONS	205
----------------------------------	-----





У Средњем веку српска култура развијала се највећим делом под утицајима с Истока. Због тога је и ношња, тај важан и непосредан начин човекова изражавања и схватања, носила печат ових утицаја. То се види прво у развоју одевања владајућих слојева, владарске ношње, племићке ношње и свештеничког литургијског одела који су сачувани на фрескама и минијатурама.<sup>1</sup> Мање је позната ношња народних маса, сељака и грађана, која је ређе приказивана у ликовној уметности Средњег века.<sup>2</sup> Истина, у историји ношње постоји једно правило без много изузетака: горњи слојеви примали су ношњу културнијих суседа, док је сељак и грађанин задуго задржао своју ношњу са специфичним етничким одликама. Али временом извесне форме одевања племства прелазе у народ, у сељачке масе, и тиме добијају много ширу примену. Има индиција да је тај процес и у Србији ишао истим редом.<sup>3</sup> Али је овде он био сложен. У додиру с разним суседним народима, чији је политички значај бивао мањи или већи, развијале су се у Србији извесне форме одевања и у току драматичне народне историје, особито током XV и XVI века. Поводећи се за променљивим политичким приликама, Срби су показали у овој грани велику разноврсност.<sup>4</sup>

Најстарија је веза српске ношње с византиском, која је досад била предмет већих студија (К. Јиречек, Св. Радојчић, Л. Мирковић, Ј. Ковачевић). Византиски утицај је трајао до XV века, кад се упоредо с њим појављују утицаји осталих суседа: Италијана, Турака и Маџара. Веза с овим народима у области ношње досад није била посебно проучавана. Међутим, она даје одговоре на многа питања из историје ношње која су досад била постављана без успеха у етнологији, на чак и погрешно решавана. Утицај ових народа, веома разноврстан и значајан, условио је многе форме одевања код Срба које су се одржале такође до нашег столећа.

## I

За време трајања српске средњовековне државе Србија је била преко Дубровника и Котора у живим трговачким односима с Италијом. Из Србије се извозила многа роба, особито сировине: вино, восак, мед, кожа, месо, док су се други артикли увозили из Италије. К. Јиречек је дао приличан списак робе, међу којом се на видном месту налазе скупочене тканине које су набављане из италијанских фабрика у Фиренци, Милану и Верони.<sup>5</sup> Не треба искључити могућност да је заједно с том робом долазила у Србију и западњачка мода. Њени утицаји се могу запазити већ у XIV веку на оделу племства у Македонији и Србији. На појединим портретима племића види се јасно тежња да се ношња сузи што је био одраз револуције у начину одевања у Француској током друге половине XIV века. Одећа су била напред просечена и закопчавала су се дугмадима. Скројено према облицима тела и тесно припијено уз тело, ово одело учинило је појас излишним. Он је изгубио своју дотадашњу функцију потпасавања: спуштен је ниже на саме кукове као украс и симбол феудалних односа.<sup>6</sup> Та мода је обухватила целу Европу, дошла је и до Италије, а одатле — по свој прилици — прешла и у наше земље, Србију и Босну. Српско племство је задржало дугачка одела византиског кроја. Али она су сужена, просечена спреда, а појас је спуштен ниско на саме кукове. Осим дужине одела, и орнаментика је била по византиском узору. Украси око врата, мишића и зрукавља веома су потсећали на украсе владарског дивитисиона.<sup>7</sup> Карактеристичан пример овакве моде налази се у портрету Остоје Рајаковића из 1374 године (сл. 1), као и у портрету једног непознатог племића у Светом Пантелејмону у Охриду.

<sup>1</sup> С. Радојчић, Портрети српских владара у Средњем веку, Скопље 1934.

<sup>2</sup> Још није решено на задовољавајући начин питање о томе у којој мери библиске сцене у српском средњовековном сликарству могу да послуже као податак о средњовековној ношњи у Србији.

<sup>3</sup> П. Васић, Југословенске ношње у XVI веку — Зборник Етнографског музеја у Београду, Београд 1953.

<sup>4</sup> Познато је да су важни политички догађаји били од пресудног значаја за један читав период развоја ношње. Најбољи пример је утицај шпанске моде у Европи после победе код Павије 1525 године.

<sup>5</sup> К. Јиречек — Радонић, Историја Срба, II, 1954, 426.

<sup>6</sup> Ј. Ковачевић, Средњовековна ношња балканских Словена, Београд — Посебна издања САН, ССХВ 1953, 174.

<sup>7</sup> Исто, 50, 58.

Утицај италијанске моде огледа се и на оделу кнеза Лазара из 1389 године (Црквени музеј у Београду).<sup>8</sup> Оно је спреда отворено у целој дужини и закопчава се ситним дугмадима с грбом, али је дугачко по византској моди. Слично одело приказано је на фресци Андреје из Фиренце *Chiesa militante e trionfante* (Cappellone degli Spagnuoli in S. Maria Novella, Firenze) која потиче отприлике из истог времена, око 1370 године. Слично одело, али још уже, налазимо и доцније у српској племићкој ношњи ктитора у манастиру Велућу.



Сл. 1. Остоја Рајаковић, српска племићка ношња 1374 године.  
Fig. 1. Ostoja Rajaković, Costume de noble serbe, 1374.

Међутим, почетком XV века мења се мода у Србији. Одело постаје нешто краће — до чланака, богатије материјом и наборима. Пример овакве моде претстављају фреске ктитора у манастиру Каленићу. Петар, брат Богданов, обучен је у широку хаљину, чији су рукави исте дужине као и доњи пешеви одела, сасвим налик на тадашњу моду у Италији. Истина, ова одела у Италији била су нешто краћа, а звала су се *giognea*. Она се могу видети на фресци Франческа Пезелина (1422—1457) која претставља историју Гризелде (Академија Карара у Бергаму) као и на фрескама Доменика да Бартологец (+1445) *Деоба милостиње* и *Деоба привилегија* (Spedale di S. M. della Scala, Siena).<sup>9</sup> У Србији ово одело било је нешто дуже зато што су у њој били јаки византиски утицаји, изванст источњачки дух који је запазио и Бертрандон де ла Брокијер.<sup>10</sup> Ово одело видимо неколико година доцније на Есфигменској повељи из 1429 године. У фигурама синова деспота Ђурђа ношња има исту дужину рукава као и пешеви, али је још очевидан византиски утицај који се огледа у необичним капама — факеолидама које носе Ђурђеви синови.<sup>11</sup>

У другим примерима западњачких утицаја пада у очи и онај који је навео Ј. Ковачевић: подела одела на две разне боје (*mi-partie, geteilte Tracht*), која је дошла са запада, односно из суседне Италије. Тамо је *mi-partie*, особито у Фиренци и Венецији, био у моди током XV века.

Има примера да су западњачке форме одевања ушле и у народну ношњу. На фресци *Ругање Христу* (Ст. Нагоричано) приказан је један свирач са соколарском капом (*Falconier—haube*) коју су носили свирачи и људи мануелног занимања у Западној Европи тога времена.

<sup>8</sup> Л. Мирковић, Хаљина кнеза Лазара — Уметнички преглед, св. 3, 1937, 72 и 73.

<sup>9</sup> Н. Floerke, Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917, Т. 30 и 31.

<sup>10</sup> Bertrandon de la Brokier, Путовања преко мора, Београд 1950, 39.

<sup>11</sup> П. Поповић — С. Смирнов, Минијатура породице деспота Ђурђа Бранковића на повељи светогорског манастира Есфигмени из 1429 — Гласник Скопског научног друштва, XI, 1923, В. таблу у боји.

Што се тиче женске моде, и она се користила западњачким облицима. Јиречек спомиње већ рано један део ношње, *gonella*, која је била различитих облика и — несумњиво — италијанског порекла. Она се носила у Дубровнику у Средњем веку.<sup>12</sup> На портретима племићкиња у Србији из прве половине XIV века (кћери жупана Брајана, Бела Црква у Карану) појављује се једна хаљина, управо горње одело, које је спреда потпуно отворено, а око грла се закопчава једним дугметом или запоном. То исто одело налази се као свечана ношња и доцније, напр. на портретима деспотице Јерине и њених кћери у Есфигменској повељи.<sup>13</sup> То је италијанска *sirta gata*, која је била разних облика и распрострањена код оба пола. У овој форми носила се у XIV веку.<sup>14</sup> Њена употреба у Србији допушта претпоставку да су из Италије увозени одређени облици италијанске ношње. Утицај Запада огледа се на многим предметима примењених уметности: печатима, прстењу, орнаментима и грбовима.<sup>15</sup> Грб последњег деспота Лазара Бранковића има изразито готски карактер. Али још једна важна грана указује на везе са Западом и на његове утицаје.

Већ је К. Јиречек дао више података о набавци оружја и војних потреба за Србе у Италији. Ти подаци потичу из времена владавине цара Душана.<sup>16</sup> Колико је тај саобраћај био жив, види се по томе што је српска војска на Косову била опремљена на западњачки начин. Турским старешинама је задавала особиту бригу српска коњица која је као зид од гвожђа покривала Косово поље.<sup>17</sup> Из тога се јасно види да су српски коњаници били наоружани као западњачки ритери, али нажалост засад немамо фигуралних претстава ових оклопника. Само посредно може се закључити како су они изгледали по минијатури Хрвоја Вукчића. Он је наоружан и опремљен као западњачки ритер. Његов оклоп приказује прелазну фазу у развоју оклопа која углавном обухвата XIV век. Тај оклоп је састављен од металних и жичаних делова. Метални делови налазе се нарочито на превојима, раменима, лактовима и коленима. Тек у XV веку уведен је потпун метални оклоп, који је у историји наоружања добио назив *готски*. Судићи по Хрвојевој наоружању и опреми може се закључити да је тешка коњица у Србији за време Косовске битке била у овој прелазној фази наоружања, које је с обзиром на зависност Србије од иностраних трговачких центара, особито Италије било можда застарелије него у осталим западним земљама. Још једна фигурална претстава заслужује пажњу. То је шлем на грбу кнеза Лазара украшен роговима и животињском кожом. То је можда остатак старинског наоружања варвара, које налазимо и код Германа и код Гала, али које су вероватно носили Словени, па и Срби, још у Средњем веку. Његова специфичност даје нам повода да мислимо да је у питању једна форма која је имала везе са стварношћу. Димитрије Аврамовић је пронашао у манастиру Хиландару један оклоп, управо панцир-кошуљу, која је по предању потицала од неког ратника са Косова. Било би занимљиво упоредити овај оклоп, који додуше не спомињу више наши новији писци, с оклопима ратника на нашим фрескама.<sup>18</sup> Тада би се могао донети сигурнији закључак о томе у којој мери оне могу да служе као извор. Међутим, засада је тешко констатовати утицај Запада у наоружању.

Везе наших земаља са Западом после њихова потпадања под турску власт нису обустављене. Дубровачке трговачке колоније налазимо у Србији током XVI и XVII века.<sup>19</sup> Е. Челебија каже изрично да се у Сарајево доносила роба из Дубровника, Сплита, Шибеника, Задра и Венеције на коњима »у великој количини«, и то »сваковрсно одело, тканине и скупоцено сукно«. <sup>20</sup> Али се овим везама није користила Србија ни њено сеоско становништво него нови господари Турци.

## II

Односи Срба и Турака у Средњем веку садрже извесне црте веома карактеристичне за сударе народа с неједнаким ратним искуством и техником. У Средњем веку сличан је био случај Словена и Византинаца, а касније Руса и Монгола. И Словени на Балкану и Руси усвојили

12 К. Јиречек, н. д., 246.

13 В. напомену под 11.

14 В. Köhler, Allgemeine Trachtenkunde, III, Leipzig, 214.

15 Ј. Ковачевић, н. д., 172—175.

16 К. Јиречек, н. д., II, 108—109.

17 Ч. Мијатовић, Деспот Ђурађ Бранковић, Београд 1880, I, 99.

18 С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Београд 1955. (Из Зборника радова САН XLIV).

19 Радован Самаршић, Дубровчани у Београду, Годишњак Музеја града Београда, II, 1955, 47—78.

20 Путопис Евлије Челебије о српским земљама у XVII веку. Превео с турског Дим. Ц. Чохаџић, СКА Споменик XLII, други разред 27, Београд 1905, 11.

су наоружање и ратна искуства својих противника. Односи Срба и Турака имали су слично обележје. Већ при првим сукобима Срби су могли да запазе нека преимућства противника, па су се трудили да та преимућства асимилију и користе. К. Јиречек је указао на турске утицаје у разним гранама живота у Србији, који се сусрећу већ у првој половини XV века. Они су се огледали у војној организацији, у ратној опреми (лакше наоружање од европског тешког наоружања), у коњском прибору, у музичким инструментима (таламбаси), у деловима покућства, намештаја, ношње, најзад у самом језику.<sup>21</sup> Да је у Србији било угледања на Турке у начину одевања, види се из једног италијанског извора у коме стоји да ће Градић, посланик деспота Рашке на напуљском двору, начинити једну хаљину »sino a terra al modo turquesca«.<sup>22</sup> Може се претпоставити да је ова мода утолико пре усвојена у Србији.

У војној организацији, особито у наоружању лаке коњице, која је сачињавала гро турске војске, налазимо убрзо угледање на Турке. Деспот Ђурађ Бранковић је добро познавао Турке и њихов начин ратовања јер је дуго живео с њима и ратовао у њиховим редовима. Већ 1427 године он је у рату са Балшићима користио турске најамнике упоредо са српским групама.<sup>23</sup> Доцније Јанко Сибињанин пише деспоту Ђурђу и спомиње лаку коњицу коју овај »има увек на расположењу«.<sup>24</sup> Тих коњаника било је по једном извору 10.000, што је за оно време била знатна војна сила.<sup>25</sup> Дакле у XV веку, који је био раг exellence епоха металног оклопа и за човека и за коња, јер су оклопљени ритери сачињавали језгро европских војски, Србија је већ реорганизовала своју војску према искуствима ратовања с Турцима. Нажалост, ми немамо засад ближих података о изгледу српске војске тога доба. Али се можемо послужити аналогијом. То није било само искуство Срба с Турцима него и других суседа — Мацара и Хрвата. О изгледу Хрвата крајем XV века имамо један ликовни извор: дрворез битке на Крбавском Пољу 1493 године, који је израдио Hans Burkmaier (1473—1531) под насловом *Kröbatenschlacht* за Максимилијаново дело *Weiskunig* (сл. 2).<sup>26</sup> Овде је приказана борба турске с хрватском коњицом. Хрвати су лако наоружани сабљама и копљима, без тешких оклопа. На глави имају плитке капе од филца с перјаницом, дугачка одела испод колена и чизме. Штавише, њихова одела су дужа него турска. Ово дугачко одело, које налазимо код Византинаца<sup>27</sup> и код Срба, било је карактеристично и за хрватску и мацарску ношњу не само у XV него и у XVI веку. Због тога верујемо да је српска коњица у XV веку била обучена и наоружана на сличан начин.

После пада Србије турски утицаји огледају се и у народној ношњи. Ми смо донекле додирнули то питање.<sup>28</sup> Поједини страни путописци који су пролазили кроз Србију, Македонију и Бугарску у XV веку констатовали су турски утицај у народној ношњи. Особито је била упадљива капа сељака са четири и шест кракова, налик на фригиску, коју су носили турски војници у то доба (сл. 3).<sup>29</sup> Мање има података о облику одела које је било од грубог сукна, сиво и неупадљиво, док су се на ногама носили опанци. Женска ношња у то време задржала је већу самосталност. Штавише, она се инспирише властеоским оделом које је приказано на фрескама у Србији. Из XVI века потиче знатан број описа женске ношње. Путописцима је нарочито падала у очи круна у облику котарице са чијег се задњег дела спуштао један превез. Женско рубље било је украшено везом од разнобојне вунице по старом словенском обичају.<sup>30</sup> Женска ношња је задуго задржала ове карактеристике. Енглески путник Е. Браун уочио их је много касније, 1668 године<sup>31</sup> (сл. 13а).

Угледање на Турке у војној организацији и опреми манифестовало се и током XVI века. Цар Јован Црни завео је гарду од 600 једнообразно обучених младића које је назвао *ј а н и ч а р и м а*. Изгледа да му је бечки двор послао црвену чоју да их обуче, затим добоше и заставе.<sup>32</sup> Уосталом, у погледу војне опреме Турци су били узор и доцније не само Србима него и Мацарима. Италијански путописац Пигафета описује мацарску коњицу из времена битке

<sup>21</sup> К. Јиречек — Ј. Радонић, н. д., II, 330.

<sup>22</sup> Lina Montalto, *La corte di Alfonso I di Aragona*, Napoli 1921, 81.

<sup>23</sup> К. Јиречек, исто 417.

<sup>24</sup> Ч. Мијатовић, н. д., I, 100.

<sup>25</sup> Исто, 102.

<sup>26</sup> С. Сркуљ, *Повијест Средњег вијека*, Загреб, 3 издање, 1924, 313.

<sup>27</sup> В. одело Јована Палеолога VII у фресци Беноца Гоцолија *Поклоњење краљева* (Palazzo Ricardi, Firenze).

<sup>28</sup> П. Васић, н. д., 137.

<sup>29</sup> Исто, 140—141.

<sup>30</sup> L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, II, 71.

<sup>31</sup> П. Васић, н. д., 133.

<sup>32</sup> Д. Поповић, *Војводина*, I, Нови Сад 1940, 193.

код Сигета: »Из Угарске је било 4.500 коњаника који су имали штитове, кациге, копља, шиљасте мачеве а неки врх тога железну кошуљу. Међутима било их је (по старом скитском обичају или по опонашању Турака) који су имали на плећих највећа орлова крила, а преко рамена као оклоп од коже међа и од друге звјеради, да се претворе у што ужасније страшило. Овакове зову Турци „дели“ тј. лудаци« (сл. 4).<sup>33</sup> Веома су честе слике турских делија из XVI века с овом опремом.<sup>34</sup> По једном извору делије су биле махом из Србије (сл. 5).<sup>35</sup> Опис оваквог украшавања кожом или крилима зверова сачуван је и у нашим народним песмама.<sup>36</sup> Престиж Турака у XVI веку био је велики па није чудо што је зрачење турских утицаја отишло даље од балканских земаља и допрло до саме Италије, где је, такође током XVI века, запажена турска мода у одевању.<sup>37</sup>



Сл. 2. Турске капе у XVI веку (по Р. Спаларту).  
Fig. 2. Bonnet turc du XVI<sup>e</sup> siècle (d'après R. Spalart).

Доцније, међутим у XVII веку, турски утицаји не ограничавају се само на војну опрему и ношњу, него још више задиру у одело народа, грађана, сељака, чак и свештеника у Србији. Ј. Скерлић описује балканско одело Срба који су прешли у Угарску 1690 године. Оно је имало источњачки карактер: антерије, димије, папуче, чалме, особито код градског становништва, све то по турском обичају.<sup>38</sup> Један опис богатих српских трговаца у Будиму 1737 године такође подвлачи ову сличност у одевању с Турцима. Што се тиче ношње сељака, изгледа да се у XVII веку почињу носити у Србији широке чакшире по турском узору. Б. Келер каже да је турска ношња од тога времена претрпела знатне промене. Тада она добија неке нове облике: краће чакшире, зубуне, јелеке, беле чарапе. Исти писац каже да је ношња радних слојева у Турској била узана и кратка насупрот широком оделу богатих.<sup>39</sup> У недостатку претстава српске ношње с краја XVII века можемо се послужити бакрорезима који претстављају српске граничаре или пандуре у првој половини XVIII века (сл. 6). Још тада они носе широке чакшире, краће или дуже, чак и као део униформе која је имала национални карактер.<sup>40</sup> Исти је случај с другим деловима ношње, јелецима и зубунима без рукава.<sup>41</sup> Изузетак чини гуњ, који налазимо још у XVI веку као део народне ношње. Најранију претставу гуња дао је Н. де Николај. Међутим, поједини делови турске ношње, зубун, јелек, чакшире, фес, појас од тканине, постали су саставни део »српске ношње« и одржали су се у Србији до краја XIX века.

<sup>33</sup> П. Матковић, Путовања по Балканском полуотоку XVI вијека, књ. Ц, 65.

<sup>34</sup> R. Knötel, Dellis (Tollkörper). Uniformenkunde, XII Bd., No. 35.

<sup>35</sup> »Noch zu denen Türkischen Kriegsleuten sind zu zehlen die Dely oder Zatazuzi, diese kommen aus Bosnia und Servia, heutiges Tags werden sie Servianer oder Crobaten genannt...« Neue und vollständige Beschreibung des Ottomanisches oder Türkisches Reichs., Nürnberg. Im Verlag des Jacob Seitzischen Buchhandlung 1763, 145.

<sup>36</sup> Српске народне јуначке песме, Београд 1922, 166—167.

Народни песник овако описује Старину Новака:

Но ето ти Старога Новака  
На њему је страшно одијело.  
На њему је кожух од међа,  
А за капом крило од лабуда.

<sup>37</sup> Floerke, н. д., 45.

<sup>38</sup> Ј. Скерлић, Српска књижевност у XVIII веку, Београд 1923, 37; Д. Поповић, Војводина, II, 93.

<sup>39</sup> Köhler, н. д., II, 87.

<sup>40</sup> П. Васић, Један извор за ношњу наших граничара — Историски гласник, 1950, св. 3—4, т. 3, 5 и 6.

<sup>41</sup> R. Spalart, Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Altertums, des Mittelalters und der neueren Zeiten, Viertes Theil, Wien 1807, 259. — Аутор наводи з у б у н («subun») као део ношње турских жена.



Sl. 74. Bitka s Turcima. (« Der Kroatenschlacht» po Burgmayerovu drvorezu u «Weiskunigu».)

Сл. 3. Hans Burgmayer, Битка на Крбавском пољу 1493 године.  
Fig. 3. Hans Burgmayer, Bataille de Krbavsko polje en 1493.



Сл. 4. Акинџија или делија (по Р. Спаларту).  
Fig. 4. Akindji ou déli (d'après R. Spalart).



Сл. 5. Делија у XVIII веку.  
Fig. 5. Un déli au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### III

Везе Срба и Маџара много су ранијег датума. Током XIII века има података који показују на могућност узајамног утицаја, али о томе нема доказа у ликовним изворима. Архиепископ Данило описао је сусрет краљице Симониде с краљем Катарином, Драгутиновом женом, па се задржао на изгледу њихове пратње, истичући живописност разнобојног и шареног одела властеле које је одударало од једноставне сељачке ношње.<sup>42</sup> У многим земљама Средњег века државне власти су прописале законима овакве разлике. Тако на пример у Аустрији одело племства у то доба могло је да буде начињено од јасних и шарених материја, док су сељаци и занатлије смели да носе само одела неупадљиве и неутралне боје.<sup>43</sup> Везе Срба и Маџара добиле су у току XIV века друкчији карактер. Италијански писац ритерског романа *Fortunatus Siculus ossia l'aventuroso Siciliano* приказује ратовање Срба и Маџара, али оно нема историске тачности па не би ни могло да послужи као сигуран извор у овом случају.<sup>44</sup> Почетком XV века Стеван Високи имао је у својој служби угарске витезове. Кад је он умро, они су га оплакивали говорећи: »Коме ћеш нас сад славити?«<sup>45</sup> Али, нажалост, ни из овог податка не можемо да извучемо никакве вести о маџарским утицајима на српско наоружање и опрему. Карактеристично је, међутим, да су се маџарски елементи испољили у опреми западњака који су ратовали у Маџарској. Тако кондотијер Пипо Спано, познати »Филип Маџарин« из народних песама, носи уз метални готски оклоп криву маџарску сабљу (фреска Андре дел Кастањо у манастиру св. Аполонија у Фиренци). Али XV век је епоха у којој маџарски утицаји почињу да се јављају и код Срба.

<sup>42</sup> Архиепископ Данило, Животи краљева српских и архиепископа, СКЗ, Београд 1935, 73.

<sup>43</sup> Köhler, н. д., III, 27.

<sup>44</sup> Јиречек — Радонић, н. д., II, 112—114.

<sup>45</sup> Старе српске биографије XV и XVII века, СКЗ, Београд 1936, 117.



Сл. 6. Вараџдински пандури 1742 год. (по Р. Кнетелу).  
Fig. 6. Les pandours de Varaždin, 1742 (d'après R. Knötel).



Сл. 7. Маџарски студент у XIV веку (по Келеру).  
Fig. 7. Etudiant hongrois du XIV<sup>e</sup> siècle (d'après R. Knötel).

После пада Србије 1459 године српски народ, а особито поједини племићи, наставили су борбу противу Турака у заједници с Маџарима. Било је природно да се од онога који је јачи и од кога се тражи заштита позајме извесне форме војне организације, наоружања и одевања. Тако је године 1475 краљ Матија Корвин имао у својој служби 10.000 Срба. Половина су служили као лаки коњаници који су названи *h u s s a r o p e s* — хусари,<sup>46</sup> по угледу на маџарске хусаре. Хусари су били карактеристичан род маџарске коњице, а своје порекло воде од речи »*husz*« — двадесет. Још крајем XIV века државни сабор у Темишвару одредио је да сваких 20 кућа опреме по једног коњаника.<sup>47</sup> За владе Матије Корвина организована је државна војска по истом систему. Сваких 20 кућа опремило је о свом трошку једног лако наоружаног коњаника — хусара.<sup>48</sup> Ова концепција о организацији и наоружању настала је свакако под утицајем ратовања с Турцима који су били главни противници Маџарске. На сличну мисао дошао је раније деспот Ђурађ Бранковић и привео је у дело. По томе што знамо, Ђурађ Бранковић је први организовао ову лаку коњицу. Али назив »хусари« у XV веку, који се одржао све до XVIII века за српске коњанике у аустриској служби, био би доказ да су маџарски хусари послужили Србима као углед. Отада па све до у XVI век у више махова спомиње се српска коњица »хусари«, »лако наоружани«, »на малим рацким коњима«,<sup>49</sup> дакле, очигледно слична маџарским хусарима. Карактер ове војне организације утицао је на врсту наоружања и облик одевања. По нашем мишљењу, овде треба тражити почетак утицаја маџарске ношње на српску.

То није био случај само са Србима. Да је Маџарска утицала на суседне народе на много радикалнији начин, видимо на примеру Хрвата и хрватске ношње. Непосредан повод за такве утицаје је ван сумње у политичкој унији Хрватске са Маџарском 1102 године. Засад се не може

<sup>46</sup> Јиречек — Радонић, н. д., II, 196.

<sup>47</sup> Исто, 416.

<sup>48</sup> Köhler, н. д., VI, 70.

<sup>49</sup> Поповић, н. д., 186, 230—231.



рећи одређеније кад је та веза настала, али већ крајем XV и током XVI века многи писци подвлаче сличност између хрватске и мађарске ношње.<sup>50</sup> То значи да је у XVI веку овај процес већ био завршен. Међу овим ауторима је у првом реду Чезаре Вечелио са својим познатим делом *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Венеција 1590.<sup>51</sup> Вечелио је дао једној фигури назив: »Ungaro o Croato Nobile«. За њега су Хрват и Мађар синоними. Он подвлачи сличност између мађарске, хрватске и пољске ношње. Скоро век доцније Е. Браун такође уочава сличност између мађарске, хрватске и српске ношње.<sup>52</sup> Истина, у томе периоду, од почетка XVI до краја XVII века, мађарска ношња претрпела је знатне измене.

О мађарској ношњи у Средњем веку има мало података. У најраније време носио се капут од крзна и широке чакшире, које су се испод колена или испод глежњева обавијале вуненим или кожним тракама. Тек из XIV века потиче слика једног мађарског студента који има одело до листова, стегнуто појасом чији крај с ресама пада наниже, а преко тога дугу хаљину украшену у целој дужини ширитима и дугмадима који се налазе такође дуж просечених рукава. Чакшире су тесно припијене а шиљата обућа досеже до глежња. Ниска капа оперважена је крзном а напред је широка перјаница (челенка). О појасу му виси крива сабља (сл. 7). Ово је најранија претстава типа ношње који ће се одржати у магнатском оделу такорећи до наших дана. Карактеристично је да се већ овде појављују ширити као украс. Они ће с гајтанима остати до данас важан елеменат мађарске ношње.<sup>53</sup> Овај украс јавља се и на турској ношњи XVI века. У српској и византској ношњи уопште га нема, што значи да је унет у српску ношњу под утицајем Мађара или Турака. Поставља се питање — који је од ових утицаја био одлучујући.

На турским минијатурама из XIV и XV века гајтани уопште нису приказани као украс ношње. Они се запајају тек од почетка XVI века на једној минијатури која приказује опсаду

<sup>50</sup> П. Васић, Југословенске ношње у XVI веку, 135.

<sup>51</sup> Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, in Venetia (1598), 408: »Il vestir di questi popoli e conforme a quello della Croazia«.

<sup>52</sup> П. Васић, Средњовековна ношња балканских Словена (п р и к а з), Историски гласник, 1954, св. 3, 143.

<sup>53</sup> Köhler, н. д., II, 132, т. 91.



Сл. 8. Мађарски војници почетком XVI века (бакрорез Х. Бургмајера).  
Fig. 8. Soldats hongrois au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle (burin de H. Burgmayer).

Београда 1521 године.<sup>54</sup> Тамо носе тај украс великодостојници и јаничари, али он није искључиви орнамент турског одела. У мађарској ношњи он је много ранијег датума — као што је већ речено, а током XVI века он је постао њен карактеристични елемент. Мађари су приказани на бакорезу Албрехта Дирера *Die grosse Kanone* (1512), затим у цртежу *Der Reiter mit dem ungarischen Trophäe* (1521, Албертина), али увек са ширитима.<sup>55</sup> Исти је случај с бакорезом Х. Буркмајера који приказује мађарске војнике (сл. 8). И они носе дугачко одело украшено ширитима на грудима.<sup>56</sup> Јост Аман је приказао једног мађарског хусара из друге половине XVI века у дугачком оделу са ширитима на грудима доле просеченом ради лакшег кретања (сл.9). Плитка филцана капа с посувраћеним ободом и перјаницом допуњује ову ношњу.<sup>57</sup> Мађари су приказани и у делу *J. Amana i H. Weigela Habitus praesens populorum* (1577) на табли *Eugora*, где су одела дугачка или задигнута за појас ради лакшег ходања, по обичају Турака (сл. 10).<sup>58</sup> И наоружање Мађара у ово доба имало је национално обележје. Они носе жичани оклоп и конусни шлем са ширмом и покретним нособраном, чији је облик источњачког порекла.<sup>59</sup> Овакве шлемове налазимо и код Хрвата у XVI веку (сл. 11).<sup>60</sup> Није искључено да су их носили у то време и Срби.<sup>61</sup>

<sup>54</sup> Ernst Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Bruno Cassierer Verlag, Berlin 1922: *Die Belagerung von Belgrad* (1521), 96.

<sup>55</sup> W. Waetzoldt, *Dürer*, Phaidon Verl., 1938, T. 151 i 256.

<sup>56</sup> Сркуљ, н. д., 311.

<sup>57</sup> Поповић, н. д., 229.

<sup>58</sup> F. M. Kelly, *Shakespearian costum for stage screen*, London 1938. В. Прилог *Eugora* од Josta Amana (Nürnberg, 1577).

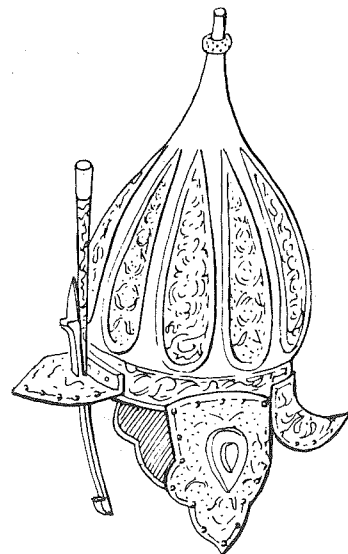
<sup>59</sup> В. напомену 33.

<sup>60</sup> Gustav Freiherr von Suttner, *Reiterstudien*, Wien 1880, 23 и 23. Приказан је шлем Николе Зрињског, који се налази у Амброзијани у Бечу.

<sup>61</sup> Паја Јовановић приказује Србе с оваквим шлемовима у *Сеоби Срба* (1895).



Сл. 9. Мађарски хусар у XVI веку (по Јосту Амону).  
Fig. 9. Hussard hongrois du XVI<sup>e</sup> siècle (d'après Jost Aman).



Сл. 11. Шлем Николе Зрињског 1566 године (по Г. Сутнеру).  
Fig. 11. Le casque de Nikola Zrinski, 1566 (d'après G. Suttner).



Сл. 10. Маџари 1577 године (по Ј. Аману).  
Fig. 10. Hongrois de 1577 (d'après J. Aman).

Даља еволуција маџарске ношње види се из једног бакрописа Жака Калоа *Ungar*.<sup>62</sup> Одело је скраћено изнад колена, припијено у струку, широко у пешевима, на грудима украшено малим гајтанима. Уз то иду узане чакшире, кратке чизме и капа од филца с перјаницом (сл. 12). Сличан костим Маџара даје доцније Е. Браун, само с том разликом што је одело потпасано а капа опточена крзном (сл. 13). По општем карактеру, њему одговара и костим униформисаних хусара цртаних по природи, у албуму који претставља *За кључење Пожаревачког мира* 1718 године и који је издао Ј. Wolf у Аугсбургу.<sup>63</sup> Одело хусара је идентично с претходним, само му недостају гајтани. Они још носе дугачке огртаче (сл. 14).

Један бакропрез Гаспара Лојкена (*Luyskena*) у *Weltgalerie von Abraham a S. Clara*, (Nürnberg 1703) приказује тип официра маџарских хусара у коме се налазе сви елементи модерне униформе хусара у европским војскама. Долама има мале гајтане. Чакшире и кратке чизме добили су облик који ће се задржати све до XIX века. Крзнени огртач потсећа још на стару маџарску ношњу (сл. 15). У другим бакрорезима истога уметника, који претстављају племића и чиновника тога доба, налази се исто обележје. Штавише, под утицајем француске моде долама почиње да се раскопчава како би дошло до израза рубље од финог платна, претеча кравате и жабоа.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Herman Nasse, Jacques Callot, Verlag von Klinhardt & Biermann, Leipzig 1919, Т. 9 с («Varie figure»).

<sup>63</sup> Албум је посветио «Heil. Röm. Reichs Graffen von Oduyer der Röm. Kaysärl. und Königl. Cathol. Maj. General Feld Wachtmeister »његов потчињени« Joh. Conrad Weiss, Lieutenant Ingenier der Haupt Vestung Bellgrad» 20 априла 1720. Наслов албума је уствари детаљан опис сусрета аустриског и турског посланика између Параћина и Ражња. Албум се налази у Музеју града Београда.

<sup>64</sup> Gasparne David Margit, A divat története, Budapest, II, 131—140.



Сл. 12. Маџари 1618—1621 године  
(по Ж. Калоу).  
Fig. 12. Hongrois de 1618—1621  
(d'après J. Callot).



Сл. 13. Маџарска ношња 1668 године (по В. Ширвину).  
Fig. 13. Costume hongrois de 1668 (d'après W. Scherwin).  
Сл. 13а. Српска ношња 1668 (по В. Ширвину).  
Fig. 13а. Costume serbe 1668 (d'après W. Scherwin).



Српска ношња у XVI веку била је изложена турским и маџарским утицајима. Маџарски утицај је био свакако изразит код оних Срба који су прешли у Маџарску и наставили ратовање против Турака. Они су служили као лаки коњаници — хусари, као пешаци — хајдуци и као војници дунавске флотиле — насадисти. Засад не знамо ништа о изгледу српских хусара у XVI веку који су под српским старешинама били у маџарској и у аустриској служби.<sup>65</sup> Да ли је ношња ових српских хусара била слична маџарској и хрватској? Ту нам остају само претпоставке. Али до сигурнијих података, чини нам се, да би хусар Јоста Амана понајвише одговарао изгледу тих коњаника. И подаци о хајдуцима су штурни: они се свде на набрајање делова ношње: панталоне, маџарско ћебе, једна »вуна« кабаница, долама, вунено одело, чизме, а од оружја мач.<sup>66</sup> Нешто више се зна о насадистима. Они су имали стреле, копља, мачеве, шлемове и шитове.<sup>67</sup> Али тешко је рећи да ли је то наоружање било европско или национално. Упоређења показују, много доцније, у првој половини XVIII века, да су Срби задржали своје национално наоружање, опрему и ношњу, који су били прилично застарели у поређењу с аустриским. Они су приказани с тешким пушкама без бајонета, с великим заставама на краткој дршци као што су их носили ландскнехти, у народној ношњи.<sup>68</sup> Зна се да су насадисти носили угасито плаво одело, али ипак недостају појединости.<sup>69</sup>

Не зна се како је изгледала ношња народа, сељака који су прелазили у Аустрију у XVI веку. Можда се и ту можемо ослонити на описе Ханса Дерншвама и других путописаца.<sup>70</sup> Детаљнији подаци потичу тек из XVIII века, кад је она претрпела маџарске утицаје, особито у погледу шарања сукна гајтаном.<sup>71</sup> Ликовни извори о оваквом начину украшавања каснијег су датума. Од српских сликара први их је претставио Христофор Жефаровић 1737 године у једној фресци манастира Бођана.<sup>72</sup>

<sup>65</sup> Поповић, н. д., 186, 230.

<sup>66</sup> Д-р Д. Поповић, Економско стање нашег народа под Турцима — Гласник Историског друштва у Н. Саду, књ. I, св. I, 1928, 48.

<sup>67</sup> Д. Поповић, Војводина, I, 232.

<sup>68</sup> П. Васић, Један извор за ношњу наших граничара, т. 1— 6.

<sup>69</sup> Поповић, н. д., 232.

<sup>70</sup> П. Васић, Југословенске ношње у XVI веку, 137.

<sup>71</sup> Д. Поповић, Срби у Будиму, СКЗ, 1952, 275.

<sup>72</sup> Л. Мирковић и И. Здравковић, Манастир Бођани, издање САН, Београд 1952, 54 и XLV.

Фигуралне претставе гајтана прилично су ретке. То је портрет ктитора манастира св. Тројице код Пљеваља, спахије Војина Подблаћанина, који је публикувао д-р Ј. Ковачевић.<sup>73</sup> Подблаћанин је обучен у дугачко одело које има ширите с обе стране груди и личи на неку врсту горњег одела, шубе или зупана, који је у XVI веку био сличан код Словена, Мацара и Турака. У овом случају не бисмо се упуштали у расправу питања чији је утицај био јачи, мацарски или турски, с обзиром на то да је Подблаћанин живео у крајевима који су били под турском влашћу. Једно је извесно: та карактеристична претстава племићког одела XVI века има ширите као украс. По томе се може закључити да су се они у XVI веку већ увелико носили. Што се тиче самог порекла овог елемента, ми сматрамо да је оно мацарско. Зашто?— После пропасти Србије властела је изгинула, избегла или се потурчила, а они који су остали у земљи живели су сличним животом као и сељаци. Тако бар каже Х. Дерншвам, који је на своме путу кроз Србију застао у кући чији му је домаћин ставио до знања да је племић, да има и бољег одела и бољег посуђа од оног које је Дерншвам видео, али није смео да га покаже пред Турцима.<sup>74</sup> Она властела која је прешла у Мацарску, према своме војничком начину живота, усвојила је онај начин одевања који је био уобичајен и код мацарског племства. Поједини од



Сл. 14. Хусари за време закључења Пожаревачког мира (по Д. Несенталеру).

Fig. 14. Hussards de l'époque de la signature de la Paix de Požarevac (d'après D. Nessenthaler).

њих чак су постали мацарским и аустријским племићима.<sup>75</sup> Било је природно да се спољним изгледом идентификују с тим племством чији су и саставни део шта више и сами постали. Осим тога, мацарска ношња била је згодна за ратовање, за јахање и, по Е. Брауну, њу су усвојили не само Срби и Хрвати, него чак и они Турци који су живели дуж мацарске границе.<sup>76</sup> И један

<sup>73</sup> Ковачевић, н. д., 75.

<sup>74</sup> М. Влајинац, Из путописа Hansa Dernschwama 1953-55 — Братство Друштва св. Саве, 1927, XXI, 62.

<sup>75</sup> Поповић, Војводина I, 221.

<sup>76</sup> »This is the Habit of an Hungarian, wich ist found to be so sit and convenient for all sort of Exercise especially on Horseback, and in War. That it is made use also by the Croatians, Schlavonians, and other Nations, and by the Turks themselves who live near the Frontiers; although otherwise they seldom change their own Habits«. A Brief Account of some Travels in divers Parts of Europe »By Edward Braun«, MDCLXXXV, 12. В. такође: Васић, Југословенске ношње у XVI веку, напомена.

бакрорез од Е. Ширвина који доноси Браун приказује разне народности средње Европе: ту су Србин («A Slavonian»), Маџар и Хрват одевени на исти начин и разликују се само по капама. Сва тројица носе одело доста припијено у струку, стегнуто појасом, широких пешева, и узане чакшире (сл. 16).<sup>77</sup> На другом бакрорезу види се једна фигура Србина у сличној ношњи, с необичном капом на глави која има облик грубе круне.<sup>78</sup>



Сл. 15. Маџарски хусарски  
официр 1703 године (по  
Гаспару Лојкену).

Fig. 15. Officier de hussards hong-  
rois, 1703 (d'après Gaspar  
Luycken).

По своме општем изгледу ова ношња се подударала и с ношњом ускока Срба које је приказао 1686 године Ј. В. Валватор. И оно је средње дужине, утегнуто око појаса, узаних чакшира, док су капе нешто друкчије, мекане, с врхом који пада наниже.<sup>79</sup> Треба нагласити да су код Валватора украси Срба скромни: крушна дугмета (пуцад) којима се одело закопчава спреда. Али према оном малом броју фигуралних претстава који постоје може се закључити да одело обичних војника није било украшено, него се само по кроју подударало с маџарским. Један од веродостојних докумената те врсте јесте бакрорез битке код Лицена који је радио Матеус Меријан (1593—1650) за своје дело *Theatrum Europaeum*. У распореду аустриске војске на левом крилу су ескадрони Хрвата. Њихово одело је од једног отвореног дужег капута, сасвим сличног оном који је приказао Ж. Кало (Callot). На глави имају ниске капе од крзна са чојаним средњим делом (сл. 17).<sup>80</sup>

Ношња наших војника за време Тридесетогодишњег рата приказана је и на сликама у Ландавском манастиру (Landauer Kloster) код Нирнберга. И овде је начин одевања сличан маџарском: капе су од крзна, грудњаци до бедара, чизме више колена. Овде су нам дате и боје у којима преовлађује плаво, жуто и зелено (сл. 18).<sup>81</sup> Како је ово одело изгледало у појединостима, види се на портрету Лодовика Изоланија, генерала Хрвата у Тридесетогодишњем рату. Пада у очи да он нема ширите на својој долама која се закопчава крупним лоптастим дугмадима-гомбама. На глави има калпак од крзна чији је средњи део од тканине у боји (сл. 19).

Нама се чини да се кроз ову ношњу провлаче извесни елементи који се можда могу сматрати оригиналним обележјем српске ношње. К. Лиречек говорећи о српској средњовековној ношњи истиче као њену важну одлику то што се она закопчавала крупним дугмадима од метала, злата

<sup>77</sup> Исто, 57.

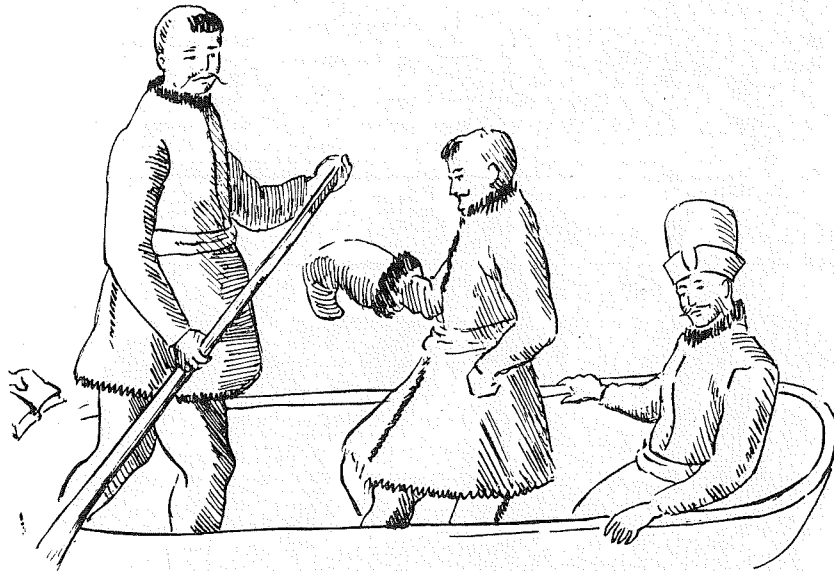
<sup>78</sup> Д. Поповић, Војводина I, 277.

<sup>79</sup> М. Rupel, Valvatorjevo berilo — Mladinska knjiga, Ljubljana 1951, 125.

<sup>80</sup> D-r Hans Schulze, Wallenstein, Bielefeld und Leipzig 1898, 104 и 105 (битка код Лицена) и 45 (портрет Лодовика Изоланија).

<sup>81</sup> Н. Kretschmer, Trachten der Völker, Leipzig 1906, 288 и 297, т. 85.

или сребра по словенском обичају.<sup>82</sup> Иако ту карактеристику не можемо пратити на фрескама ктитора за време трајања српске средњовековне државе, ипак после пропасти српске самосталности ово обележје почиње да се овде-онде појављује. Тако га налазимо на портрету ктитора у Драгаљевцима крајем XV века, затим у портрету војводе Милисаву Храбрена почетком XVI века, па у фигури дубровачког гласоноше од Н. Николаја 1568 године, у крађој



Сл. 16. Срби, Маџари и Хрвати 1668 године (по В. Ширвину).  
Fig. 16. Serbes, Hongrois et Croates, 1668 (d'après V. Schervin).

долама Далматинаца и ускока код Вечелија 1590 године, најзад код Валвазових ускока читав век доцније. Ношња генерала Изоланија има исто обележје. Помишљамо да у тој једноставности није оригиналност старог српског одела у XVI веку, која је већ у XVII веку била потиснута маџарским утицајима. То је одело било широко, слободно у појасу — непотпасано, без ширита и гајтана, као што се то види на костиму Вечелијева ускока и Изоланија. То је нит која се на махове губи, али делимично постоји поред ношње оријентисане ка маџарским узорима.

О угледању на Маџаре има доказа у развоју српске племићке ношње XVII века. Судећи по оном малом броју иконографских извора, тај се развој кретао упоредо с променама у маџарској ношњи. Њу су носили племићи, официри, хусари и ратници уопште. Један портрет пуковника Петра Рајковића, који је био »colonel Croatorum« 1644 године, кад је датиран бакрорез из збирке Ј. Вујића, приказује одело обилато украшено ширитима и дугмадима од метала, које свакако не датира од тога тренутка, него претставља само једну фазу процеса који је био сличан оном у Маџарској (сл. 20).<sup>83</sup> Пада у очи разлика у фризури. Рајковић носи дугачку косу, бркове и браду, док су Маџари бријали теме а остављали само један прамен.<sup>84</sup> Његово одело одговара фигури Ж. Калоа U n g a r.

Други пример оваквог развоја племићке ношње код Срба види се на фресци Поклоњења краљева на јужном зиду припрате манастира Хопова. Она је сликана 1654 године (сл. 21). Поклоници имају на глави традиционалне капе с турбанима, какве су приказане и у Дечанима, али је одело потпуно прилагођено савременој моди. То су доламе уске у струку, широких пешева, с малим гајтанима, затим уске чакшире маџарског кроја. Зарукавље доламе украшено је с три златна хоризонтална ширита. Испод грла причвршћен је копчом лепршави огртач. Сва тројица имају на ногама опанке. Одело првог поклоника и аша на коњу плаве су боје, а огртач је ружичаст. Други има зелен огртач, тамноцрвену доламу и тамно-љубичасте чакшире.

<sup>82</sup> Лиречек — Радонић, н. д., II, 243, 245.

<sup>83</sup> Поповић, Војводина I, 219.

<sup>84</sup> »The Croatian has one side of his Head shorn and the Other side is neither shorn nor cut but the Hair is let to grow as long as it will. The Hungarian, shaves his whole head, except his Foretop« (E. Braun, н. д., 39).



Сл. 17. Матеус Меријан, Хрвати код Лицена 1634 године (деталј бакрореза битке код Лицена).  
 Fig. 17. Mateus Merijan, les Croates à Licen en 1634 (détail de l'eau-forte de la bataille de Lützen).

Ово је један од ређих примера у коме се зна нешто о бојама одела. Браун их уопште не спомиње. У накнаду за то важне податке даје Евлија Челебија. У Београду је раја (Срби) носила »Одело од шајака и црвеног и белог сукна а на глави граничарски калпак.«<sup>85</sup> У Параћину становници »будући потурице говоре бошњачким језиком и носе тесно граничарско одело.«<sup>86</sup> Можда овде Челебија мисли на ношњу сличну мађарској коју су, према Браунову казивању, носили и Турци дуж мађарске границе. У Нишу народ се одева сукном, а жене носе чохано

<sup>85</sup> Путопис Евлије Челебије, 11 и 12.

<sup>86</sup> Исто, 6.



одело сваковрсне боје. У Сарајеву сиротиња је носила чохано одело,<sup>87</sup> а неки су имали на глави зелени граничарски калпак. Важне податке о изгледу Срба крајем XVII века дао је Антоније даскал у свом спису упућеном великој кнегињи Софији Алексејевној: » Но сва земља сербскаја бјеше богата в та лета понеже бјеху руди сребренија многи, и људије прости сељане богати бјеху и облачаху сја в одежди добрија от сукна кармозиноваго, и весељаху сја и пијаху вино лозноје доброје, и имејаху сосуди сребреније и златне јако в иних государствах в та лета не обреташе сја тако.«<sup>88</sup> С овим описом Србије пре сеобе 1690 године подудара се и Браунов суд о Србији.<sup>89</sup> Нажалост, мање се зна о облицима ношње у то доба. Само на основу аналогije могу се правити извесне претпоставке.



Сл. 18. Хрвати за време Тридесетогодишњег рата—Ландавски манастир код Нирнберга.  
Fig. 18. Croates à l'époque de la Guerre de Trente Ans — Monastère de Landau, près de Nürnberg.

Даљи процес развоја племићке ношње код Срба текао је у духу приближавања Маџарској. Из самог почетка XVIII века нема ликовних података. Они су нешто каснијег датума — из четрдесетих година. Главни ликовни извор претставља збирка бакрореза коју је издао Мартин Енгелбрехт у Аугсбургу 1742 године под називом *Théâtre de la milice étrangère*.<sup>90</sup> То је најважнији и најбогатији репертоар српске ношње из XVIII века. Поједине од ових бакрореза, ако не и већину, радио је Неаполитанац *Genaro Bazile* (1722—1781).<sup>91</sup> То су костими војника, пандура, коњаника, официра, свештеника, жена и деце. Према једном писаном извору већ крајем XVII века било је покушаја да се униформише »рачка милиција«.<sup>92</sup> У XVIII веку униформа често има маџарске елементе који су асимиловани и после толико времена сматрани народним. Уосталом, у Аустрији се при униформисању страних трупа водило рачуна о томе да буду испољена и национална обележја (Маџара, Пољака и др.).

Ношња официра и племића била је по правилу украшена гајтанима, а по кроју имала је и даље сличан облик маџарском. Међутим, на глави се носио висок калпак од крзна с кесом од свиле или чохе. Како га Маџари нису носили у то доба, то у њему треба гледати по свој прилици оригинални елемент српске народне ношње. Најлепши пример племићке ношње

<sup>87</sup> Исто, 5, 11.

<sup>88</sup> Поповић, Војводина I, 439.

<sup>89</sup> »and Servia being a fruitful and pleasant Country consisting of Plains, Woods and Hills, wich might afford good mettals, not without stout Men Good Horses, Wines and Rivers, if is were in the Cristian hands of the temper of those in the Western part of Europa, it night make a very flurishave Country« (Braun, n-9, 27).

<sup>90</sup> В. напомену 40.

<sup>91</sup> Н. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Band II, 597.

<sup>92</sup> Поповић, Војводина I, 524.

из прве половине XVIII века налази се у коњаничким портретима два Стратимировића, које је сликао Христифор Жефаровић. Српска племићка ношња приказана је на слици Јоакима Марковића Срби добијају привилегије од цара Матије 1612 године (рађена 1750 године).<sup>93</sup> Али већ овде пада у очи да ношња није у толикој мери декоративна као мађарска, да су гајтани мали и да она уопште има извештан карактер строжности и једноставности. Доцније на портретима српског племства гајтани су чешће постављени у четири реда као на униформама хусара почевши од средине XVIII века. Из друге половине XVIII века сачуван је већи број портрета грађана и племића на којима се види еволуција ове ношње. Уз висок калпак и овакву доламу носио се још и ћурак опточен крзном. Боја одела грађана била је црна а племића плава и црвена. Већ је Браун запазио да су јасне боје биле омиљене код Мађара. Што се тиче плаве боје, она се изгледа сматрала српском народном бојом. Кад су у Русији 1740 године основани хусарски пукови разних народности (српске, мађарске, молдавске, грузинске), српски хусари су добили униформу плаве боје.<sup>94</sup>



Сл. 19. Ђовани Лодовико Изолани, генерал Хрвата (бакрорез Петера де Једе по слици Гаспара де Кројдера).

Fig. 19. Djovani Lodoviko Izolani, général des Croates gravure de Peter de Jede, d'après un tableau de Gaspar de Kruyder).



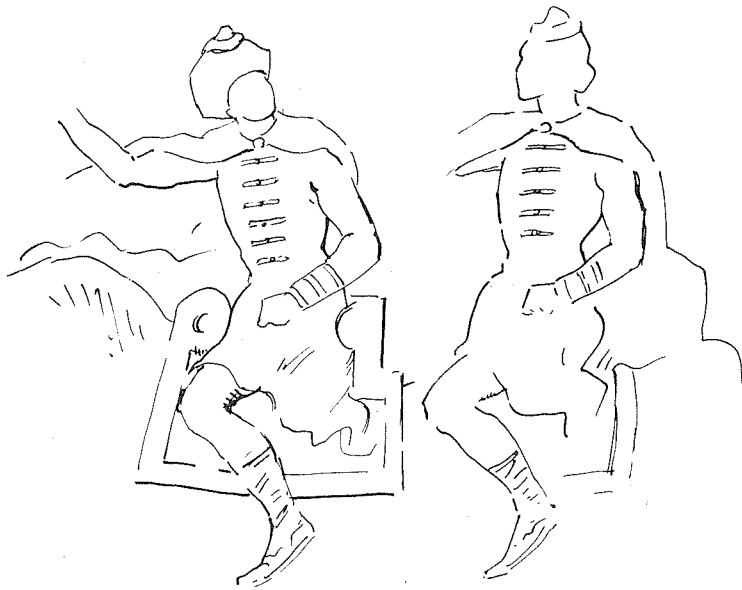
Сл. 20. Петар Рајковић, пуковник Хрвата 1644 године (по бакрорезу Е. Видемана).

Fig. 20. Petar Rajković, colonel des Croates, 1644 (d'après une gravure de E. Videman).

И ношња обичних војника и пандура појединих одреда имала је делимично гајтане. Приличан део задржао је народно одело: плитку црвену капу, јелек или гуњац, кошуљу са широким рукавима (»griechische Armele«), узане или сасвим широке чакшире од шајака са зеленим пругама, чарапе и опанке. Поједини задржавају у ношњи изразито источњачки карактер (варајдински и Тренкови пандури). Често се носи на глави ч а к о в, висока цилиндрична капа од филца или сукна и калпак, који имају каткад дугачко продужење од тканине налик на јаничарске капе.

<sup>93</sup> Р. (Грујић), Марковић Јоаким — Нар. енциклопедије Ст. Станојевића, II, 798. Недавно је д-р Дејан Медаковић саопштио један рад о узорима који су Марковићу послужили за ове композиције. То су минијатуре приложене уз привилегије издане Србима, на којима су приказани и Срби племићи, свештеници и сељаци у народној ношњи коју нисам имао могућности да детаљније проучим. У општим линијама она се подудара с резултатима изнетим у овом чланку.

<sup>94</sup> R. Knötel, Uniformenkunde, Band VI, N° 46 Serbischer Husar.



Сл. 21. Српска племићка ношња 1654 године (према фрески »Поклоњење краљева« у манастиру Хопову).

Fig. 21. Costume de noble serbe, 1654 (d'après la fresque de l'Adoration des Mages, au monastère de Hopovo).

Можда је овде моменат да се осврнемо на порекло чакова који се уопште сматра мађарском капом. Међутим, у XVI и XVII веку чаков се не налази у мађарској ношњи. Напротив, судећи по делу М. Енгелбрехта, он је далеко више заступљен код српских граничара, док се у Мађарској носе ниске капе опточене крзном. Треба истаћи да су Турци већ у XVI веку носили високе и тврде војничке капе (јаничари, солаци — султанови стрелци, спахије и др.). Изгледа могућно да су Срби такав облик капа и тај тип примили од Турака исто онако као и »фригиске« капе у XVI веку. Можда Е. Челебија подразумева такву капу под »калпаком граничарским«. У своме бакрорезу разних народности Е. Браун је приказао Хрвата с високом капом чији је доњи део посувраћен нагоре. С обзиром на то да су се називи Србин и Хрват мешали у то доба, не искључујемо могућност да су и Срби носили сличну капу која би могла бити тај »граничарски калпак« (сл. 22).



Сл. 22. Клобуци (чакови):  
1) Хрват 1668 године (по Ширвину).  
2) Хајдук 1718 године (по Несенталеру).  
3) Србин војник из Срема 1742 године.

Fig. 22. Coiffures (les tschackos — »čakovi«):  
1) Croate de 1668 (d'après Scherwin).  
2) Hajduk de 1718 (d'après Nessenthaler).  
3) Soldat serbe du Srem, 1742.

Један енглески путописац описао је 1736 године одело сељака у данашњој Војводини. Он каже да се оно разликује од мађарског и по томе што је једноставније. Сељаци носе »суко с великом четвртастом кукуљицом која умотава тела«, ланене чакшире и х а ј д у ч к у капу, као и чарапе и опанке налик на римске сандале. Хајдучка капа — Heiducken-mütze — била је уствари чаков од филца (Knötel-Sieg, U n i f o r m k u n d e, Hamburg 1937, 270). Ову капу

приказао је Р. Кнетел у гравири *Karlstädtter*, где је носе говедари и деца. Она има у свему облик чакова какав су носили хусари свих народности све до XIX века. Ову капу описао је и Петар Руњанин под именом *клобука*. Руњанин такође спомиње крило које се омотавало око чакова сужавајући се навише, а у свечаним приликама се развијало и падало до појаса. То крило народ је звао *рогач*. Овај клобук задржао се касније само као свечана капа младожења.<sup>95</sup> По овом опису капа се потпуно подудара са чаковима српских војника или пандура код Кнетела.

Овде би се могао навести још један аргуменат. Српски сликар Амвросије Јанковић претставио је у својој *Бици на Косову* српске коњанике са чаковима украшеним малим перјаницама. Ми смо већ изнели своје мишљење о ношњи Срба у овој слици. Укратко, ми сматрамо да је ту приказана униформа српског хусарског пука митрополита Викентија Јовановића из 1735 године.<sup>96</sup> Капе су необичног изгледа. Оне имају у основи сличност с капом — клобуком који је приказао Браун, затим с капама хајдука из 1720 и 1742 године. Ове капе су биле рађене од филца или сукна. На Јанковићевој слици су светлоплаве боје, а иза њих виде се високе црвене капе другог српског одреда, чакови или фесови. Због тога се може узети као сасвим вероватно да су чакови — клобуци били карактеристичан део ношње Срба у XVII и XVIII веку. Међутим после 1739 године изгледа да се у Србији више нису носили.

Српски коњаници на слици А. Јанковића носе доламу с малим гајтанима и дугмадима какву имају такође и два Стратимировића.<sup>97</sup> То је, бесумње, одело српских *катана* из XVIII века, који се често спомињу у изворима. Она се одликују једноставношћу и извесном сличношћу с мађарским оделом. Таква је морала бити и долама коју су носиле занатлије у градовима.<sup>98</sup> Према једном извору сељаци у Срему били су обучени »пола на турски, а пола на угарски начин«.<sup>99</sup> Судаћи по типовима српских војника код Енгелбрехта, утицај мађарске ношње у широким слојевима није био тако радикалан као у Хрватској. Према Валватору он се тамо проширио и на женску ношњу.<sup>100</sup>

Ношња у Србији до средине XIX века имала је претежно источњачки карактер. Али мађарски утицај који је већ добио карактер једне традиције провлачи се као каква нит, стичући на махове мању или већу важност. Ови елементи особито оживљавају за време устанка. Доламе војвода и старешина украшавају се преко груди сребрним и златним ширитима. Исти је случај и с оделом официра за време устанка које добија ширите и гајтане (сл. 23).<sup>101</sup> Да се тај украс сматрао народним обележјем, види се и по томе што је аустриско министарство војно, оснивајући »*Servisches Frey-Bataillon*«, формиран од избеглих Србијанаца 1813 године, унело у њихову униформу националног кроја ширите и на мундире, и на панталоне.<sup>102</sup> Путописац О. Д. Пирх каже на једном месту да је старо српско одело слично с мађарским и мишљења је да би у томе духу требало начинити униформе српској војсци.<sup>103</sup> Ова форма одевања доживљава своју тријумфалну обнову за време Романтизма. Долама се мења утолико што ширити отпадају, а носе се мали разређени гајтани, управо као у првој половини XVIII века. Ово одело под именом *атиле* било је веома популарно у Војводини и Србији, где су га носили грађани, чиновници, па и сам кнез Александар Карађорђевић.<sup>104</sup> Године 1846 по наговору професора Димитрија Тодоровића ученици београдског Лицеја начинили су такве доламе од белог сукна са црвеним гајтанима, које су сматрали старим српским оделом.<sup>105</sup> Овом романтичном формом био је остварен један економски циљ: потпомагање српске привреде и бојкот тканина увезених из Мађарске.<sup>106</sup> Министарство просвете је одобрило лицејцима да носе овакве доламе, које су доцније добиле назив »душанке«. У једном акварелу Анастаса Јовановића (1817—1899) сачуван је изглед ове романтичне ношње. Атила се носила задуго у грађанским слојевима до седамдесетих и осамдесетих година. Она је често приказивана на портретима и фотографијама грађана у Србији и Војводини, а у исто време појављује се и у униформи војске.

<sup>95</sup> Поповић, Војводина II, 94.

<sup>96</sup> П. Васић, Косовски бој Амвросија Јанковића — Саопштење Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, I, 1956, 186.

<sup>97</sup> Поповић, Војводина II, 273 и 275.

<sup>98</sup> Поповић, Срби у Будиму, СКЗ, 275—276.

<sup>99</sup> Поповић, Војводина II, 93.

<sup>100</sup> Rupel, н. д., 129.

<sup>101</sup> П. Васић, Српска ношња за време Првог устанка — Историски гласник св. 1—2, 1954, 172.

<sup>102</sup> Исто, 171.

<sup>103</sup> Ото Дубислав Пирх, Путовање по Србији 1829, СКА, 1899, 58.

<sup>104</sup> Успомене и доживљаји Димитрија Маринковића 1846—1869, Београд 1939 — Посебна издања СКА књ. СXXXVI, 13.

<sup>105</sup> М. Милићевић, Успомене, Београд 1952, 52 и 202.

<sup>106</sup> Исто.



Сл. 23. Ширити на долама устаничких вођа (војвода Јаков Ненадовић — по Урошу Кнежевићу).  
 Fig. 23. Galons sur le manteau d'un des chefs de l'Insurrection Serbe (vojvode Jakov Nenadović — d'après Uroš Knežević).

По својој повратку Обреновићи су били прожети идејом о националној оријентацији Србије која се одразила и на овом пољу. Године 1859 основана је кнежевска гарда која је добила нове униформе: зелену атилу са жутим гајтанима, црвене чакшире и чизме, калпаке са црвеном кесом и орловим перима.<sup>107</sup> Боје су исте као на портрету Божића Стратимировића од Христифора Жефаровића. Ова тежња дошла је као противтежа жељама уставобранитеља да европеизују Србију. Кнез Михајло Обреновић је био романтично расположен и неколико година доцније, 1863 године, када је основана народна војска и кад је за њу предвиђено особито одело. Оно је било од сукна разне боје, према томе како се носило у коме крају, али су »гуњеви« (блузе) имали по пет гајтана на грудима различите боје: зелене за пешадију, жуте за коњицу, црвене за артиљерију, а вишњеве за инжињерију. На глави се носио мали калпак с кесом, а на ногама опанци или чизме, према роду оружја. По свом општем изгледу ова ношња је имала потпуно мађарски карактер. Изглед народних војника сачувао се у једном цртежу сликара и путописца Феликса Каница.<sup>108</sup>

Утицај мађарске ношње налазимо и у оделу српских владара, прво у сликарству а потом током XIX века у свечаном оделу српских владалаца. Први је Амвросије Јанковић приказао кнеза Лазара обученог у атилу, узане чакшире и кратке чизме по мађарском узору.<sup>109</sup> Даљи развој овог схватања владарске ношње види се на бакрорезима вињета за Историју Јована Рајића 1794 године. Овде су опет усвојени ширити и крупна дугмад као украс владарске ношње уместо танких гајтана, који, вероватно, нису изгледали довољно декоративни и импозантни. Већина владара носи доламе с усправном јаком, а преко њих коњичке »ledunge« или ленте по западњачком узору. Д. Медаковић је већ изнео побуде аутора за овакву концепцију српског владарског портрета.<sup>110</sup> Ова ношња је имала великог утицаја у нашем историском сликарству XIX века. Требало је дуго времена да се одвоји историски костим од романтичне легенде, од једне политичко-литерарне замисли, која је читав век доцније уживала велики ауторитет.

<sup>107</sup> Споменица на шездесетогодишњицу краљеве гарде, 1838—1898, Београд 1898, 17—18.

<sup>108</sup> F. Kanitz, Serbien, Leipzig 1868, Tafel 20 (између 574—5).

<sup>109</sup> П. Васић, Косовски бој Амвросија Јанковића, 188.

<sup>110</sup> Д. Медаковић, Ликови српских владара, НИИ, 1 маја 1953.

Ово схватање је имало одјека и у ношњи Срба за време Устанка. Свечано одело Карађорђа и других старешина било је украшено преко груди ширитима од сребра и сребрним везом. На глави се носио висок калпак.<sup>111</sup> Исте идеје прихватио је касније и Милош Обреновић. Приликом проглашења Хатишерифа 1830 године он је дао да се начини црвена атила са широким златним ширитима и крупним гомбама, као и за своју свиту.<sup>112</sup> По речима Анастаса Јовановића Милош је говорио да је то стара српска ношња.<sup>113</sup> По поновном повратку у Србију кнез Милош није носио европску униформу као његов претходник него опет црвену атилу дугачку до колена, црвене панталоне, калпак и криву сабљу. Одело је било претрпано ширитима и везом. Тако је приказан на многим свечаним портретима, а његово одело чува се у Музеју Првог српског устанка у Топчидеру. И свечана ношња кнеза Михајла била је атила, ћурак и калпак, налик на одело мађарских магната. У тој ношњи приказао га је и фирентински скулптор Енгико Раси на коњаничком споменику у Београду. После кнеза Михајла српски владари више нису носили овакво одело.

Последњи одјек ових романтичних схватања у ношњи остао је у униформи српске и југословенске краљевске гарде, која се с незнатним изменама одржала од 1859 до 1941 године.

Страни утицаји у српској ношњи овим нису исцрпени. У овом оквиру који смо поставили има још доста празнина. Због тога овај покушај нема претензија да послужи као непроменљива основа за даљи рад него само као потстрек за даља проучавања и употпуњење ове материје. Темељно познавање српске ношње не може се замислити без проучавања утицаја других народа који овде нису обухваћени (Грка, Руса, Немаца и Француза) и који су каснијег датума, а огледају се у ношњи градског становништва, чиновника, официра и војника регуларне војске, током XVIII а особито у XIX веку.

<sup>111</sup> П. Васић, Српска ношња за време Првог устанка, 174—175.

<sup>112</sup> Тих. Р. Ђорђевић, Из Србије кнеза Милоша, Београд 1922, 69.

<sup>113</sup> Аутобиографија Анастаса Јовановића, у рукопису.

## INFLUENCES ETRANGERES DANS LE VIEUX COSTUME SERBE

Au cours du Moyen-Age le peuple serbe a subi différentes influences étrangères venant des peuples voisins. Les rapports des Serbes avec la Byzance ont fait l'objet des études bien plus approfondies que ceux avec les autres pays. Cependant, l'apport des autres peuples dans le développement de la culture serbe, et, en particulier, dans son habillement, a toujours été très sensible au cours des siècles.

En premier lieu, il faudrait noter l'apport de l'Italie. Les relations commerciales entre ce pays et la Serbie avaient commencé très tôt. C'était les tissus italiens qui, selon les règles de la mode occidentale, servaient pour l'habillement de la noblesse de Serbie et de Macédoine. A la mode des habits étroits et serrés du XIV<sup>e</sup> siècle, que nous rencontrons sur les fresques, portés par les fondateurs et donateurs des monastères de Serbie et de Macédoine, a succédé, au début du XV<sup>e</sup> siècle, la mode du vêtement ample inspirée par la mode italienne de l'époque (*giornea*, *cimarra*, *mi-partie*). A cette époque, également, on voit des influences occidentales faire leur apparition dans diverses branches des arts appliqués. L'historien K. Jireček a déjà insisté sur les gros achats d'armes et de cuirasses effectués en Italie par les souverains de la Serbie du XIV<sup>e</sup> siècle. Des sources turques de cette époque parlent également de cette cavalerie serbe qui «telle un mur de fer, couvrait le champ de Kossovo». Ceci laisse voir, en effet, que la cavalerie serbe de ce temps était équipée à la manière occidentale. Malheureusement il n'y a point de trace de cette manière de s'armer dans la peinture médiévale serbe où l'on rencontre cependant souvent de saints guerriers: mais ceux-ci sont toujours armés et équipés à la manière byzantine qui savait garder pendant les siècles le même caractère d'habillement.

Les rapports entre les Serbes et les Turcs au début du XV<sup>e</sup> siècle ont également laissé des traces profondes dans les différents aspects de la vie sociale de la Serbie. Les Turcs avaient commencé, alors, à servir de modèles aux différentes classes de la société serbe, à la noblesse, à la bourgeoisie et aux paysans. Le premier historien qui ait dénoté ce fait est K. Jireček, fait qui, tout au moins pour ce qui est du costume, est également relaté dans les sources italiennes. Les formes, la nomenclature des parties d'armes, des pièces de ménage et d'habillement ont subi à partir de cette époque l'influence turque. Cependant, il n'en restent pas moins certains traits traditionnels qui continuent à se refléter dans une certaine mesure dans le costume de la noblesse du XVI<sup>e</sup> siècle, et bien plus encore dans celui des paysans.

L'influence hongroise a été peu étudiée. Pourtant on en trouve des traces dès la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, pendant le règne du roi de Hongrie Mathias Corvin. A partir de cette époque, en effet, on parle des «hussards serbes» qui ont du être équipés et armés de la même manière sans doute que les hussards hongrois. A cette époque, en effet, le prestige de la Hongrie est grand et un peuple voisin, les Croites, en subissait les influences d'une manière des plus radicales. Chez les Serbes, cependant,

l'introduction des éléments hongrois, se limita d'abord à l'habillement de la noblesse, des officiers et des soldats ainsi qu'aux différentes armes avec lesquelles ces derniers combattaient dans les rangs des Hongrois. Par contre, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces influences passèrent également dans la manière de s'habiller de la bourgeoisie et des paysans. Quant au costume des nobles, il dénotait à cette époque un caractère presque identique à celui des Hongrois.

Un court aperçu de l'histoire du costume en Hongrie laisserait voir que certains éléments restent constamment présents au cours de tout son développement, tels que l'ornementation des habits avec des passementerie ayant leur origine en Asie. D'après certaines sources hongroises connues, on pourrait les dater du XIV<sup>e</sup> siècle, mais selon toutes apparences, ils remontent à plus tôt, en tout cas à une époque antérieure à celle de leur adoption de la part des Turcs. Aussi peut-on en déduire que l'influence hongroise sur le costume serbe a été bien plus décisive que celle des Turcs. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le costume hongrois devient plus court, et de même le costume serbe. Les costumes que l'on voit représentés sur la fresque de l'Adoration des Mages, au monastère de Hopovo (1654), en font foi tout comme les représentations que l'on trouve dans le livre de voyage de l'Anglais E. Braun et du Slovène J. V. Valvazor. Une certaine originalité dans le costume serbe réside cependant dans l'emploi de boutons métalliques ronds qui, selon K. Jireček, étaient déjà dans les temps les plus reculés, employés comme ornement dans le costume slave. Nous les trouvons, par exemple, au XVI<sup>e</sup> siècle (portrait du spahi Milisav Hrabren, Sainte Trinité, près de Pljevlje, figure d'un saint non identifié, peut-être de Stevan Štiljanović, au monastère de Petkovića, dans le Srem) puis, au XVII<sup>e</sup> siècle encore, sur un portrait du général croate de l'armée de Wallenstein, Lodovik Izolani, ainsi que chez un »uskok« serbe représenté dans le livre de J. V. Valvazor. Ces mêmes éléments se retrouvent encore dans les costumes des Serbes et des Croates chez C. Vecellio en 1590. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les costumes des paysans serbes étaient faits de tissus de couleurs blanche et rouge. Ces costumes étaient accompagnés d'un bonnet particulier dont l'origine serait, selon certains auteurs, hongroise. Cependant il y aurait assez de preuves pour les considérer comme serbe; en effet, c'est chez les Serbes qu'on le voit apparaître en premier lieu où il est désigné sous le nom de »hajdučka kapa« (»bonnet de hajduk«). C'est probablement sous l'influence des Turcs que les Serbes ont commencé à porter ces bonnets; dans leur armée, on portait également à cet époque des bonnets hauts et raides (chez les janissaires, les soldats, les spahis, les artilleurs, etc.). La forme de ce bonnet se voit dans une eau-forte éditée par Martin Engelbrecht, à Augsbourg, en 1742, et qui est dûe, sans doute, à Genuaro Basile, un artiste de Naples (1722—1781). On voit encore ce même bonnet porté par des soldats serbes de la Bataille de Kossovo peinte en 1776 par Amvrosije Janković.

Les éléments hongrois continuent à apparaître dans le costume serbe à l'époque de l'Insurrection, tandis que dans les uniformes de l'armée serbe on ne les trouve qu'à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On en retrouve le genre dans les costumes pseudo-historiques portés par les souverains serbes représentés dans l'Histoire de Jovan Rajić, de 1794. Adoptée pendant longtemps, ce genre laisse entrevoir une longue et solide tradition. Plus tard, le prince Miloš Obrenović et Mihajlo Obrenović adoptent également de temps à autre ces éléments pour leurs habits d'apparat, qui s'appelaient même, à une certaine époque, des »atila«. Le dernier reflet de ces influences qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, apparaissent comme une expression du romantisme, se trouvent dans les uniformes des gardes de Serbie et de Yougoslavie, entre 1859 et 1941.

Outre ces différentes influences de peuples étrangers sur le costume serbe, il faut encore noter celle des Grecs au XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que celles des Russes, des Français et des Allemands au XIX<sup>e</sup> siècle.



Насупрот источним и централним југословенским покрајинама, где су у уметничкој обради метала прво и централно место заузимали злато и сребро, Словенија је земља у којој се у уметничкој обради метала у току историје највише употребљавало гвожђе.

Планинска североисточна Словенија сачињавала је у праисториској производњи гвожђа у Норикуму привредну јединицу са Корушком и заједно с њом била је чувена по најбољем челику<sup>1</sup> чак и у Риму. Римски песник Овидије, на пример, овај челик сматра као синоним за нешто најчвршће, а за Петронија Арбитра он је гаранција за најбоље ножеве. Међутим, на основу досадашњих налазака гвожђа у Словенији не можемо говорити о особитој уметничкој обради гвожђа у римско доба, него је можемо наслутити упоређујући цизелирану гвоздenu шатуљу<sup>2</sup>, ископану у Помпејима, са гвожђем којим располажемо.

Пошто су нађени гвоздени предмети из раног Средњег века, споља увек оштећени рђом тако да не можемо видети каква је била њихова првобитна израда, можемо претпоставити да су данас најстарије уметнички обрађено гвожђе на словеначком тлу романска врата<sup>3</sup> (сл. 1) у цркви у селу Отмање у Корушкој: ту је дрвена табла од врата појачана гвозденим појасевима од жице који водоравно преплићу у завојима вечног пута, спирала и насађених срдаца читаву спољну страну врата. Појачање врата спиралама од жице приказује нам основну обраду гвожђа, жицу код раних гвожђара Средњег века који су жицу још ковали, а кад је дужина жица била већа, онда су је лемили<sup>4</sup> а не извлачили; такво извлачење омогућио је тек касније водени погон са фуџиницом или цајнарицом. Врата у Отмању претстављају израду из времена кад су сеоски рудари топили гвожђе у пећима на волка; волка су особито манастирски ковачи прекивали у гвоздене траке и од њих ковали жицу. То значи, из времена пре појава ковача у градовима, док су оклопе израђивали још ковачи по замковима, и то од жичаних кружића и точкића, кад је мач као обавезни ковачки производ био само оружје за витезове, док је била секира оружје других и док је гвоздени лим углавном још замењивао бакар који се лакше обрађивао.

Следећи предмет у временском распореду уметнички израђен од гвожђа у Словенији јесу готска врата у Птују (сл. 2) из позног Средњег века. Та врата затварају у препозитској цркви улаз из презбитерија у сакристију<sup>5</sup>. По угледу на романску израду, она се састоје од доњих дрвених врата која су у целини појачана тежим, првобитно вероватно обојеним лимом. Лимена површина врата са редовима главе ексера у облику руже, који се укрштају, распоређена је у облику ромбова која изнад прага и испод каменитих довратака завршава венац од кованих полулопта. Унутрашња поља покривају у средини чекићем израђени украси, највећим делом у облику ромба, а спољашња исто тако орнаменти од ружа. У средини врата учвршћен је тежак затварач на усправну лимену плочу која је исцизелирана кружићима да добије облик фасаде. Изнад браве је пречага која је из каснијег времена и у орнаментацији слабије сачувана. Та пречага се у средини врата састаје с плочом испод затварача, а на крајевима са кружичасто исцизелираним ромбовима који прекидају пречагу. Обрада птујских врата претставља уметнички облик добијен ковањем, обрадом чекића и цизелирањем, дакле помоћу техника обраде које одговарају лиму, као што је ковање и вијугање на вратима у Отмањима одговарало техници обраде гвоздене жице.

Гвоздена врата у Птују изражавају својим стилем готско обликовање равне површине, а својим материјалом ново, средњовековно професионално гвожђарство с његовом новом основном израђевином, лимом.

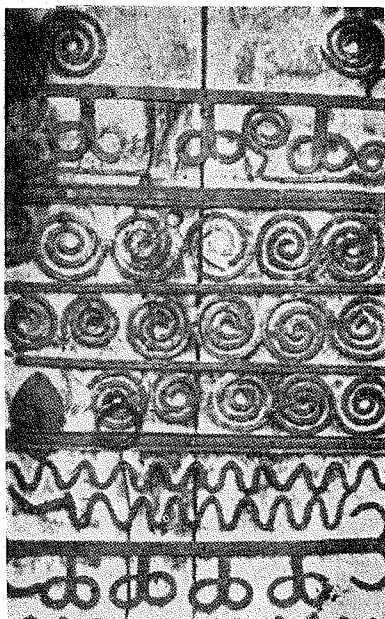
<sup>1</sup> A. Müllner, Geschichte des Eisens in Krain, Görz und Istrien, Wien — Leipzig 1909, 106

<sup>2</sup> O. Johannsen, Geschichte des Eisens, Düsseldorf 1925, 18.

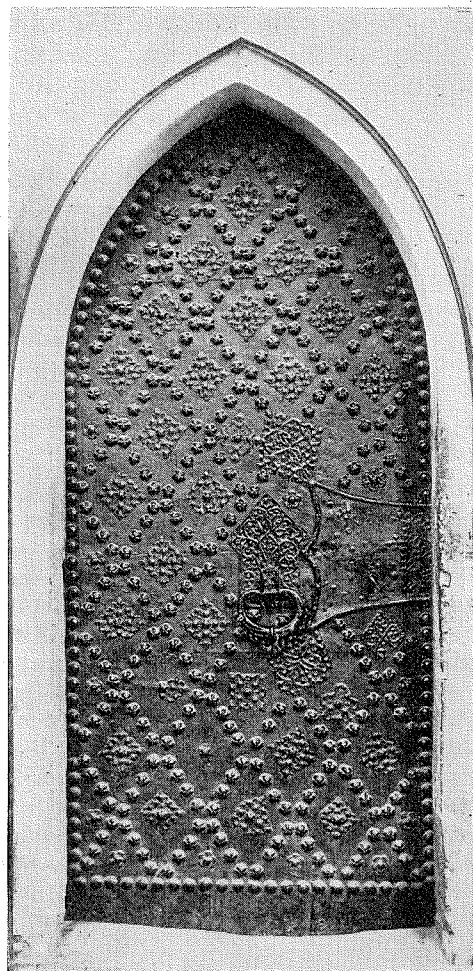
<sup>3</sup> K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirkes Klagenfurt (Land.), Klagenfurt 1932, 46, fig. 88. За помоћ фотографије захваљујем следећим установама: Местном музеју у Љубљани (сл. 10); Музеју НО ЛРС (сл. 17); Музеју у Шкофјој Локи (сл. 14); Покрајинском музеју у Марибору (сл. 3, 4, 6, 11); Слов. академији знаности и умјетности (сл. 5); Техничком музеју Словеније (сл. 1, 7, 8, 9); Уметничком ковинарству у Кропи (сл. 16); Заводу за споменичко варство ЛРС (сл. 2, 12, 13) и Здружењу ковинских подјетј ЛРС (сл. 15).

<sup>4</sup> F. L. Neher, Eisen, Stuttgart 1941, 78.

<sup>5</sup> F. Baš, Iz kovaške umetnosti na Slovenskem. Lokalno gospodarstvo II, Ljubljana 1951, 71.



Сл. 1. Романска врата у Отманју (по Гинхарту).  
Fig. 1. Romanische Tuer in Otmanije (nach K. Ginhart).



Сл. 2. Готска врата у Птују (снимио Ф. Стеле).  
Fig. 2. Gotische Tuer in Ptuj (Photo F. Stele).

Кад су пред крај XIII века нове пећи за топљење с меховима на водени погон почеле замењивати пећи на ветар које су до тога доба употребљаване, почеле су се јављати од XIV века даље радионице лима од гвожђа. Те радионице су ковале лим за специјално ковање плоча и тако припремале грађу, особито за израду шлемова и оклопа, дакле за нову витешку опрему место дотадашње која је била направљена од жичних кружића, а и за грађанство које је почело да се јавља. С витешком опремом, витешким и грађанским оружјем и с новим племићким и грађанским културним тековима, као што су прибор за јело, окови или брава на сандуку и на вратима, с ренесансним начином мишљења о потреби украшавања и најзад с грађевинском опремом замкова и зграда у градовима, проширила је употребу гвожђа и црква која је дотада имала готово искључиву превласт — особито још на племство и грађанство.

Провинцијални град Камник имао је, како прича историчар Валвазор, на почетку новог века зграде с гвозденим довратама и вратима<sup>6</sup>. У вези с употребом гвожђа у градовима јављају се први ковачи, на пример у Љубљани<sup>7</sup> 28 фебруара 1387 грађанин Мартин, ковач; у Шкофјој Локи наилазимо око године 1457 на поткивачки и жебљарски еснаф,<sup>8</sup> у Камнику има године 1502/3 шест ковача, 2 израђивача маказа, 5 израђивача ножева, 4 израђивача мамуза и један златар. Порастом броја ковача у градовима дошао је ковачки занат до изражаја углавном и на селу, што доказује уговор из године 1492<sup>9</sup>, закључен између градова Крањске и земаљских

<sup>6</sup> A. v. Luschin, Ebengreuth, Ein Protokoll der Stadt Stein in Krain aus den Jahren 1902/03. Mitt. d. Musealvereines für Krain, XVIII, Ljubljana 1905, 46.

<sup>7</sup> B. Otorepec, Gradivo za zgodovino Ljubljane, Ljubljana 1956, I/94.

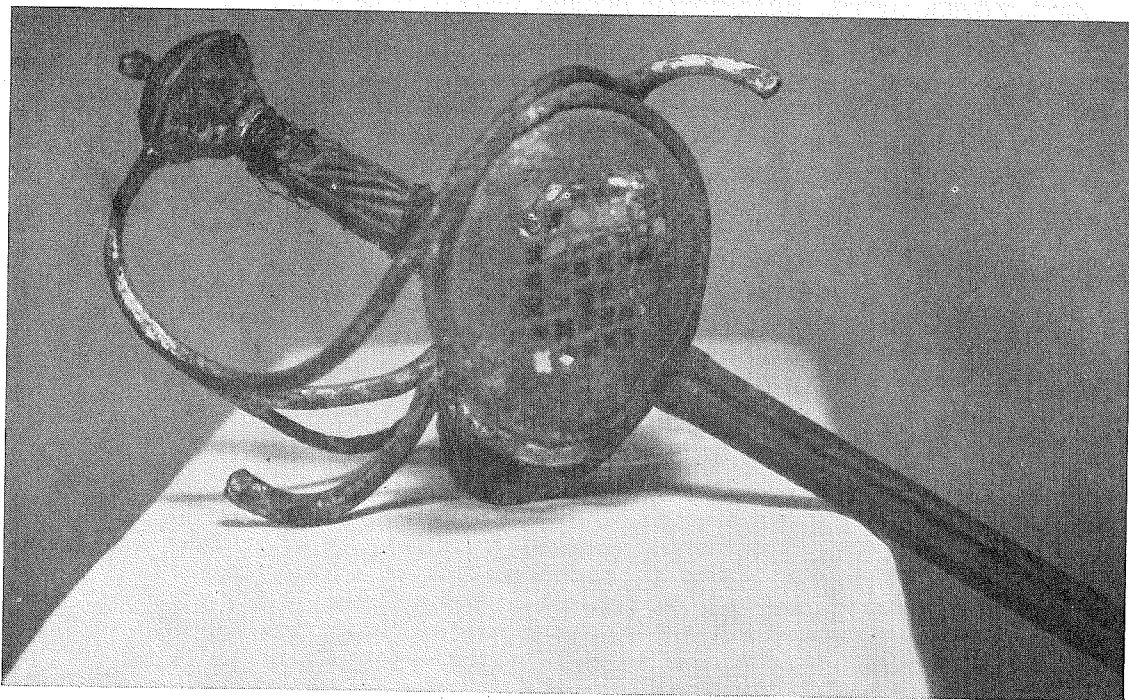
<sup>8</sup> J. Zahn, Mit. d. hist. Ver. f. Krain, XIV, Ljubljana 1859, 77.

<sup>9</sup> Fr. Zwitter, Starejša kranjska mesta in meščanstvo, Ljubljana 1929, 50.

сталежа који одређује да на једну миљу удаљености од главних градова (Љубљана, Камник, Крањ, Ново Место) и на пола миље далеко од осталих градова и тргова не сме постојати више него један обућар, кројач, гостионичар и ковач. Временски развој словеначког коваштва је после појаве посебног ковачког еснафа у Шкофјој Локи и после одвајања ковача у Камнику врло брз у поређењу с приликама у Европи. Познато нам је из података крониста из Улма<sup>10</sup> да се средњовековна занатска активност према обрађеном материјалу није доследно разликовала и да је средњовековни еснаф ковача обухватао златаре, поткиваче, браваре, израђиваче ножева, оклопа, брусаче оружја, израђиваче мамуза, казанције, прерађиваче бакра и месинга, значи све занате који раде чекићем. Док поткиваче и израђиваче ексера имамо уједињене у шкофјолошком ковачком еснафу из XV века, преглед из године 1501/2 у Камнику већ прави разлику између ковача и израђивача мамуза, ножева, маказа, златара, што одговара средњовековном занатском схватању од Ренесанса даље, које разликује између ковача-израђивача крупних и ситних предмета, које дели израђиваче оружја у израђиваче мамуза, оклопа и шлемова, а израђиваче чекића дефинише као коваче који припремају сирово гвожђе. На то нас потсећају још некадашња имена места, као например Горње Кладиво (= чекић) у Кропи, или немачки назив Althammer (Hammer = чекић) за Стару Фужину у Бохињу.

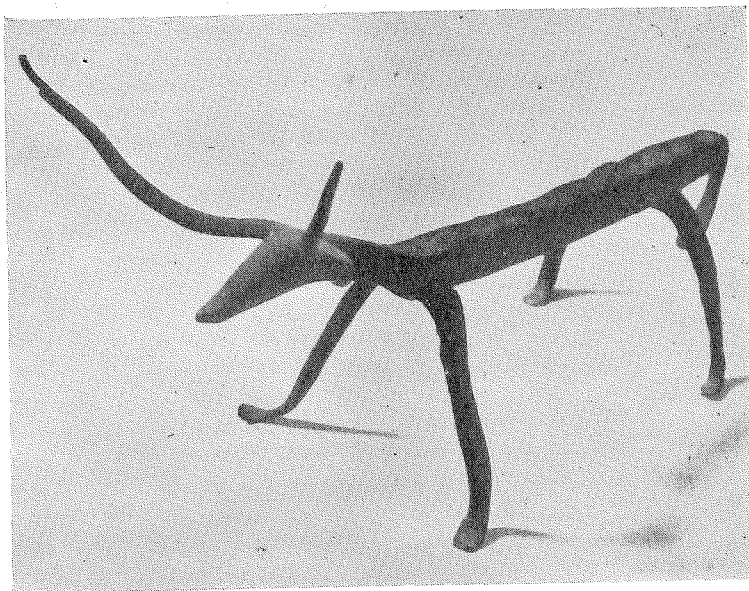
Овако су се ковачи стручно развијали у позном Средњем веку, а техника гвожђа која се све више развијала од XV века даље, припремила је коваштву нов развој подизањем првих високих пећи и скоро истовременим проналаском ливења гвожђа. Отварањем високих пећи дошло је до изражаја осим жице и лима још гвожђе у шипкама, а с вештином ливења гвожђа појавиле су се такође нове могућности за уметничку обраду гвожђа. Као пример за израђени предмет који сједињује шипке у сечиву и дршке с лимом у корицама и појачаном жицом у корпици наводимо мач из прелаза XVI у XVII век из Бетнаве (сл. 3).

Мач у Музеју у Марибору је из реформациског гроба племенитих Цинцендорфа на гробљу у Бетнави, где су га ископали 1936 г. По својој изради мач претставља примерак такозваног шпанског мача, што значи, саставни део репрезентативне ношње XVI века који није служио за борбу него само за спортско мачевање. На пљоснато сечиво у виду шипке које изгледа као да је ковано у два слоја, насађена је шипкаста дршка с остацима челичне вуне којом је био тапациран. Дршка се завршава у глави из које расте надоле витица која се раздваја у корпицу тако да доњим заплетима укршта ручни зглоб између сечива и дршке, а с горњим заплетом



Сл. 3. Шпански мач из Бетнаве (Снимио М. Јапелј).  
Fig. 3. Spanisches Schwert aus Betnava (Photo M. Japelj).

<sup>10</sup> W. Braun-Feldweg, Metall, Ravensburg 1950, 10.



Сл. 4. Вотивно говедо из Ожболта у Дравској долини (Снимио В. Цизелј).  
Fig. 4. Votivtier aus Ožbolt im Drautal (Photo V. Cizelj).

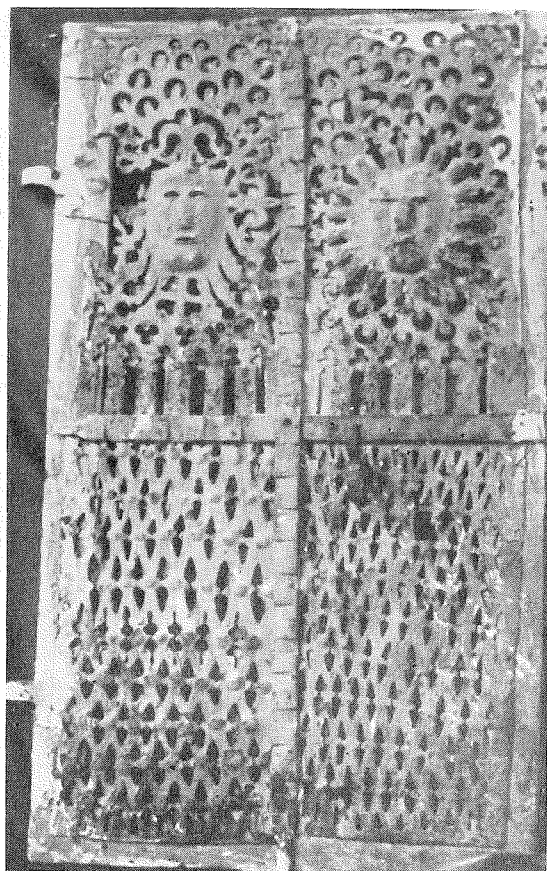
држи штитник. Штитник је суд од лима, косо смештен, и на доњем делу исецкан у правоугласту мрежицу. Глава и вијугане витице сачувале су остатке некадашње позлате ватром, а штитник трагове у ватри намештеног и полираним челиком утиснутог злата у листу. Шареном разноликошћу корпице и разликом у боји између теже и хладне дршке и лаком позлаћеном корпицом, бетнавски мач претставља најсавршенији пример уметности обраде гвожђа у доба Ренесанса. Ова уметност позлаћивања повезује се с ковањем, а на сечиву вероватно и цизелирањем или гравирањем, што је уништила рђа. Бетнавски мач претставља с позлаћивањем гвожђа такође обраду прибора који је у нашим крајевима израђиван од гвожђа и извожен у Италију да га тамо позлате или посребре и тако разносе по Европи; даље обраду гвоздених, позлаћених или калајисаних окова и дршки, брава и кључева као и сатова, уколико на овим предметима нису били злато, сребро или калај.

Међутим, једноставну етнографску израду претстављају мотиви животиња, највише мотиви говеда (сл. 4). То су вотивни или захвални дарови црквама за животиње или правни симболи власника стоке дате под закуп. Мада не знамо за ове предмете који потичу из времена пре XVII века, можемо њихов постанак ставити у раније доба<sup>11</sup> како због њихове културне функције тако и због начина израде. Судаћи по обради, овде су у питању раздвојене и растањене гвоздене шипке, које добро приказују најстарију обраду гвоздених шипака које су се појавиле после жице и лима. Својим старинским обликом и мистичним циљем оне изражавају оригиналну природност њихових твораца, која и у каснијим производима морају произлазити из непосредне старе традиције наших првих високих пећи и нашег првог шипкастог гвожђа. Интересантно је да су нам животињски мотиви од гвожђа или правни симболи познати само на подручју подравске Словеније, особито из цркве св. Ожболта у Дравској Долини, али да они не постоје у средњој и јужној Словенији. Ренесанс је врхунац словеначке индустрије гвожђа која се развија од области горње Крке у Долењској и од Корушке до Випавске Долине. Производњу гвожђа није прихватио једино јужни део краја, а особито североисточни део Словеније. Североисточна Словенија увозила је гвожђе из Корушке и Горње Штајерске које су заједно са северозападном Словенијом претстављале прву територију обраде гвожђа у тадашњој Европи. Словеначко гвожђарство у доба Ренесанса израђивало је предмете за извоз у Италију; постојање таквих предмета утврдио је у Венецији С. Смолеј.<sup>12</sup> Осим тога, сарађивало је у изради оружја потребног за одбрану од Турака. Ово доба словеначког гвожђарства приказује Валвазор<sup>13</sup>

<sup>11</sup> V. Theiss, Steiermark, Weimar 1941, 49.

<sup>12</sup> Ег. Ваš, п. д., 108.

<sup>13</sup> J. W. Valvasor, Die Ehre d. Herzogstums Krain, III, 2, Rudolfswert 1877, 388.



Сл. 5. Готска врата у Предјами (Снимио Е. Цеви).  
Fig. 5. Gotische Tuer in Predjama (Photo E. Cevc).

описујући Јаворник код Јесеница, где се израђује најбољи челик који не увози само Италија него и остале земље. Ту се израђује и такозвани »хрватски челик« који врло радо пије турску крв и који се страшно пресијава пред лицем непријатеља, због оштрине коју дугује ковачима челика у Јаворнику.

Повећање производње гвожђа довело је до специјализације ковачких заната и до стварања одговарајућих еснафа који су обухватили одвојено израђиваче ножева, игала, турпија, жице, потом гравере, лимаре, браваре, часовничаре, израђиваче шестара, пушака<sup>14</sup> итд., тако да су се ковачи ограничили особито на поткивачки занат. Међутим, у овој подели рада и у организацији еснафа није постојао одређени циљ. Ковачи у Шкофјој Локи су до г. 1678 с поткивачима ујединили и израђиваче чекића, секира, ексера, турпија и пијука, као и часовничаре, тојест све оне који обрађују врело гвожђе у ватри.<sup>15</sup> Напротив, су се напр. у Љубљани<sup>16</sup> ножари одвојили од произвођача финог челика, а израђивачи мачева од ножара. Ножар је морао да има ковачницу и тоцило, а израђивач мачева пећ за топлење, и морао је обрађивати такође месинг. У овој занатској, односно еснафској подели прва улога у уметничкој обради гвожђа припала је бравару, а поред њега и ковачу како на селу тако и у фужинама. Они су свакако израђивали све што су знали. Али ако узмемо у обзир касни распис крањског покрајинског поглавара<sup>17</sup> од 5 аугуста 1801, који регулише рад произвођача гвожђа и челика и који се по свој прилици ослања на старо обичајно право, еснафи су сматрали уметничку обраду гвожђа као споредан рад који је могао да обавља свако поред свог заната, у помоћ еснафских калфи или без њих.

<sup>14</sup> Iv. Vrhovac, Ljubljanski meščanje, Ljubljana 1886, 282 (за 1. 1763).

<sup>15</sup> Mestni arhiv ljubljanski, fasc. Podkovači (1687—1790), Шкофја Лока.

<sup>16</sup> Местни архив Љубљански, Reg. I, fasc. 137.

<sup>17</sup> Местни архив Љубљански, Reg. I, fasc. 137.



Сл. 6. Благајничка скриња из Марибора (Снимио В. Цизелј).  
Fig. 6. Kasse aus Maribor (Photo V. Cizelj).

У новим производним приликама појавила се уз одбрану од Турака нова покретна снага у гвожђарству, — у стајаћој државној, односно покрајинској војсци. Пошто домаћа производња није могла да задовољи све потребе нове стајаће војске, заједно с потребама западне Војне Крајине, оружје се увозило особито из Јужне Немачке (Аугсбург, Нирнберг) и из Северне Италије (Милано). Нови увоз је утицао такође на домаћу израду оружја (оклопа, кираса, шлемова, палаша, пушака, пиштоља, мачева, сабљи итд.). Она је снабдевала оружјем посаде (гарнизоне) и грађанство у утврђеним градовима или пак складишта оружја у Трсту, Љубљани, Целовцу и Грацу. Још није испитано у којој је мери домаћа производња притом сарађивала. Традиција да је Вишња Гора израдила ратну опрему за цара Максимилијана није потврђена ни производима нити писаним предањем; то може да се односи само на израду оружја уопште. Због недостатака знакова на производима можемо утврдити само масовне производе које је поручивала војска, али које наши скромни произвођачи нису могли да обаве. Тако можемо само у главним цртама утврдити да су код масовних потреба војске облици оружја постали јединствени и да се племићи и грађанство задовољавају орнаменталним украшавањем свог личног оружја, гравираним натписима, месинганим дугметима и линијама, као и резаним украсима, нешто слично витешкој опреми на такозваном крајском алтару.<sup>18</sup> Дефинитивна израда шпанског мача постала је споменик прошлости. Њега су замењивали у све већој мери мачеви за борбу и сабље. Потребе војске створиле су у Боровљама<sup>19</sup> прву велику фабрику пушака која се развијала према потребама војске. Нова стална војска, наоружана све више ватреним оружјем, довела је због опасности од Турака до изједначења свих врста ратне опреме, што се види у оружарни витешке дворане у Птују, где је прикупљено оружје од XVI до XVIII века из замкова Птуј, Вурберг и Храстовец.

Притом је потстрек за уметничком обрадом прешао с некадашње витешке опреме на ново ловачко оружје племића као и на лично оружје грађана које је витешкој ратној опреми одузело водећу улогу у лепоти. Уметничку обраду грађанског оружја особито су унапређивале вежбе у гађању у већим и мањим градовима. У Љубљани<sup>20</sup> почетак вежбања грађана у гађању пратимо унатраг све до 1587 г. У почетку су ове вежбе продужавале племићку традицију и имале су карактер витешких игара заједно с војничким вежбама грађана за борбу против Турака. Аустриска влада је ове вежбе финансиски помагала, а организовали су их градови који су се старали за стрелишта, и из редова градских саветника одређивала мајсторе гађања који ће њима управљати под надзором царског намесника. При изради племићког ратног оружја

<sup>18</sup> O. Prim. Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, прил. 93.

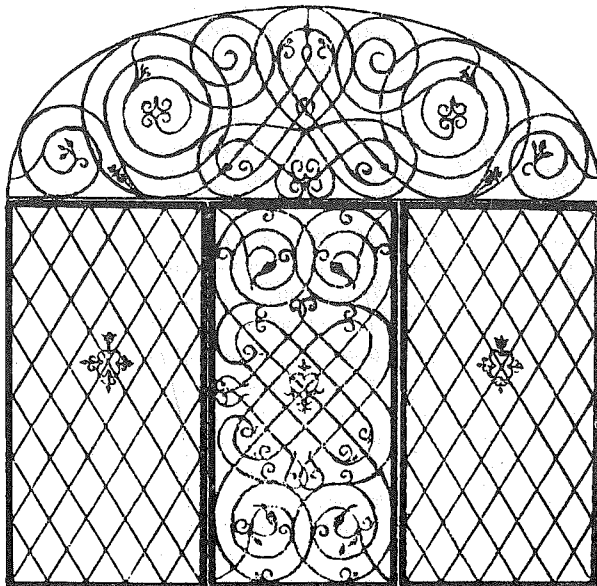
<sup>19</sup> L. Jahne, Geschichte der Ferlacher Gewehrindustrie, Carinthia I, 1930, 98-119.

<sup>20</sup> Mitt. d. historischen Vereines f. Krain, XVIII, 1863, 51.

као и грађанског ратног оружја могли су у уметничком погледу поново доћи до изражаја стари израђивачи мачева и нови пушкари. Израђивачи мамуза и лимари су изумрли у словеначким градовима до средине XVII века, односно ковач лима је постао лимар.

Напоредо с пропадањем уметничке обраде гвожђа уза све веће изједначавање оружја ново ратно доба XVI и XVII века претставља ванредан процват у уметничкој обради гвожђа за опрему станова коју су почели да траже особито грађански дом и замак. Због отпорности гвожђа према утицају времена, због његове трајности и обрадивости за најразличитије производе који су могли обезбедити замкове и грађанске куће, почев од XVI века надаље почело је опште зидарско грађевинарство у градовима заједно с новим утврђењима градова и замкова уводити кована гвоздена врата, решетке на прозорима или лимене капке на прозорима који су имали особит задатак да чувају зграду од проширења пожара и да их оgrade затвореним прозорима. Заједно с новом употребом гвожђа код грађана и племића гвожђе је било потребно и цркви, мада у мањој мери, напр. за крстове на торњевима. Зидарско грађевинарство Ренесанса проширило је употребу гвожђа тако да је гвоздена грађевинска опрема по читавој Словенији постала општа, дакле и у североисточном делу, који гвожђе није производио него га увозио. Ова примена се сачувала особито у мрежастим прозорима,<sup>21</sup> напр. на замковима у Словенској Бистрици, Штањелу или у Севници, као и у насељима на Красу, напр. у Гочама или у градовима Птују и Шкофјој Локи.

Гвоздена врата доба Ренесанса употребљавала су се већим делом за појачање дрвених делова врата. Улазна капија у зграду морала је остати дрвена због своје величине, али је била појачана лимом и украшена саставом глава ексера, као што смо видели у Птују, или као што можемо видети из каснијег времена, напр. на улазној капији замка Велење. Коса или правоугла мрежаста врата од четвртастих или округлих гвоздених шипака, које познаје већ готика, била су за отварање и затварање сувише тешка и ретко се употребљавају; али су због тога мреже овакве врсте уобичајене за омеђивање прозора. Коса или правоугласта мрежаста врата најчешће су стабилни делови преграда, као што их налазимо, например, с обе стране преграде у Оплотници (прим. сл. 7 и сл. 71 у »Уметничкој обради метала«, I Београд 1956). Та врата су по свом саставу једнокрилна или двокрилна. Њихов оквир кован је од пљоснатог гвожђа и стављен на стожере са две плоче причвршћене закивцима за оквир. Косо постављене шипке нашег оригинала које стварају мрежу, провучене су кроз пробушене шипке које се издижу с друге стране, а све шипке су на крајевима широко коване и приковане за оквир, тако да на оквиру, изнад његових саставака, стварају пластичне главе са шипкама од мреже. Брава је



Сл. 7. Барокна преграда у Оплотници  
(по Штегеншеку).

Fig. 7. Barockes Gitter in Oplotnica (nach  
A. Stegenšek).

<sup>21</sup> O. Pächt, н. д., прил. 73.

покривена плочом. И поред своје једноставности, врата се одликују тежином ковања, добро истакнутим и технички дотераним бушењем у функционалној и живахој линеарности, и осећањем за однос између масе гвоздених шипака, ширег оквира, мреже која се преплиће и слободним пољима међу њима на дрвеној позадини. Врата показују техничко умење ковања и одговарајућу грађу за изградњу која служи за осигурање простора, а разликује се од старијих још неиспитаном техником изградње, као што нам показују напр. врата из Прејаме (сл. 5). На њима констатујемо рад сеоског ковача који употребљава старији лим, пошто техником рада шипкастим гвожђем још није овладао, односно пошто га из финансиских разлога још не може да обради. Врата је поделио на четири поља, а свако поље за себе обрадио је сечењем и ковањем. Притом употребио је на горњим пољима за обе централне фигуре широке површине које би одговарале баку или калају за гравирање, цизелирање или урезивање. У поређењу с лаком линеарношћу и пластичношћу полулоптастих глава и цизелираних површина на птујским вратима, или у поређењу с јасном тежином која се на мрежастим вратима дели на мреже, врата у Предјама су још пример производа у којем ковач још тражи одговарајуће захвате за обликовање, где још не овлађује грађом, тако да их можемо навести као интересантан пример раног украсног обрађивања гвожђа од стране ковача с конзервативним менталитетом и заосталим начинима рада у обради.

Најмања су врата на сакраментарију. Док друга гвоздена врата, готска или из доба Ренесанса, имају исти облик у профаној или култној функцији, на вратима сакраментарија увек су украси из готског орнаменталног — што се код других веома ретко јавља — и тако су добила изразит култни карактер. Врата сакраментарија<sup>22</sup> из Садникарова музеја у Камнику сачињава горња розета и испод ње десет појасева, сваки са по шест квадрата у којима је кружно закована шипка која се подиже на средини, из везе са два стилизована листа, на обе стране као и увис са цветом ромба. Прилагођавање украса са зиданог орнаменталног на гвоздена врата је у ковачкој техници сасвим утврђено дело, што код збивања хладног гвожђа на лименој површини сразмерно маленог сакраментарија не може пробудити доживљај или осећање лепоте, напр. на птујским вратима, јер сувише детаљна обрада не одговара гвожђу у пуној мери.

Чим се у опреми станова као прва опрема од гвожђа јавио сандук за чување предмета од веће вредности, он је за време Ренесанса био већ општи станбени инвентар<sup>23</sup>. Он се у свом облику сачувао све до XIX века, кад је био замењен индустријском касом. Такав сандук из доба Ренесанса је од дрвета, превучен лимом или направљен само од тешког лима (сл. 6), тако да нам је сачувао традицију отмањских, птујских или предјамских врата. Овај сандук је са свих страна хоризонтално и вертикално појачан одговарајућим гвозденим појасевима, прикованим на избушена лежишта, најјачи на угловима, где су обично заварени. Брава на вертикалном појасу на средини предње стране је само нагвештена, као да је смештена испод вруће коване насађене розете. Слично се и с поклопца оба појаса са стране настављају по предњој страни, где захватају држаче за катанце, који обично исто тако служе само као украс или их уопште нема. Права брава била је скривена у поклопцу, испод плоче која се тешко могла запазити, а коју је при отварању могао подићи само онај који је за њу знао. На старијим таквим сандуцима постојале су обично две браве и два кључа, тако да је била омогућена двострука контрола предмета који су се налазили у сандуку. Испод читавог поклопца редовно се налазио јак и у техничком и украсном погледу детаљно израђен механизам браве који је био често уједно и центар лепоте сандука, тако да је деловао особито кад је био отворен. У поређењу с лаком предњом розетом дршке су с обадве стране редовно тешке. Обично су коване на ватри, а после тога на браварски начин хладно турпијане или резане, а ређе одмах савијене. Поља између појасева, па и сами појасеви били су често украсно обојени, особито розетама, и појасеви геометријски распоређени. Такав сандук налазимо у Словенији често све до XIX века по замковима и седиштима цркава, по кућама грађана, у општинским управама и богатијим еснафима, а у мањој сразмери и ређе и по неким сељачким кућама.

Механизам тих сандука служио је такође за углед механизму кућних или станбених брав на вратима. Често је био покривен гвозденим обојеним, позлаћеним или гравираним лимом, дакле сличан браварском механизму испод поклопца: делимично је браварски механизам на унутрашњој страни врата био отворен и обојен, позлаћен или гавиран. Слично је било и с оковом<sup>24</sup> који је прекривао врата испод дршке осим у оним случајевима где су месингани окови замењивали окове и дршке од гвожђа, што је ушло у обичај крајем XVIII века. Занимљиво

<sup>22</sup> Уметничка обрада метала I, Београд 1956, 71.

<sup>23</sup> A. Erazem Rotterdamski-Sovre, Hvalnica norosti, Ljubljana 1955, 92.

<sup>24</sup> Уметничка обрада метала II, Изложба, Београд 1956 је евидентирала најважније под бр. 238, 357, 378, 379, 380, 382 и 576.



је да се, у унутрашњој станбеној опреми — осим на том сандуку и брави — гвожђе није могло такмичити, напр. са сребром или месингом; слично и у цркви и у јавној управи где се, напр., гвоздени украсни лустери, пећи или жигови врло ретко налазе, док су окови и дршке на вратима, сандуцима и орманима најчешће окалајисани. Изгледа да је гвожђе овде могло наћи примену само у држачу за треске и зидне лампе као и у свећњаку који се употребљавао ван куће у тако званом жишку, као што се употребљава данас гдегде на пратњама, или онако како је употребљавана код кириција, док је није заменила лампа на гас.

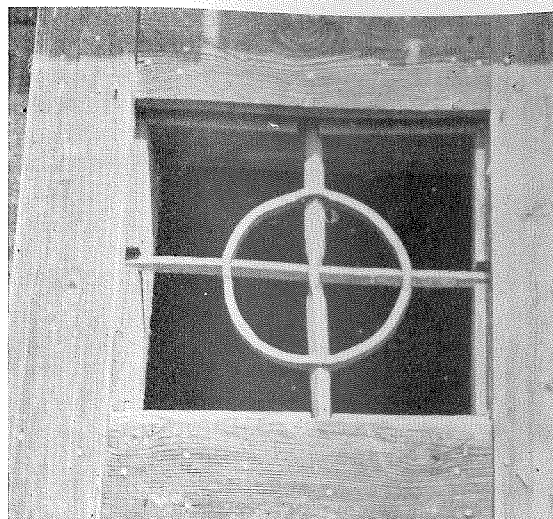
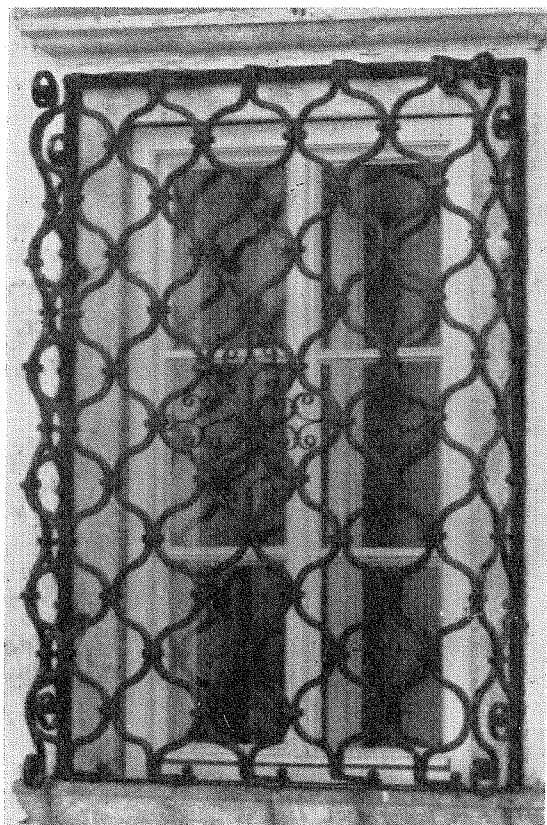
С Ренесансом дошло је топло и хладно, тојест ковачки и браварски уметнички обрађивано гвожђе у општу употребу племства и грађанства, али мање у цркви; а продрло је први пут чак и у село. Племству и грађанству давало је ударно оружје и оружје за одбрану и у репрезентативне сврхе; даље за племство, грађанство и цркву за справе, као што су окови на вратима и сандуцима. На багламама и украсима на вратима, на држаљу за свеће и треске, на ручним и зидним лампама као и на ветроказима на крововима, а најзад код племства особито још и на првом ловачком ватреном оружју. Изгледа да су се у Словенији први уметнички израђени занатски знаци и носачи застава појавили тек у доба барока, што би такође одговарало развоју занатства које је с противреформациском организацијом еснафа, особито за време владања цара Фердинанда II, добило свој коначни облик, и кад је барок из свог расположења према украшавању обликовао такође такве украсне предмете за намештај, као што су напр. главе ексера за прикуцавање лима на врата, коже или тканине за намештај, кваке на вратима, надгробни споменици, кровови над бунарима, гвоздене ограде на степеништима или преграде у просторијама цркава и замкова.

Барок је доба које је уметничку обраду гвожђа такође проширило и на сеоски амбијент, слично ономе како га је Ренесанс проширио у грађанском. То је доба кад је уметничка обрада гвожђа у Словенији достигла свој врхунац.

Привреда у Словенији, после исцрпљења земље за време 30-годишњег рата, поново се опоравила у доба барока, што је у вези с планираном државном привредном политиком у време кад се турско-хабзбуршка државна граница најпре учврстила, а затим мировним уговором у Карловцима померила далеко на Уну и Саву. У Грацу је, за време противреформације, поред тадашњег унутрашњо-аустриског двора, постао нови уметнички центар који је својим грађевинарством давао потстрек и уметничкој обради гвожђа, као што га, напр., показује кована преграда (сл. 7) у замку Оплотници<sup>25</sup>. Преграда се састоји од три доња крила и горње супрапорте. Косо укрштене мреже четвороугластих шипака састављају оба крила са стране која су чврста, тако да средње крило управо претставља врата. Оквир овог крила испуњен је мрежом округлих шипака које дијагонално прелазе преко сва четири супротна угла оквира врата. Оне се притом таласају, савијају у спирале и завршавају стилизованим биљним листовима. Спирале у угловима су, осим тога, у саставцима шипака расцепљене и савијене у мање волуте. Спирале и волуте из углова преплићу на средини врата шипке које иду паралелно и које се са страна завијају, одоздо и одозго преплићу и одвајају у мање волуте, тако да стварају привидни центар такође за јединство оба крила са стране која су, осим тога, везана у средини свакога од три крила још и одвојеним и савијеним украсима у виду срца. Мрежу сличну крилу у средини испуњава супрапорта, где се округле гвоздене шипке развијају сходно просторном сегменту, секу и завијају у спирале, завијају и раздвајају у волуте и биљне украсе и тако поновним везивањем доња три крила с горње стране истичу јединство читаве преграде.

У поређењу с лаком и сликовитом разиграношћу лаке гвоздене преграде из XVII века у оплотничком замку, мреже на прозорима (сл. 8) су све теже и помало личе на старије. За њих је барок употребљавао четворостране унеколико испљоштене гвоздене шипке које је на одређеним местима вертикално савијао у облику вечног пута и тако исковао мреже које по линији потсећају на старије мреже из доба Ренесанса, са косим, пробушеним шипкама. Додирна места двеју вертикалних шипака спојене су везицама кроз које су положене равне и тање вертикалне шипке, те овако још једном затварају просторе између кривина. Две гвоздене кривине испод горњег и доњег прозорског оквира од камена завршавале су се као да су повезане и исковале су јединствену шипку коју су зазидале у оклесано издубљење прозорских оквира. Овде-онде су појединачне кривине овако зазидане са спојницама или причвршћене за гвоздени, узидани оквир.

<sup>25</sup> А. Stegenšek, Konjiška dekanija, Maribor 1909, 129.



Сл. 9. Сељачка прозорска мрежа у Хотуњи (Снимио М. Видмар).

Fig. 9. Bauern Fenstergitter in Hotunje (Photo M. Vidmar).

Сл. 8. Барокна прозорска мрежа у Бистри (Снимио М. Видмар).

Fig. 8. Barockes Fenstergitter in Bistra (Photo M. Vidmar).

Овај стил прозорских мрежа уобичајен је у централној, алпској Словенији, где можемо разликовати две врсте мрежа: старије, из друге половине XVII и XVIII века које су масивне, тешке и које кроз спојеве имају и шипке, и млађе, из прве половине XIX века, које су направљене од ужег, тракастог а не шипкастог гвожђа. Због тога су лакше, тање, с мањим кривинама и без вертикалних шипака у спојницама. Због великог броја старијих прозорских мрежа које су нам сачуване и од којих се највећа налази на територији историских фужина у горњем Посавју, вероватно потичу из некадашњих ковачница железара у Тржичу, Јаворнику, Радовни, Камни, Горици, Кропи и у Железнику, где је Камна Горица још у другој половини XIX века ковала лакше прозорске мреже. Међутим, млађа врста је веома равномерно проширена по градовима и селима, од Соче на западу до Посавја на истоку. По томе што су веома често обрађена браварски можемо закључити да су их израђивали градски и сеоски бравари.

У прилог томе говори и разлика у кривинама. Старије мреже имају кривине у суштини увек једнаке и имају ширину једног доброг педља. Мањи прозори имају мање (2—3) а већи више (чак и 8) кривина у висину. Мреже младог доба величину кривине прилагођавају величини прозора, тојест прозорског оквира, тако да су кривине у мањим прозорима ниже и уже а у већим више и шире. Кривине на тешким, старијим мрежама показују више пута знакове обраде тешким чекићем, маљем из ливнице. На кривинама млађих мрежа то није било могуће утврдити вероватно због тога што су их бравари кривили и савијали од гвоздених трака које су употребљавали за већи или мањи прозор. Старије теже мреже су израђене од гвоздених шипака које су за прозоре савијали већ у ливницама, а млађе од тракастог гвожђа које су бравари набављали у све чешћим ваљаоницама гвожђа. Обе врсте мрежа везане су за зидане грађевине, највише с прозорским оквирима од камена. У приморској Словенији прозорске мреже с кривинама су ређе, а чешће наилазимо на мреже од четвороугластих шипака, које иду под правим углом а не косо, тако да у њима очигледно врши утицај приморско каменорезачко грађевинарство с јачом стилском традицијом Ренесанса.

На особите прозорске мреже наилазимо од XVII века у дрвеним грађевинама (сл. 9). Мале прозоре дрвених зграда, особито кућа и амбара, испуњава у средини савијени гвоздени штап

с пречником једног педља, с рупама кроз које су смештене гвоздене шипке, усађене у прозорски оквир у виду крста; на овај начин оне затварају прозор и ојачавају зид који би могли олабавити балвани.

У XVII веку, а особито у његовој другој половини, почиње ново доба у словеначкој индустрији гвожђа. Употребом барута при изградњи рударских окана и ровова, место дотадашњег загревања камена ватром, порасло је вађење гвоздене руде, и притом су словеначка лежишта гвоздене руде била убрзо готово исцрпена. Потребу за већим количинама гвоздене руде изазивале су нове високе пећи у све већој мери, јер су је прерађивале у све већим количинама и производиле више гвожђа или челика него дотадашње топионице. Осим тога је напредовало прерађивање гвожђа у новим ливницама, ваљаоницама итд. Тиме је наступила могућност за нове занатске производе. Због тога и еснафи којим је противреформација дала коначни организациони облик, више нису могли одговарати, јер су сједињавали производне поступке, везане за одређене сировине из прошлости, а с њима за условљене производе. Кад су напр. пропали лимари, дошли су шпенглери, а израђиваче мачева замењивали су, сходно новим потребама, ножари. Ножари су у Љубљани били организовани у еснафу челичара и ковача финих производа, заједно с израђивачима шестара, коса или тестера. Слично су били по традицији повезани ковачи мачева са маказарима, израђивачима тестера, циви, игала и жица, док су шпенглери, као тобожњи наследници лимара, били удружени с браварима и израђивачима ексера и тигањарима. Технички развој индустрије гвожђа је старим еснафским производима додао нове који нису били у складу с изразом и стручном сродношћу. До како је разноврсних производа довело спајање у један еснаф старе и нове радности, показаће нам еснаф ковача у Цељу<sup>26</sup>, где је калфа на мајсторском испиту морао потковати коња племића или градског судије (ако му се при овом раду искривио који ексер, морао је за сваки платити по једну фунту воска), исковати виноградарски пијук и израдити мером одока мрежу за прозор у стилу коша. Цељски ковачки еснаф је у свом постанку ујединио коваче такозваног дебелог гвожђа, тојест поткиваче, израђиваче гвозденог оруђа и браваре. Са све већим потребама зидарског грађевинарства за гвожђем развила се из израде оруђа и браварства такође израда прозорских мрежа које би мајстор морао исто тако савршено израдити као виноградарски пијук или пак потковати коња. Уместо претераног детаљисања производа које су еснафи у свом настанку и с противреформационом организацијом уочили, постали су по новим техничким тековинама у XVIII веку сметња за осамостаљивање и усавршавање заната у складу с новим техничким могућностима и потребама. Комплексност занатских производа у саставу једног занатлије је по примеру ковачког еснафа у Цељу морала довести такође до назадовања уметничког обликовања гвожђа.

Са све више детаљисаном и широм производњом гвоздених сировина и њима одговарајућим производима застарео је историски облик еснафа и постао немогућ, особито кад је, после исцрпљења словеначких наслага гвоздених руда и одговарајућег назадовања словеначког топионичарства, нова меркантилистичка трговина почела снабдевати словеначко занатство и словеначке потрошаче готовим индустријским производима, особито из Трста, Горње Штајерске и из Беча. Пропашћу еснафа, с новом индустријом гвожђа и новом трговином престао је да постоји у другој половини XVIII века читав низ заната, као што су напр. били израђивачи шестара, хируршких и анатомских инструмената и сајдије. Некадашњи тешки гвоздени производи, као напр. врата или прозорске мреже, постали су лакши због све веће употребе тракастог гвожђа које је добављала нова трговина и које нам је познато још из новијих прозорских мрежа из доба барока.

Осим тога је нова трговина ширила нове ливене гвоздене производе. Нови укус времена је уместо дотадашњих лимом окованих врата све више ширио дрвена врата са светлосним замреженим или застакљеним деловима који су осветљавали унутрашње просторије, а уместо прозорских мрежа и капака ширио је застакљене прозоре. Новој тежњи за светлим станбеним просторијама све више је одговарало стакло које се све више употребљавало. Пред њим се морало гвожђе повући из станова у просторије које је требало особито осигурати, као што су тремови, степеништа, амбари, подруми, веранде или балкони.

Балкон у касно доба барока расте на архитектонским носачима а завршава се испод крова гвозденом оградом чији су крајеви уграђени у зид. На балкону Козлерове куће (сл. 10) у Љубљани округле гвоздене шипке савијено се дижу од земље ка огради. У њима се заплићу спирале са три хоризонтална појаса, причвршћене везама, и волуте, тако да наглашавају изнад тла и испод ограде савијање балкона у облику коша у мањим и гушћим кривинама, из којих излази

<sup>26</sup> F. M. Mayer, Geschichte der Steiermark, Graz 1913, 386.



Сл. 10. Балконска испреплетана балустрада у Љубљани (Снимио Н. Шуми)  
 Fig. 10. Balkon Korbgitterbalustrade in Ljubljana (Photo N. Šumi).

кош са завијуцима у облику пераца. Балконска балустрада није гвоздена мрежа од тешких шипака, као што су врата из доба Ренесанса или прозорске мреже из доба барока, него су склоп вијугавих гвоздених конопаца који покушава да балкон на кућној фасади пре свега истакне, а тек онда да га затвори и осигура. Тешки поступци при изради, бушење, цепљење или куцање повукли су се пред лакшим савијањем и закивањем. Симетрија и паралелност, прва два доказа савршене ковачке вештине, подређени су волутама и спиралама. У поређењу са птујским вратима, оплотничком преградом или благајничким сандуком уметничка обрада балкона из округлих штапова значи корак натраг.

Још више него у балконским балустрадама назадовала је уметничка обрада гвожђа у обради рококо-светиљки на степеништима, где ју је заменило лимарство. Светиљка (сл. 11) на степеништу замка у Марибору усађена је у вазу од кречњака и састоји се од гвозденог лима који су секли и искивали у лист, заваривали у стабло и заокружили у дршку за свећу која је уједно и цвет сунцокрета. Светиљка носи у спојници свећу и декоративно оживљава околину од фино обрађеног светлосивог кречњака и лаких и мирних стукатура, тако да се добро сједињава са целокупним простором степеништа као један од његових центара.

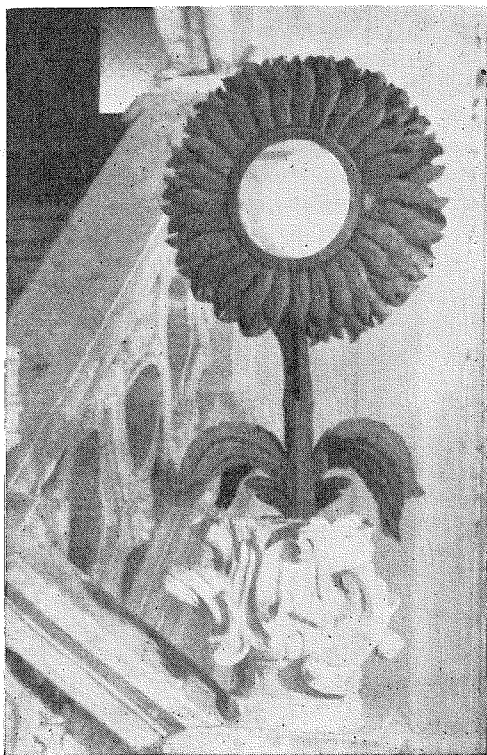
Касни барок и рококо развили су гвоздене преграде у саставу грађанске архитектуре које су се одржале све до краја XIX века, мада не у таквој вредности као што је изражава напр. ограда предворја Алојзијеве цркве у Марибору<sup>27</sup> из друге половине XVIII века. Осим гвоздених ограда постале су у XVIII веку и прозорске мреже саставни део архитектуре, а не као дотада саставни део врата или прозора који их затварају или чувају. Прозорске мреже на Бесенгиовој палати у Изоли (сл. 12) значе наглашену пластику на грађевинској фасади коју дижу растењем увис и оживљавају развијеним детаљима, постигнутим новим обрађивањем гвожђа. Уместо

<sup>27</sup> Fr. Vaš, н. д., 75.

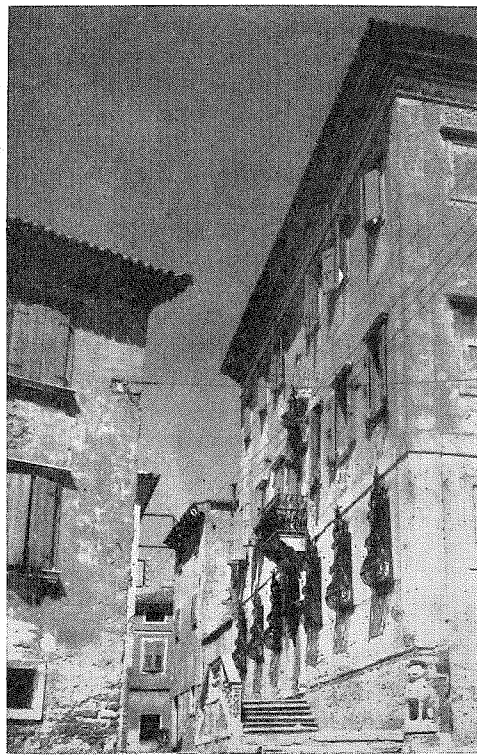
плетења, везања и бушења рупа су напр. на оплотничкој прегради ковачи оgrade из каснијег доба барока раскивали гвоздене штапове у мање и тање листове, каналисали их, стањивали, заваривали и закивањем и везицама састављали у украсе на одговарајућим местима у разним облицима који гвожђу не одговарају увек (чворови, цвеће, пужеви), али су ипак подређени маси целокупне грађевине.

Гвоздене оgrade испред грађевина, балконске балустраде и кошасте прозорске мреже постале су саставни део у грађењу замкова у доба касног барока као и грађанске архитектуре у Словенији коју су истицале и допуњавале. Оgrade су архитектуру површински шириле и завршавале, док су балконске балустраде и мреже на прозорима додавале фасадама пластичност и раскош боја својом живахношћу и модном елеганцијом. Још чешће него на оградање балкона nailазимо у XVIII веку на гвоздене носаче за ноћне светиљке, на фирме занатлија и гостионица или знаке власти, напр. општина, што је била најочигледнија карактеристика градских улица као и замкова у доба Бидермајера као и у доба касног барока.

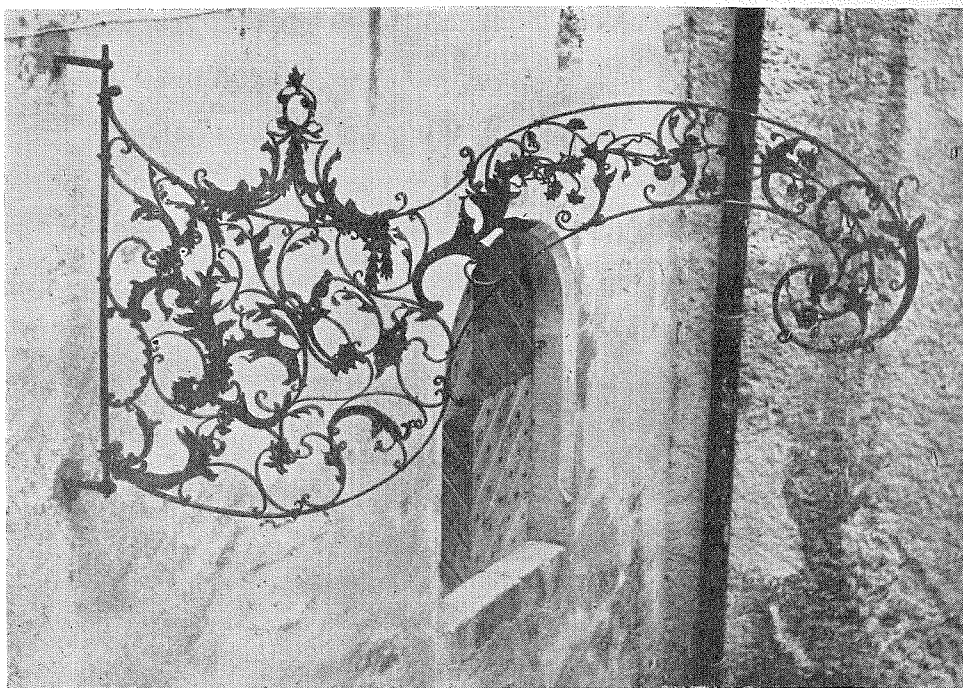
За време окупације пропала је на замку Хмељнику уметнички израђена дршка с краја XVII века (сл. 13) која је служила као пример за добро декоративно и функционално обликовање гвожђа у рано доба израђивања дршке у Словенији. Хмељничка дршка је из вертикалног носача на зиду прелазила оквиром по врату у све ужи кљун који је личио на половину волуте. У таквом лако оквиру преплетале су се истањене, сечене и тестерисане волуте са спљоштеним, цепљеним и кованим тежим фантазијама из животињског и биљног света. Из ових фантазија су се изнад врата дршке два венца од цвећа састављала у картуше, док су у врату чиниле венац у симболу грба. Грб је прелазио у лаким волутама ка спонама на усправну потпорну ручицу на зиду, а надоле се завршавао веверицом у доњем левом углу. А тежа, сечена стабљика водила је са цветом из врата у кљун, где су групе цветова оживљале просторе у волутама које су носиле



Сл. 11. Рококо светиљка у Марибору (Снимио В. Цизељ).  
Fig. 11. Rokoko Leuchter in Maribor  
(Photo V. Cizelj).



Сл. 12. Рококо прозорска мрежа у Изоли (Снимио М. Задникар).  
Fig. 12. Rokoko Fenstergitter in Izola  
(Photo M. Zadnikar).



Сл. 13. Ручица за луч у граду Хмељнику (Снимио А. Корнич).  
 Fig. 13. Lichttraeger aus Hmeljnik (Photo A. Kornič).

највише на оквиру, за које су биле залемљене. Ликом силуете птичје главе и усклађеним попуњавањем усправне површине у целокупном плану, хмељничка ручица за ноћну светиљку је пример довршеног уметничког дела из доба барока која ствара из разноликости линија од волуте до репа и из силуета од звезданог цвета до веверице и цветног букета потпуну хармонију супротности и склад силуета и слика у живом природном покрету. Овако усклађена целина ручице повезана је лаким оквиром и заповредношћу теже средине од грба, венца с китом цвећа и стабљике са цветом, као и с тежим мотивима у кљуну на једној страни с архитектуром целокупне зграде замка Хмељника, а на другој страни с двориштем и својим положајем и украшавањем доминира и једним и другим.

На све већем броју ручица, што је у градовима од средине XVIII века било условљено све већом независношћу заната од еснафа и новом меркантилистичком трговином и саобраћајем, вредност ручица за занатским знаковима и за јавно осветљавање назадовала је чим је њихово израђивање све више прелазило у механичко копирање примерака из доба Ренесанса; у томе су ковача све више замењивали лимар и сликар. Осим тога су нове индустријске ливнице и ваљаонице почеле добављати за ручице типизоване саставне делове које су затим бравари на одговарајући начин припремили и поставили. Упоредо с пропадањем ручица нова индустрија је изазвала и назадовање гвоздених балконских балустрада и прозорских мрежа, уколико ове, осим у банкама и судовима, нису начиниле места новом прозорском стаклу.

Док изгледа да у римском вештачком обрађивању гвожђа у Словенији можемо претпостављати особите украсне ексер<sup>28</sup>, с пљоснатим, великим главама, средњовековно и нововековно гвожђе је развило ратну опрему од опреме начињене од жице до опреме начињене од лима. Унапредило је израђивање ударног и ватреног оружја од личне до масовне употребе, код зидаоног грађевинарства сарађивало при замењивању дрвених врата, капака и реза новим производима, ојачаним гвожђем, прозорским мрежама и бравама и у већој мери производило справе за затварање и украс амбара, ватре, осветљења, бунара итд. Ту су уметни израђивачи гвожђа били најпре ковачи у манастирима и замковима, а после њих особито ковачи у ливницама и еснафски организовани ковачи и бравари у градовима који су обрађивали тековине гвожђар-

<sup>28</sup> R. Egger — H. Vettors, Die Ausgrabungen auf dem Magdalenenberg 1955, Carinthia I, CXXXXVI, 1956, 63.

ске технике од жице до лима, гвожђа у шипкама и тракама, па им утиснули печат савременог уметничког стила, али и народног схватања лепоте. Али је наступајућом индустријом ливеног и ваљаног гвожђа дотадашње производе уметних обрађивача гвожђа почела да замењује нова производња. Гвоздену палицу коју је ковач некада бушио или лим који је ковач раније ковао или резао, нова индустрија је за ковача или бравара припремила већ израђену палицу одређених типова. Ковачи и бравари су са новом индустријом почели све више употребљавати индустријске типизоване производе за своје радове, прилагодили их мерама и условима, те како треба примерно наместили или монтирали. Ово се најпре јавља код прозорских мрежа од тракастог гвожђа у рано доба барока, а преовлађује у XIX веку у производима ливнице гвожђа у Двору у Долењској (1795—1892), а у мањој мери такође у производима ливнице у Бохињској Бистрици.

Многобројни споменици изливени од гвожђа потсећају у подручју средње Крке на гробљима у Долењској који стилски претстављају неоготику још и до данас на високи ливарски квалитет Двора. Исто тако су и бунари на тргу у Вишњој Гори или у Идрији сачували ливену гвоздену пластику с романтичним изразом, који су заменили коване барокне кровове бунара<sup>29</sup> онако као што један налазимо у градском музеју у Птују, камо је доспео с порушеног замка Вурберга.

Почетке ливарског уметничког обрађивања гвожђа треба тражити у Ренесансу који је у Словенији заступљен у комеди у Великој Недељи која на свом рељефу приказује мотив војничког најамничког детета, међу војницима, пред командантом. Вратима на пећи, као првим предметима израђеним од ливеног гвожђа код нас, одговарају код надгробних споменика надгробне плоче, као што су на пример са својим млађим производима узидане на спољњем зиду парохиске цркве у историској Кропи, где су ливени надгробни споменици такође преовладали над старијим кованим споменицима који су у својој функцији били првобитно носачи за светиљку на гробу. Слично као код надгробних споменика и бунара заменили су индустријски гвоздени производи у XIX веку топло и хладно коване прозорске мреже, архитектурне ограде, преграде, свећњаке, окове и пластику, као што нам је познато из Ростхорновог погрса у музеју на Равнама, или архитектонске споменике за које нам као примерак ливеног гвожђа служи споменик М. Зоису на Жалама у Љубљани. Надгробни споменик топионичара на гробљу у Железницима (сл. 14) примерак је за дворске ливене производе из средине XIX века.

У XIX веку је уметничка обрада гвожђа уступила место индустријској обради, тако да су лични ковачки производи углавном престали, а кад се и јављају, употребљавани су само типизовани производи из фабрика. Појединачни вештачки обрађивачи гвожђа су израђивали децималне ваге и сатове на кулама<sup>31</sup> у Кропи, прозорске мреже у Камној Горици, светиљке за кириције у Витању, а рударске светиљке на Мути. Осим ових предмета за општу употребу за уметничку обраду гвожђа у XIX веку карактеристични су још производи појединаца који су занимљиви и само појединачни, као што је био на пример сат на шемпетерској касарни у Љубљани који је био израдио Јуриј Пирц из Кропе. Према успоменама Франца Кастелица које је забележио В. Шолар,<sup>32</sup> Пирц је био самоук; он је за време отслужења рока у војсци израдио за своје другове фигурални зидни сат, који су упрочеће 1834 г. наместили на зиду изнад главне капије касарне. Овај сат је показивао четвртине и дане у месецу. Дани, кад су војници добијали плату, били су обележени црвеним. На средини сата налазио се царски орао, изнад њега два звона у која су ударала два-пет стопа висока војника-тесара у пуковској униформи. Десни војник је избијао четвртине, на мањем звону, а леви на већем. Војник са сата шемпетерске касарне сачуван је и изложен у ковачком музеју у Кропи.

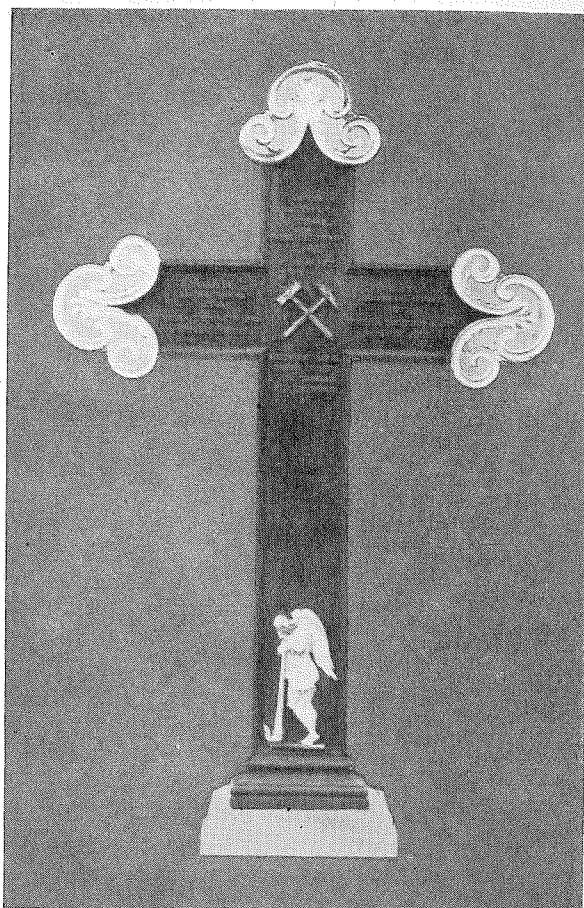
Највише ретких и занимљивих гвоздених производа из овог времена сачувано је у традицији Локовца. Локовец је заселак, високо горе на источној ивици Бањшица, североисточно од Горице. Колико нам је досад познато, основале су овај заселак ђумурије у XVI веку који су правили ђумур за ливнице у Хубљу и за град Горицу. После пропасти ливница у Хубљу почели су у селу као домаћи занат да израђују ексере и сељачки алат, и то су разносили по вашарима у околини, у Горици и трговцима у Фурланији, особито у Чедаду, тако да су за себе осигурали опстанак који им обрада сиромашне крашке земље није могла дати. Локовшка традиција од некадашњих уметника-ковача зна за Штефана Коштрина, који је израђивао пушке у облику штапа, кљусе за дивљач и леп алат и поправљао хармонике; зна за Матевжа Ренка, који је израђивао све и свашта, од пушке, наковња и грамофона, и који никад никоме ништа није

<sup>29</sup> Фр. Баш, н. д., 73.

<sup>30</sup> Уметничка обрада метала, II, Београд 1956, 377.

<sup>31</sup> J. Gašperšič, Kronika Plamena kovinarske zadruge z. o. j. u Kropi do 1940 (Jesенице 1944), 163.

<sup>32</sup> По препису у Техничком музеју Словеније у Љубљани.



Сл. 14. Надгробни споменик у Железници (Снимио А. Павловец)  
 Fig. 14. Denkmal in Železniki (Photo A. Pavlovec).

показивао; даље помиње Андреја Бремца, који је ковао ножеве и у њихове корице урађивао руже и срца, па их продавао по Корушкој, Штајерској и Долењској. Код Кламфара (данас Ријавца) ковали су и склапали сатове и израђивали по два у току једне зиме. Такав један сат је достигао и цену једне краве. »Јанезов Тоне« је ковао маказе и уметао у њих месинг. Од домаћег заната остао је Локовец све до данас лети сеоско насеље које гаји раж, кромпир и сено, а зими је то село ковача, у коме око 140 ковача израђује бургије, маказе и ножеве, такозване »фавче«. Међу њима су ножари сачували сопствени стил »фавчева« (сл. 15) који имају на савијеном сечиву испод обода усечен низ полумесеца, а крај или пета дршке је од месинга, корице су од рога, а сечиво у дршци с опругом. Ножеви ове врсте употребљавају се при калемљењу воћака. Локовчани показују надаље особиту вештину у ручном обликовању бургија свих величина. Овим бургијама ковачка задруга у Локовцу данас снабдева читаву Југославију.

У свестраним и различитим производима које помиње традиција Локовца за појединачне личности-коваче вероватно је сачувана слика о свестраној активности некадашњих ковача-уметника и бравара у еснафима и ливницама, док их није победила индустрија; а после тога они су могли да дођу до изражаја на оним подручјима, докле индустрија није стигла, односно занимљивим производима, као што је шемпетерски војнички сат.

Кропа је од свих словеначких гвожђарских насеобина у највећој мери сачувала историску слику, па је због тога у целини заштићена као културноисториски споменик; она особито вратима из доба барока, с прозорским мрежама и капцима, у мањој мери с надгробним споменицима и затварачима, указује на некадашње уметничко обрађивање гвожђа. Али кад је нова индустрија почела да угрожава и кропарско гвожђарство, покушало је уметничко гвожђарство без успеха да се спасе, као што смо већ споменули, израђивањем сатова на торњевима и



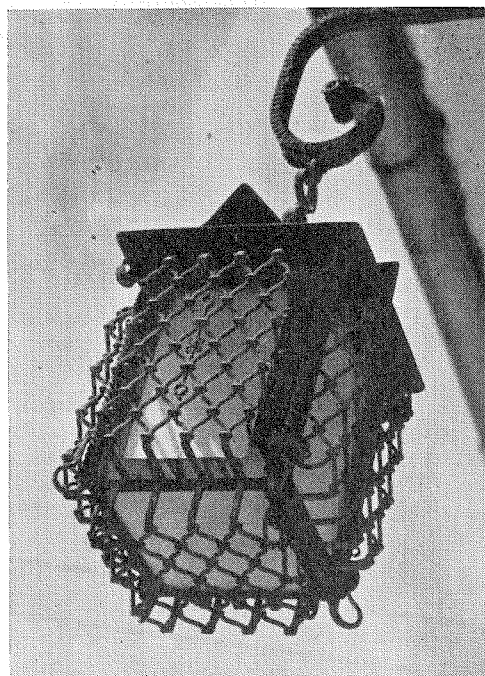
децималних вага. Побуда за обнову месног гвожђарства у Кропи дошла је после год. 1895 из новоосноване задруге за израђивање ексера и других производа од гвожђа. Главни задатак нове задруге је био да граду Кропи сачува занат који је пропадао и да га тиме доведе у склад с новим захтевима техничког напретка. Нова задруга за израду ексера и обраду гвожђа послала је год. 1902 три члана у Беч на течај, који је за унапређење занатства организовало тадашње аустријско министарство за трговину. Заслугом учесника на овом течају, а особито залагањем В. Шолара настало је ново одељење у Задрузи — Одељење за уметничко ковање. Под утицајем Ј. Гашпершича Задруга, свесна својих циљева, упрочеће год. 1936 почела је проучавати услове за уметнички ковачки занат<sup>33</sup>, где би ковачи Кропе — под условом да имају довољно способности — нашли у занимљивом и стваралачком раду задовољења и воље за рад. Ово а не трговачки рачуни био је први разлог да се помислило на уметничко-ковачки занат у Задрузи у Кропи која се почела развијати и из које је настала садашња фабрика ексера и завртњева »ПЛАМЕН«. Уметнички ковачки занат радио је као једно одељење задруге »ПЛАМЕН« која је у Београду приредила 1938 год. прву изложбу својих производа. Постепено је проширила свој рад са гвожђа и на бакар, а год. 1955 одвојила се од »Пламена« као самостално занатско предузеће »Уметно ковинарство« (УКО) у Кропи.

При стварању одељења за уметничку обраду гвожђа задруга »ПЛАМЕН« у Кропи полазила је од предаје домаћих гвожђарских производа као и од облика који одговарају материјалу онако као што је почетком XX века то истраживао аустријски уред за унапређивање занатства. Велики захтеви што су се појавили у раду ове врсте и несигурност тржишта нису могли привући подмладак, тако да је Кропа за време Хитлерова напада на Југославију бројала само три ковача-уметника (Јожа Бертонцељ, Антон Чаус и Штефан Скалар). Ови су ослањајући се на подражавање горењске барокне традиције и под менторством Ј. Гашпершича израђивали теже украсне предмете (лустере, свећњаке, лампе, пепељаре, вазе за цвеће, гарнитуре за пећи, окове за боце итд.) који су прокрчили пут по већем делу Југославије, па и у иностранство. После ослобођења је нова индустријска школа под управом Л. Шмитека до год. 1952 дала довољан подмладак који је појачао још више прилив из Школе за уметничко занатство у

<sup>33</sup> J. Gašperšič, н. д., 134.



Сл. 15. Нож из Локовца (Ковачка задруга у Локовцу).  
Fig. 15. Messer aus Lokovec (Kovačka zadruga aus Lokovec).



Сл. 16. Улична светиљка у Кропи (Израдио Ј. Шолар).  
Fig. 16. Strassenleuchter in Kropa (Werk J. Šolar).

Љубљани. Садашња уметничка обрада гвожђа у Кропи показује с једне стране ослањање на традицију и чување облика, што одговара гвожђу и што видимо на светилци (сл. 16) која осветљава улаз у кућу; а с друге стране се очигледно истиче тежња за употребом гвожђа за пластичне производе не само декоративног него и фигуралног карактера (сл. 17). У оба настојања постоји деликатно питање о сарадњи између пројектаната и произвођача, а још теже је питање о улози која у садашњој архитектури припада уметнички обликованом гвожђу. Што се тиче техничке стране, Кропа у уметничкој обради гвожђа може одговорити и највишим и најобимнијим захтевима.



Сл. 17. Споменик у концентрационом логору у Подљубљу (По нацрту проф. арх. Б. Кобе рад Ј. Бергонцелја).

Fig. 17. Denkmal im Kriegskoncentrationslager in Podlublje (nach Entwurf von Prof. Arch. B. Kobe J. Bertoneclj).

## DIE KUNSTHANDWERKLICHE GESTALTUNG DES EISENS IN SLOWENIEN

Der geschichtliche Eisenreichtum des oberen Sawegebietes lieferte den Schmieden in Slowenien seit Noricum bis ins XVIII. Jhd. Werkstoff für die Ausschmückung der Kirchen, Burgen, Siedlungen, Wohnungen, Waffen, des Hausrates und des Arbeitsgerätes.

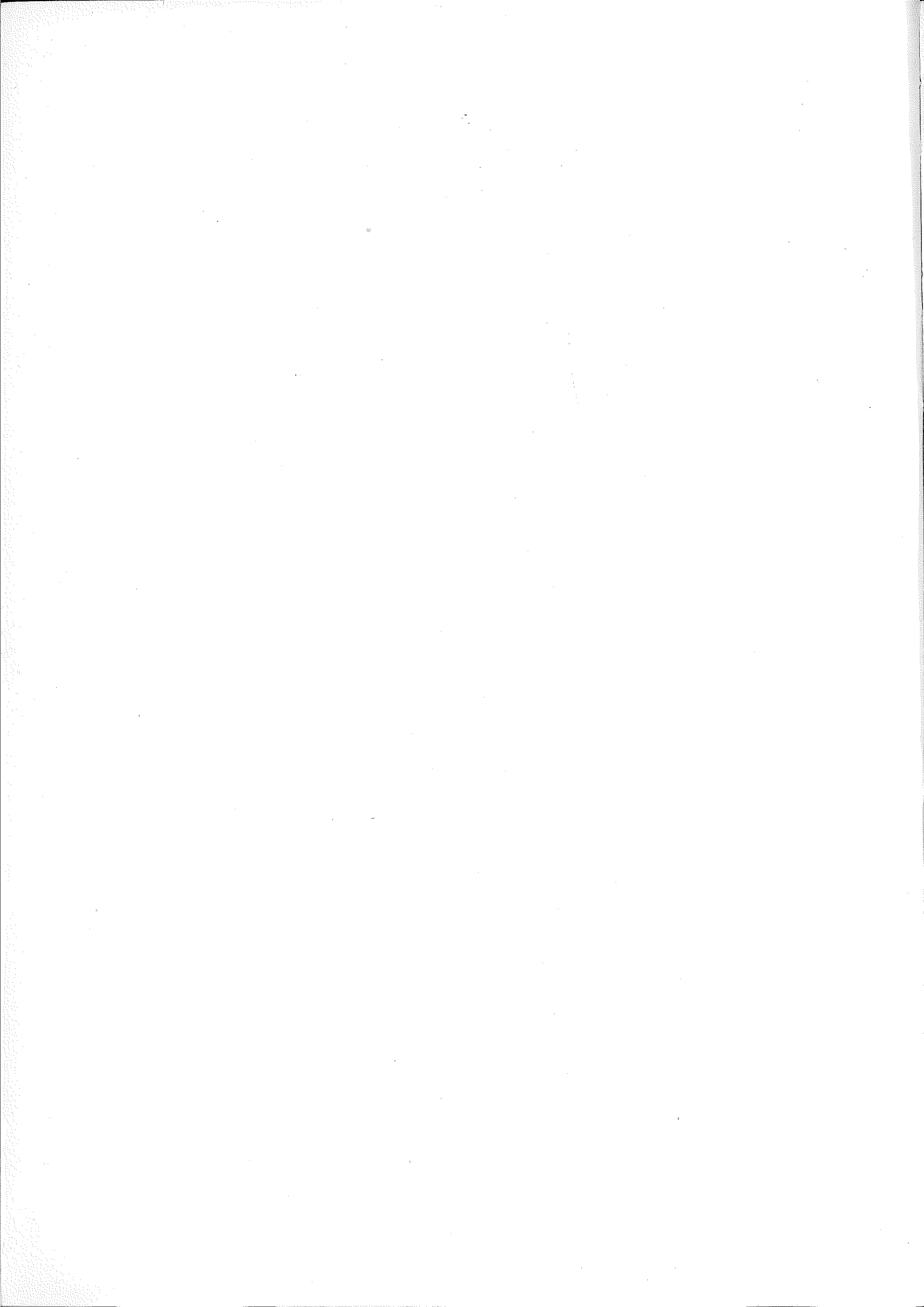
Spärliche Eisenfunde aus der norischen, römischen und frühmittelalterlichen Epoche gestatten keinen Einblick in die damalige Schmiedekunst.

Unsere ältesten Schmiedekunstdenkmäler sind aus dem Zeitalter der Romanik (Abb. 1) und Gotik. Durch ihre Draht- und Blechbearbeitung veranschaulichen sie das Eisenwesen in der Zeit der Windöfen, der windischen Öfen und der ersten Stucköfen, durch die Flächenteilung der Tür in Felder mit ihren Zierblättern in Ptuj (Abb. 2) hohes gotisches Kunstempfinden und durch die Gestaltung der Tür in Predjama (Abb. 5) gotische Volkskunst.

Die Waffenkunst der Renaissance im westlichen Hinterlande der Militär — Grenze repräsentiert der spanische Degen (Abb. 3) aus Betnava und die heimatliche Volkskunst die Votivtiere aus dem Drautale (Abb. 4); die bisher bekannten Votivtiere sind zwar jünger, doch könnten sie ihrer mystischen Funktion und ihrer technischen Behandlung wegen ins späte Mittelalter zurückreichen. Innere und äussere Zweckhaftigkeit offenbart die geschmiedete Apothekerkasse (Abb. 6) aus Maribor. Betonte und ausgesprochene Bevorzugung des Eisens im Bauwesen seit dem XVI. bis ins späte XVIII. Jhd. bei den barocken Schlössern (Abb. 7, 8, 13), Bürgerhäusern in den Städten (Abb. 10, 12) und Bauernhäusern am Lande (Abb. 9) geht aus den Gittertüren, Türfüllungen, Fenstergittern, Korbgittern, Balkonbalustraden oder Turmkreuzen hervor.

Die Kunstschmiede in Slowenien hatten keine eigene Zunftorganisation. Ihre Erzeugnisse sind als Kunstwerke angesehen worden und es stand jedem Meister frei, solche neben seinem gewöhnlichen Gewerbe (Hufschmied, Schlosserschmied, Schwertfeger, Messerschmied, Feinzeugschmied, Blechschmied, Büchsenmacher u. a.) mit, oder ohne zunftmässige Gehilfen zu verfertigen. Ausser den Zunftschmieden betätigten sich an Erzeugung besonders von Gittertüren, Blechtüren, Türgriffen oder Turmuhren auch Schmiede in den Hammerwerken.

Die neue Eisenindustrie hat seit dem Ende des XVIII. Jhdts mit ihren Guss —, Blech — und Drahtwaren, Stab — und Bandeisen den Barockkunstschmied durch Schlosser und Spengler ersetzt. Der Sonnenblumenleuchter (Abb. 11) in Maribor ist ein Spenglererzeugnis und an Stelle der schmiedeeisernen Brunnenlaublen, Gewerbezeiger, Lichtträger oder Grabkreuze sind gusseiserne (Abb. 14) mit neogotisierenden Anklängen hauptsächlich aus Dvor getreten. Die handwerkliche Gestaltung des Eisens hat sich durch das XIX. Jhd. im bäuerlichen Hausgewerbe z. B. zu Lokovec (Abb. 15) erhalten, bis sie nach d. J. 1895 in Kropa durch die Genossenschaft »Plamen« erneuert wurde.



## УВОД

У делатности наших златара XVI и XVII века једно од значајних места заузима окивање књига и њихово украшавање. Окови на књигама нису обрађивани као посебна тема у нашој уметности, већ су само поједини окови каталожки забележени,<sup>1</sup> те засад немамо једну јединствену монографију о српским оковима. Важност окова није само у њиховој уметничкој вредности, већ нам они указују на многе занимљиве и непроучене везе између златарства и сликарства, посебно минијатура и икона. С друге стране, иконографске теме на оковима воде нас у рани Средњи век, додирујући још непроучено подручје иконографије XVI и XVII века, везе са Западом и Истоком, утицај књижевности и средњовековне литературе на рад наших златара.

У овом раду поделиће се окови књига временски, настојећи да се ближе одреди време постанка и оних оковима на којима година није записана. У посебним поглављима говориће се о иконографским темама и вези с литературом, затим о златарима и златарским радионицама у којима су ови окови настали и о узорима који су им послужили у изради појединих окова. Биће осврта са неколико речи и на наручиоце окова који су имали утицаја на њихову израду.

Један од најстаријих окова у светској опреми књиге је оков на јеванђељу краљице Теодолдинде у Дому у Монци. Он припада VI веку.<sup>2</sup> У даљем развоју окивања књига успон претставља XI век, кад се израђују окови од позлаћеног сребра с аплицираним плочицама од слоноваче које нису рађене искључиво за окове, већ су узимане с распарених диптиха и полиптиха.<sup>3</sup> Поред ових окова у XI веку израђују се окови у различитој техници у позлаћеном сребру, и то искуцавањем, штанцовањем, ливењем, гравирањем, техником на пробој у комбинацији с нијелом и емаљем, како нас обавештава Теофило.<sup>4</sup> Намена окивања књига била је у првом реду да заштити књигу, а затим да је у исто време и украси. Што се више улази у Средњи век, то се све више срећу оковане књиге, а посебно јеванђеља.

На нашем подручју најраније сачувано оковано јеванђеље (XIV век) налазило се до Првог светског рата у Охриду у ризници Светога Климента.<sup>5</sup> Међутим, постоје индиције, а о томе посебно говоре извори, да је било окованих јеванђеља и књига и раније, и то у XIII, XIV и XV веку, и да су их окивали познати мајстори.<sup>6</sup> Како се ови окови нису сачували, то се мора служити изворима. Ликовни материјал с нашег зидног сликарства не може у овоме случају да послужи као докуменат. Претпоставља се да је то уопштен тип окованих књига који је у то време био у Европи у великој употреби.<sup>7</sup> Зато ће се извршити анализа најстаријег сачуваног односно познатог окова из XIV века из охридске ризнице, а одмах затим ће се прећи на окове XVI и XVII века, од којих ће бити приказани само најкарактеристичнији и најтипичнији за овај период.

<sup>1</sup> Окови су код нас спомињани само узгред у следећим публикацијама: М. Валтровић, Српске прквене старине на будимпештанској изложби, Старинар I, Београд 1886; Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931; Л. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, Споменик LXXXIII, Београд 1936; Л. Мирковић, Прквене старине из Дечана, Пећи, Прасквице и Цетиња, Годишњак музеја Јужне Србије, Скопље 1937. У горњим публикацијама окови су само каталожки обрађени, док се у старијој литератури, као на пример код Никанора Ружичића (Манастир пресвете Богородице на Савини, Старинар 3—4, 1894) окови спомињу само узгред без најосновнијих каталожких података. У краћем прилогу Загорке Јанц (Прилог познавању опреме књига на територији Војводине, Рад војвођанских музеја 2) спомињу се делимично и окови обухваћени више с техничке стране.

<sup>2</sup> Schnütgen, Bucheinband des XIV. Jh. mit gebrochener Metallzier, Zeitschrift für christliche Kunst I, 1888, 25-30.

<sup>3</sup> Schnütgen, н.д., 27; G. A. C. Snijder, Antique and Mediaeval Gems on bookcovers at Utrecht, The Art Bulletin XIV, 1932, 1; Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, B. V, 34; Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1924, 47.

<sup>4</sup> Theophilus, Schedula de diversarum artium, III De opere interrasili, cap. 71; говори о начину како се украшавају јеванђеља и друге књиге, а особито о техничком процесу рада.

<sup>5</sup> Н. Кондаковъ, Македония, Санктпетербургъ 1909, 273. Јеванђеље су однели из охридске ризнице 1916 године Бугари и отада му се губи траг.

<sup>6</sup> На ову констатацију наводе извори у којима се спомињу окована јеванђеља и друге књиге. Упореди: Свети Сава, Живот Стевана Немање, превод М. Башића, Београд 1924, I, 5; Архиепископ Данило, Живот краљева и архиепископа српских, превод Л. Мирковића, Београд; у покладу жупана Десе остављеном у Дубровнику 1281 г. спомињу се окови јеванђеља од сребра и емаља (Г. Премошник, Канцеларски и нотарски списи 1278—1301, Београд 1932, 46); Р. Грујић, Светогорски азили за српске владоце и властелу после Косовске битке, Гласник скопског научног друштва XI, Скопље 1931, 84—85; Д. Медаковић, Прилози историји културе у Боки Которској, Споменик CV, Београд 1956, 16.

Најстарији сачувани оков, како је већ напоменуто, налазио се у ризници Светога Климента у Охриду и он је познат по опису и фотографији (сл. 1) коју доноси Н. Кондаков.<sup>8</sup> На предњој страни је приказано распеће с Богородицом и Јованом Богословом. Са стране слећу два анђела који држе у руци људске фигуре. Једна људска фигура држи путир у руци у који се слива крв из ране Христове. Изнад распећа је грчки натпис и сунце с месецом. Испод крста је Адамова лубања, а иза целе сцене је ограда са двоструким аркадама, што је једна од варијаната приказивања јерусалимског зида с Голготом у позадини. По оквиру су пластичне претставе: Благовести, Рођење Христа, Срећење, четири јеванђелиста, св. Климент Охридски, св. Пантелејмон, Крштење, Васкрсење Лазарево, Силазак Христа у хад. Кондаков датира ово јеванђеље у XIV век. Оков охридског јеванђеља не одваја се по стилу и обради орнаментике од окова охридских икона. На оковима охридских икона такође се појављују пластичне фигуре светаца, као и карактеристични преплет. Мотив преплета у средини појављује се на ставротечи из Грана, XI—XII век<sup>9</sup> на окову иконе Христа Психосотера из XIII века и на икони арханђела Гаврила из истог столећа. Њега налазимо и на везу из охридске ризнице, и то на надбедренику на коме је сцена Силазак Христа у хад.<sup>10</sup> Сличан орнамент се јавља и у апсидалном простору Свете Софије у Охриду (XII век) што говори да је овај орнамент био у Охриду одомаћен.

Централна сцена на окову јеванђеља приказује Распеће Христове. Кондаков налази паралеле с минијатуром у Минхенском псалтиру која претставља исту сцену.<sup>11</sup> На основу овога Кондаков датира цео оков у XIV век. Међутим на минијатури четворојеванђеља из Ватопеда бр. 610 из XI века<sup>12</sup> појављује се слична сцена Распећа Христова. Преплет који се јавља у медаљонима на оквиру окова типичан је орнамент византиске уметности XI и XII века кога налазимо и на поменутој ставротечи, те би се на основу овога могло претпоставити, а узимајући у обзир оков с иконе Христа Психосотера и арханђела Гаврила, заједно с везом на надбедренику и зидном орнаментиком из Свете Софије да је оков јеванђеља рађен најкасније последњих година XIII века, а не у XIV, како сматра Кондаков. Веза окова иконе и окова јеванђеља је апсолутна и чине једну групу по стилским и иконографским елементима. Сцена Распећа с окова јеванђеља има своју паралелу на икони Распећа (XIII век) такође рађеној у Охриду. И на икони као и на окову приказан је Христ на крсту а поред њега Богородица и Јован Богослов. Богородица је раширених руку у ставу адорације, док је Јован замишљен. По ставу и начину изражавања лица постоји сличност. Може се претпоставити, што у Средњем веку није била реткост, да је сликар у исто време био и златар и да је израдио оков за јеванђеље.

Кондаков не даје податке нити своје мишљење о месту постанка окова. Међутим, из већ изнесених података, а посебно по портрету св. Климента може се закључити да је оков охридског четворојеванђеља рађен у Охриду за цркву Богородице Перивлесте у којој је тело св. Климента. С обзиром на јединство у стилу између сликаних охридских икона и окова на њима с оковом јеванђеља из Охрида може се закључити да су оков јеванђеља из ризнице Св. Климента у Охриду радили охридски мајстори и да је настао у Охриду. О иконографској анализи овога окова биће више речи у поглављу о иконографији.

<sup>7</sup> На фрескама и уопште сликарству XII, XIII и XIV века књиге се обично претстављају овако: на средини централни медаљон у облику правоугаоника или овала у угловима такође медаљони слични централном. Ниједан од ових медаљона није прецизно обрађен, те се не може наслутити да ли су у питању ликовне претставе или орнаментика. Тако су претстављене књиге на фрескама у Нерезима, Светој Софији Охридској, Сопоћанима. Милешеву, Св. Никити, Старом Нагоричану и у многим другим манастирима. Сличан начин приказивања књиге налазимо и на иконама из XIII и XIV века у Византиском музеју у Атини, као и на осталим иконама где је претстављен Христ као *maiestas domini*. Међутим, по сачуваним оковима јеванђеља на Западу баш из овог периода налазимо на исту композицију окова као и у ликовном материјалу (уп.: оков јеванђеља у библиотеци Светог Марка у Венецији — Bossert, н. д., 34; оков јеванђеља из Келна из почетка XIV века — Schnütgen, н. д., 25; оков јеванђеља св. Lebuinusa из XII века са рељефима у слоновој кости из XI века — Snijder, н. д., 2, као и многи други), што значи да је у XII, XIII и XIV веку постојао један општи тип оковања књига, који се код нас задржао до XVII и XVIII века. — За ликовни материјал с фрескама захваљујем другарици Загорки Јанц, кустосу Музеја примењене уметности.

<sup>8</sup> Н. Кондаковъ, н. д., 273—274, т. XIII.

<sup>9</sup> J. Ebersolt, Constantinople, Paris 1951, 126, fig 18.

<sup>10</sup> Вез и делови окова налазе се у Народном музеју у Охриду. Захваљујем другу Василу Лахтову, кустосу Народног музеја у Охриду.

<sup>11</sup> J. Stryzowski, Die Miniaturen der serbischen Psalters, Wien 1906, 24, t. X.

<sup>12</sup> G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile, Paris 1916, fig. 428; Dalton, Byzantine Art, Oxford 1911, fig. 261, 441.



Сл. 1. Оков охридског четворојеванђеља, (по Кондакову, снимео Б. Дебељковић).  
 Fig. 1. Reliure de l'évangélaire d' Ohrid (d'après Kondakov, photo B. Debeljković).

Од XIII века, па све до средине XVI века није се сачувао ниједан оков који би могао да нам укаже смер развоја окова на књигама. Писани подаци<sup>13</sup> да су се окови израђивали, поручивали и поклањали само потврђује да је окова било и да није постојала цезура у окивању књига. Међутим, подаци нису довољно прецизни у описивању самих окова, те се не може из њих закључити како су изгледали. Али по сачуваним оковима из XVI века, који у себи носе традиције и одлике средњовековних окова може се претпоставити да су и изгубљени окови рађени у истом стилу и духу.

Први оков који се на терену Србије јавља после охридског рађен је за манастир Крушедол у спомен владике Максима, ранијег деспота српског, а ковао га је Петар Смедеревац, златар из Бечкерека (сл. 2). По запису који се на њему налази види се да је завршен 1540 године —

<sup>13</sup> У Котор долази 18 маја 1441 године Доберко, канцелар Јелене Сандаљевике, и поручује код которског златара Андрије Изата сребрне корице са сликом Спаситеља коју је донео на узор (уп.: Д. Медаковић, н. д., 16). Челник Радић обнавља 1433 године манастир Кастоманит и том приликом поклања манастиру уз остале предмете и окована јеванђеља (уп.: Р. Грујић, н. д., 84—85).



Сл. 2. Оков крушедолског четворојеванђеља, рад златара Петра Смедеревца 1540 година (Снимко Б. Дебелковић).  
 Fig. 2. Reliure de l'évangélaire de Krušedol, oeuvre de l'orfèvre Petar Smederevac, 1540 (photo B. Debeljković).

пре уласка Турака у Бечкерек.<sup>14</sup> Оков је од позлаћеног сребра, рађен у техници искуцавања. На предњој страни је приказано Распеће и Христ на крсту, с десне стране Богородица коју придржава једна од жена, иза њих још два нимба, с леве Јован Богослов, погружен и замишљен с Лонгином који десном руком показује на Христа, а у левој држи копље и штит. Испод Христових ногу Адамова лубања, а изнад Христа два анђела који слећу, потом сунце и месец. На средини окова при врху шаблонизован портрет владике Максима са записом.<sup>15</sup> При крају окова с леве и десне стране приказани су у плитком рељефу апостоли, док су у угловима јеванђелисти за пултовима. Цео рељеф је прекривен вијугавом лозицом с лишћем. Она има свој симболични значај, а води порекло од дрвета живота.<sup>16</sup> Друга страна окова приказује Силазак Христа у хад и цела површина испреплетана је такође лозицом и лишћем.

Други оков јеванђеља рађен је за манастир Витеоницу 1557 године (сл. 3), а мајстор је био Кондо Вук.<sup>17</sup> Оков је од позлаћеног сребра, искуцаван. На предњој страни је приказао дванаест Христових празника, одвојених један од другог правилним аркадама. На задњој страни је сцена смрти и вазнесења Богородице рађена по апокрифу.

Године 1559 златар Пава ради оков за Доњу цркву у Сремским Карловцима. Оков је од сребра, позлаћен, искуцаван. На предњој страни је приказан Христ на престолу, на задњој смрт Богородице.

За манастир Пиву (сл. 4) рађен је оков јеванђеља 1588 године.<sup>18</sup> На предњој страни је утврђена четвртаста плоча с Вазнесењем Христовим. Изнад и испод плоче аплицирана су два

<sup>14</sup> Бечкерек, данашњи Зрењанин, пао је под Турке 1551 године (уп.: Д. Поповић, Срби у Банату, Београд 1955, 92).

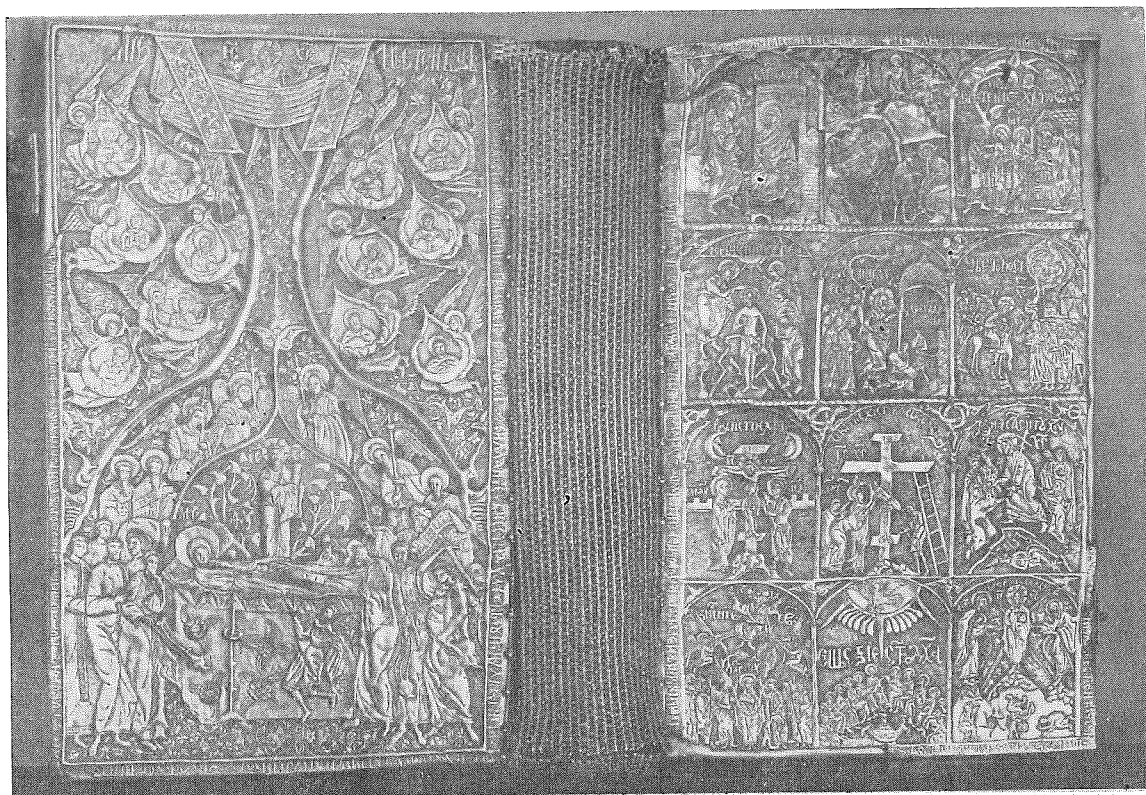
<sup>15</sup> Ј. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 27-сва ранија литература код њега.

<sup>16</sup> W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, 192; Bauerreiss, Arbores vitae, III. Band der Abhandlungen der bayerischen Benediktiner, München 1938.

<sup>17</sup> Ј. Мирковић, н. д., 14, т. XIV и XV.

<sup>18</sup> Оков до данас није објављен, на њему је почетак јеванђеља по Јовану и година. з. с. ј. (1588). Величина плоче са претставом Вазнесења 14,5 × 17 cm, а плоче са Силаском Христовим у хад 14,5 × 17 cm. Иста величина је и тројичког Силаска Христа у хад.





Сл. 3. Оков бешеновског четворојеванђеља, рад златара Кондо Вука 1556 година (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 3. Reliure de l'évangélaire de Bešenovo, oeuvre de l'orfèvre Kondo Vuk, 1556 (photo V. Debeljković).

крста, а у угловима су плочице са четири јеванђелиста. На задњој страни је плочица са Силаском Христовим у хад а у угловима плочице с пластичним фигурама Петра, Павла, Јована и Матеје. Руб предње стране је украшен полудрагим камењем, а на задњој страни је сребрна трака с почетним речима Јеванђеља по Јовану и годином постанка окова.

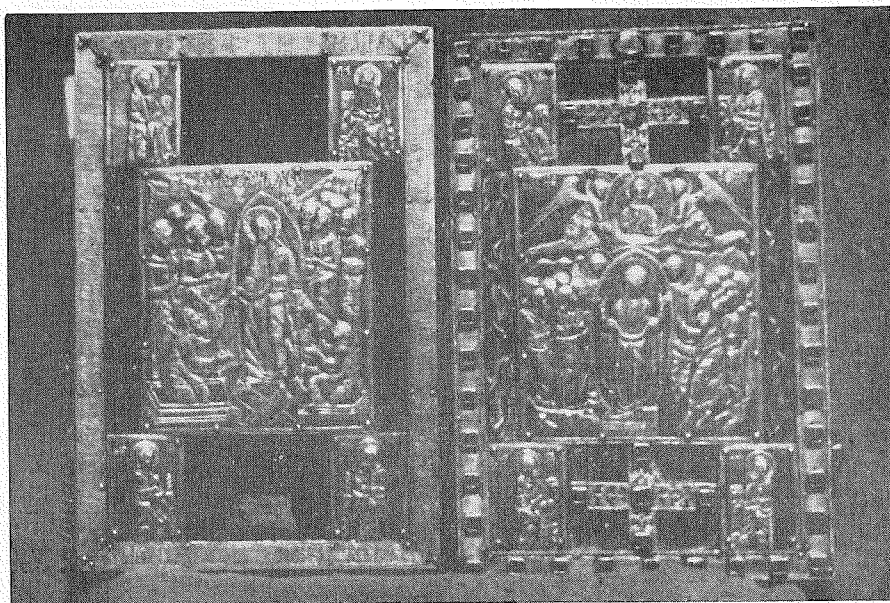
Овај оков јеванђеља датира оков четворојеванђеља из ризнице манастира Свете Тројице код Пљеваља<sup>19</sup> (сл. 5, 6) и у исто време допуњава и разјашњава делове окова који се налазе на једном јеванђељу у ризници Старе српске цркве у Сарајеву<sup>20</sup> (сл. 7, 8).

На тројичком окуву средња плоча претставља Силазак Христа у хад с јеванђелистима у угловима. Ако се упореди с пивским јеванђељем, види се идентичност у третману фигура, запису, колористичким ефектима приликом позлаћивања и у величини, што говори о једном времену и мајстору који је радио сва три окова. Вазнесење на пивском јеванђељу идентично је пак с Вазнесењем на делу окова из Сарајевске цркве. На задњој страни сарајевског јеванђеља аплицирана је плочица с јеванђелистом Марком, који је идентичан с Марком са Тројичког јеванђеља. Повезаност сва три јеванђеља по стилским и иконографским елементима је апсолутна. То говори у прилог томе да су сва три окова јеванђеља рад истог мајстора.

У орнаментици постоји разлика. По рубу тројичког окова тече испреплетана гранчица наутовог листа турског порекла, док је на рубу сарајевског трака састављена од љиљана, млетачког порекла. Како је сарајевско јеванђеље поправљено и делимично сачувано, може се претпоставити да је ова готска трака с неког старијег окова, јер по начину израде и прецизности потсећа на сличну декорацију XIV и XV века, која се задржала и у XVI. На пивском окуву место биљног орнамента уметнуто је камење које се везује за романске традиције. И поред овога,

<sup>19</sup> С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, 57.— Запис тајном буквицом о Еустратију из XVII века означава очевидно каснијег повезивача.

<sup>20</sup> Ј. Мирковић у својој студији о старинама старе цркве у Сарајеву (*Споменик LXXXIII*, 26—27, т. XI) даје опис плоче и следећу констатацију: »Ово су добри радови српских кујунџија XVI-ог или XVII-ог века«.



Сл. 4. Оков пивљанског четворојеванђеља 1588 година.

Fig. 4. Reliure de l'évangélaire de Piva, 1588.

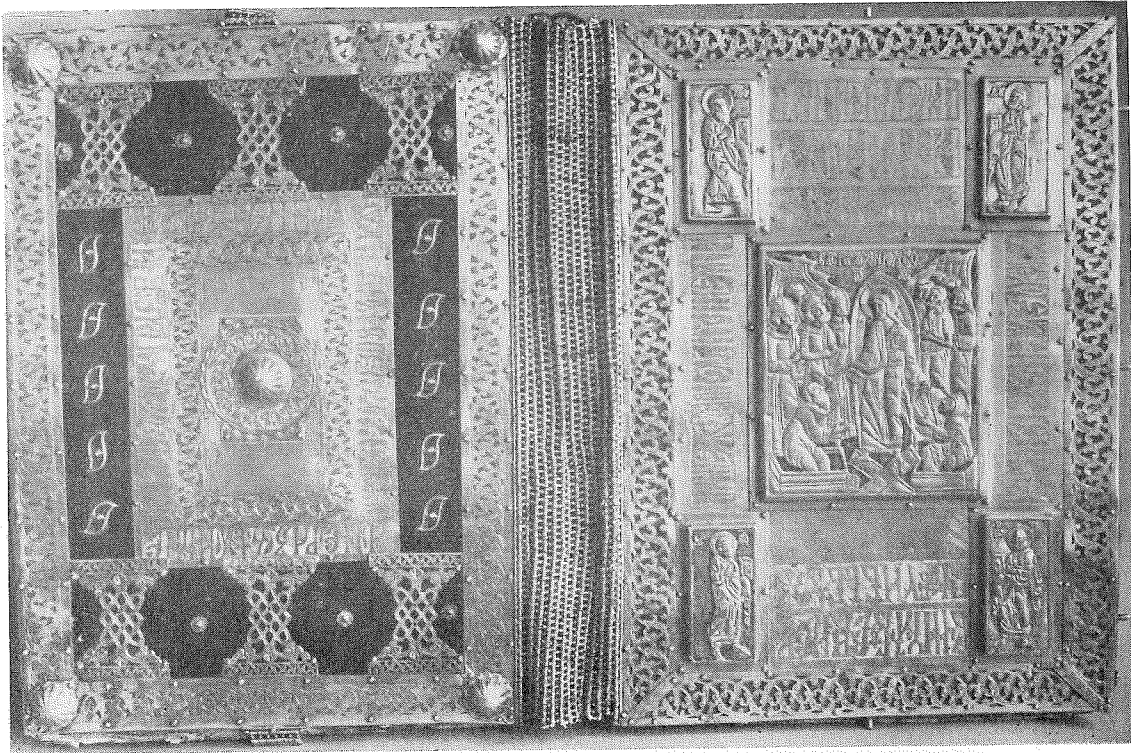
у потпуности се слаже палеографски распоред слова, сигнатура и позлаћивање на тројичком и пивском окову. С обзиром на то да су рељефне плоче сва три окова рад истог мајстора, а постоји ипак већа географска удаљеност, иако уствари припадају једном географском подручју, тешко је рећи из кога је места био сам мајстор. Као претпоставка могло би да буде једна од херцеговачких радионица, ако би се узело у обзир да се радови херцеговачких златара чувају баш у овим двома ризницама. Из овог периода из херцеговачких радионица није се сачувао ниједан потписан оков, те је тешко одредити баш овим јеванђељима њихову локацију. У ризници манастира Студенице чува се оков четворојеванђеља поклон вршачког владике Симеона из 1619 године. Оков је гравиран са сценом Вазнесења, те иако је млађи стилски се везује за поменуте окове. Иконографија ових окова биће касније објашњена.<sup>21</sup>

У ризници манастира Јаска постојало је до рата једно јеванђеље у сребрном а позлаћеном окову.<sup>22</sup> Писано је за манастир Петковицу под Цером 1581 године, а оковано је 1593 године по налогу митрополита сегединског Георгија (сл. 9). На средини окова је сребрна плоча са угравираним Распећем, а околу уметнуте плочице с цветном декорацијом у плавом и зеленом емаљу. Ово јеванђеље је рађено у техници цизелирања. У истој техници израђен је оков јеванђеља у Старој српској цркви у Сарајеву<sup>23</sup> (сл. 10) и у манастиру Савини, који није објављен (сл. 11, 12). Оков јеванђеља Старе српске цркве у Сарајеву састоји се од сребрне цизелиране плоче подељене у две зоне: у горњој је Распеће а у доњој арханђео Михаило. Рубом је сребрна трака с почетним речима сва четири јеванђеља, док су у угловима округли медаљони са симболима јеванђелиста. Орнамент око Распећа је испреплетана лозица с лишћем наута, веома слична оној на окову јеванђеља у Тројници Пљеваљској. На другој страни окова је приказана Богородица на престолу с Христом у руци и два анђела. На савинском окову, који је такође цизелиран, приказано је с предње стране Распеће: Христ на крсту, с десна Богородица, а слева св. Јован.

<sup>21</sup> На окову је запис да је поклон вршачког владике Симеона Студенице и година 1619. Оков је касније окривао 1690 године херцеговачки мајстор Гаврило Пишчевић, а цело јеванђеље је поново повезано 1814 године (уп.: А. Василић, Ризница манастира Студенице, Београд 1957, 16, 42. сл. 3). Према овим подацима не може се тачно утврдити колики је и какав је био посао Гаврила Пишчевића. Моје је мишљење да је Пишчевић само прикуцао поново плоче (то се примећује по положају плочица с јеванђелистима) и да је евентуално додао своје розете на задњој корици. Поставља се питање да ли је цео оков израђен 1619 године или раније. Чини ми се да је пређашњи мајстор имао за узор један од три поменута окова, јер је отступање само у техници и у претстави мандроле око Богородице, а може се претпоставити да је и старији мајстор био из Херцеговине.

<sup>22</sup> Подаци о овоме окову узети су из наведене публикације Ј. Мирковића о старинама фрушкогорских манастира, где је објављена и фотографија. Јеванђеље се налазило заједно с оковом у манастиру Јаску до 1941 године, кад је нестало.

<sup>23</sup> Ј. Мирковић, Старине старе цркве у Сарајеву, 22, т. XXXV.



Сл. 5. Оков четворојеванђеља Свете Тројице код Пљеваља — друга половина XVI века,  
(Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 5. Reliure de l'évangélaire de la Trinité près de Pljevlje, milieu du XVI<sup>e</sup> siècle (photo B. Debeljković).

Иза Христа је приказан јерусалимски зид, а изнад њега два анђела с убрусима, па месец и сунце. Рубом је натпис, а у угловима су симболи јеванђељиста. Јеванђеље манастира Петковице украшено је натуралистички обрађеним цвећем с лишћем, а орнаменат на остала два јеванђеља у потпуности се слаже са концепцијом орнамената с краја XVI века; то је орнаменат испреплетане лозице с наутовим листом која се јавља и на окуву јеванђеља из Тројице Пљеваљске. Концепција сарајевског и савинског окова је иста. На средини окова главна сцена, по рубу натпис, у угловима округли медаљони са симболима јеванђељиста. Међутим, сцена Распећа на савинском и петковачком окуву су сличне у положају Христовог тела, ставу Богородице и Јована Богослова, претстављању јерусалимских зидина. Али ипак не може се рећи да је један мајстор радио сва три окова иако су по концепцији слични. Разлика је у начину исцртавања појединих детаља, као напр. Богородице, која је дата на сва три окова различито, али не у ставу већ у оделу, коси, рукама. Слично је и с Јованом Богословом. Може се претпоставити да је за сва три окова послужио један узор и да су сва три мајстора припадала једној радионици. Као нерешен проблем остаће — где се таква радионица налазила?

Од нама познатих мајстора XVI века технику цизелирања је употребљавао Кондо Вук, чије се рипиде у овој техници чувају у ризници манастира Дечана. Ако се изврши поређење између начина како је Кондо Вук решавао симболе јеванђељиста на својим рипидама и како су решени јеванђељисти на сарајевском и савинском окуву видеће се извесна сличност, што не проистиче из случајности. Јеванђељисти су дати у кругу и постоји извесна сродност између орла с рипида (сл. 13) и орла са сарајевског окова, као и анђела на једном (сл. 14) и другом предмету. Велика је сличност с првом страном псалтира Винченца Вуковића из 1546 године (сл. 15), где су приказани симболи јеванђељиста. Ако се упореди с сарајевским оковом, добија се утисак да их је радио исти мајстор. Сигнатуре код Вуковића су нетачне као и код Кондо Вука. Лука је сигниран као крилати во, Јован као орао, Марко као анђео, Матеј као лав. Кондо Вук решава друкчије симболе јеванђељиста и на свакој својој рипиди, сем тога симболи јеванђељиста не одговарају сигнатурама. На рипидама је Матеј као анђео (сл. 16, 14), Марко као орао (сл. 17, 13), Јован као лав (сл. 21, 19), Лука као крилати во (сл. 18, 20). Не би било искључено да је



Сл. 6. Детаљ: Силазак Христа у хад — са пљеваљског окова (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 6. Détail: la Descente du Christ aux Enfers, évangélique de Pljevlje (photo B. Debeljković).

он решавао и окове савинског и сарајевског јеванђеља. Слично је и типично с решавањем косе на савинском окову, јер је слично решавање косе и на рипидама. И поред ове сличности не би се смело тврдити да је сва три окова радио Кондо Вук, али се може претпоставити да су рађени под његовим утицајем, ако не чак и од његових ученика, док би чак савинско јеванђеље могло бити и његов рад. Треба напоменути да декоративни украс на рипидама на којима је година 1570 има сличности с декоративним украсом на петковачком јеванђељу, и то с уметнутим плочицама емаља. Плочице од емаља рађене су у техници ливења, те су зато и много прецизније обрађене, него гранчице с цветовима на рипидама које су цизелиране. Најзад, разлика између рипида и петковачког окова је скоро двадесет година, те се исти орнаменат могао још боље усавршити. Из целог излагања може се извући један закључак: да је мајстор Кондо Вук који ради за Дечане и манастир Витеоницу у Кучају имао утицаја при изради јеванђеља у Сарајеву, Савини и манастиру Петковици, а можда и на клишеа у штампарији Винченца Вуковића.

Карактеристика XVII века у изради окова за књиге је у продужењу традиција и употреби истих техника као и раније. У овом периоду могу се такође створити групе са заједничким иконографским и стилским елементима. У иконографским темама има отступања и елемената везаних искључиво за XVII век, али о томе ће бити говора у посебном поглављу.



Сл. 7. Оков јеванђеља Старе српске цркве у Сарајеву — друга половина XVI века  
 Fig. 7. Reliure de l'évangélaire de la Vieille Eglise Serbe de Sarajevo, deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle.

Златар Нешко Пролимлековић из Пожаревца окива јеванђеље манастира Хопова 1630 године<sup>24</sup> (сл. 22). Јеванђеље је од сребра, позлаћено, рађено у техници искупавања. Предња страна окова подељена је у две зоне. У горњој, у своду, приказан је Дејзис, а доња зона подељена је у четири компартамента сводовима са светачким фигурама. Оков на задњој страни јеванђеља подељен је опет у две зоне у које је укомпоновано Вазнесење Христово. У горњој зони је Христ у мандорли коју придржавају четири арханђела, а у доњој Богородица с архан-

<sup>24</sup> Приликом каталожке обраде манастира Хопова Мирковић није нашао овај оков већ га спомиње само по Валтровићу (Старинар III, 16—20). Данас се Пролимлековићев оков налази у Музеју српске православне цркве у Београду.



Сл. 8. Детаљ са сарајевског окова: Вознесење Христово.  
Fig. 8. Détail de la reliure de Sarajevo: l'Ascension du Christ.

ђелима и апостолима. Сличан овоме окову је оков за манастир Дечане из 1644 године (сл. 23) по наруџбини монаха Кентириона.<sup>25</sup> Решење предње стране Кентирионова јеванђеља је исто као и Пролимлековићево. Дејзис је одељен сводом, предела са свецима, изнад Дејзиса у медаљону од лозице симболи јеванђелиста. На задњој страни дечанског окова је сцена Вознесења која обухвата целу страну, а рађена је по другом иконографском узору од хоповског. Трећи оков јеванђеља који по својој концепцији одговара хоповском и дечанском је оков који је данас у ризници Старе српске цркве у Сарајеву (сл. 24), а некад је припадао манастиру Тресији.<sup>26</sup> Рађен је по наруџбини Вучице из Београда. На треском окову појављује се опет Дејзис у своду а изнад и испод фигуре јеванђелиста за пултовима. На задњој страни је приказан Сабор арханђела, пошто је црква Тресија посвећена арханђелима. Концепција сва три окова је иста, отступања су иконографска.

<sup>25</sup> Л. Мирковић, Црквене старине, 120—121.

<sup>26</sup> По запису с окова види се: сине еванђељне Шкока раба бжних вшчица из Београда приложи вѣ манастир Тр... вѣ храма с тѣхъ архистратигѣ да га је поклонила Вучица из Београда манастиру Тр... даљи део натписа је оштећен. У близини Београда под Космајем налази се у рушевинама манастир Тресија посвећен арханђелима, а по предању је задужбина Стевана Лазаревића. Како је на задњој корици окова претстављен Сабор арханђела, може се претпоставити да је оков за овај манастир (о манастиру Тресији упореди В. Петковића, Преглед црквава кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 11). О самом манастиру се не зна много сем по запису у рукописном псалтиру из Хиландара са годином 1641 (уп.: Стојановић, Записи и натписи II, 21, бр. 2192). Оков поменутог јеванђеља продат је сарајевској цркви 1678 године, а укоричено јеванђеље у њему је штампано у Лавову 1670 године, што значи да је оковано после 1670 а пре 1678, кад је продато. Ово би допринело да се приближно одреди и година кад је опустео манастир Тресија.



Сл. 9. Оков четворојеванђеља манастира Петковице 1593 година (по Л. Мирковићу).

Fig. 9. Reliure de l'évangélaire du monastère de Petkovica, 1593 (d'après L. Mirković).

Упадљива је сличност између хоповског и дечанског окова, особито њихове предње стране. И на једном и на другом окову на исти начин је приказан Дејзис, предела са свецима и најзад орнаментика. Христ је на престолу с књигом у левој руци, док десном благосиља. Карактеристична је претстава Богородице и на једном и на другом окову, јер једном руком држи свитак, док јој је друга рука преко свитка. Јован Претеча има исти положај и тела и руке и на једном и на другом окову. Најзад, цео распоред предела се поклапа на оба окова. Посебна сличност је у решавању медаљона са симболима јеванђељиста. Чак и детаљи се поклапају на оба јеванђеља: престо, подножник, биљна декорација око престола и испод њега као и саг испод супеданеума. Све ово говори да је и дечански оков, на коме нема имена мајстора, радио Пролимлековић. Једино што би говорило против тога јесте сама техника израде окова. Док је рељеф хоповског



Сл. 10. Оков Сарајевског јеванђеља — крај XVI века (по Л. Мирковићу, снимко Б. Дебељковић).  
Fig. 10. Reliure de l' évangélaire de Sarajevo de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (d'après L. Mirković, photo B. Debeljković).

окова рађен у равном искуцавању, дечански је пластичнији и услед те пластичности долази до већег истицања набора на хаљинама, које су на хоповском само назначене пртама, иако се по начину израде поклапају с дечанским. Ако се узме у обзир да је дечански оков рађен четрнаест година после хоповског, може се претпоставити да се златар у међувремену развио и да се прилагодио новијем начину рада. Да је овакав начин рада касније ушао у употребу, доказује тресиски оков рађен после 1670 а пре 1678, кад је откупљен за сарајевску цркву, као и низ каснијих окова. Претстава Вазнесења на оба окова је друкчија, али је чест случај да два узора служе једном златару за израду исте ствари. Особито треба додати да је ту могао да изврши утицај и поручилац, у овоме случају дечански монах Кентирион који се »тудио« око окова.





Сл. 11. Оков јеванђеља манастира Савине — предња страна — крај XVI века.  
 Fig. 11. Reliure de l'évangélaire du monastère de Savina, face, fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

За манастир Тврдош (сл. 25) окива се четворојеванђеље 1652 године.<sup>27</sup> Оков је од сребра, позлаћен. На предњој страни је приказано Распеће Христово и Силазак Христа у хад, док је ивицом постављена вијугава лозица с лишћем и гроздовима. Лозица ствара медаљоне у којима су допојасне фигуре светаца. На задњој страни је на исти начин обрађеним рубом приказана Смрт и Вознесење Богородице. Изнад сцене Распећа приказан је Дејзис, а изнад Смрти Богородице — Богородица у мандорли с два арханђела. Јеванђеље је датирано, али на њему није назначен мајстор већ само донатор. Распоред сцена на оковима указује на нова схватања у

<sup>27</sup> Н. Ружичић, Манастир Пресвете Богородице на Савини, Старинар 3—4, 1894, 111; Љ. Стојановић, н. д., I, 372, бр. 1488.

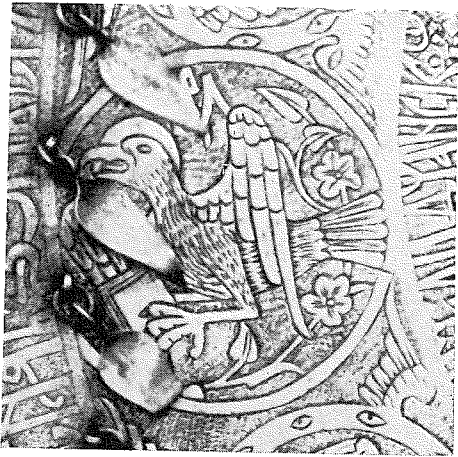


Сл. 12. Оков савинског јеванђеља — задње корице — крај XVI века.

Fig. 12. Reliure de l'évangélaire de Savina, dos, fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

ликовном изражавању. Цела композиција окова потсећа на икону, а орнамент је комбинација Византије и Италије. Док је завијена лозица која ствара медаљоне типична за византиску декорацију, плодови, у овом случају гроздови, говоре о утицају италијанске ренесансе која је преко Далмације продрла у унутрашњост Херцеговине. Овај декоративни мотив појављује се на златарским производима мостарских мајстора, а посебно на чашама.<sup>28</sup> По начину рада, а особито по орнаментици, може се претпоставити да је оков овог јеванђеља рад мостарске златарске радионице.

<sup>28</sup> На сребрним чашама рађеним у мостарској златарској радионици појављује се типично завијена лозица с гроздовима, што би одговарало комбиновању овога орнамента на јеванђељу.



Сл. 13. Детаљ са рипида Кондо Вука из 1570 године — симбол јеванђелисте (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 13. Détail de l'éventail liturgique de Kondo Vuk, 1570, symbole de l'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 14. Детаљ са рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелисте (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 14. Détail de l'éventail liturgique de Kondo Vuk, symbole de l'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 15. Заглавље псалтира Винценца Вуковића штампаног у Венецији 1546 године (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 15. Eutête de chapitre dans le psautier de Vincence Vuković, imprime à Venise en 1546 (photo B. Debeljković).

У XVII веку окови јеванђеља украшавају се аплицираним медаљонима и фигурама рађеним у техници ливења. Механичким лепљењем за металну подлогу постављају се ливене фигуре и с њима се састављају читаве сцене (Васкрсење, Вознесење, Дејзис). На овај начин мајстори су избегавали компоновање целих сцена и умногоме упрошћавали свој рад. Ова врста технике била је позната у Русији још у XIII, XIV и XV веку,<sup>29</sup> па како се у XVII веку велики број штампа-

<sup>29</sup> Ковчежић радонешких кнезова рађен између 1410—1428 године с ливеним фигурама које су рад различитих мајстора. На овом ковчежићу је приказан Дејзис (История русского искусства III, 220, 227—228).



Сл. 16. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 16. Détail de l'éventail liturgique de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 17. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 17. Détail de l'éventail de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



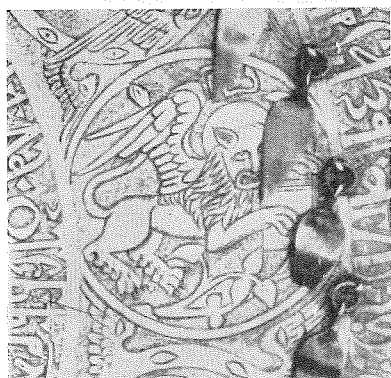
Сл. 18. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 18. Détail de l'éventail de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 19. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 19. Détail de l'éventail de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



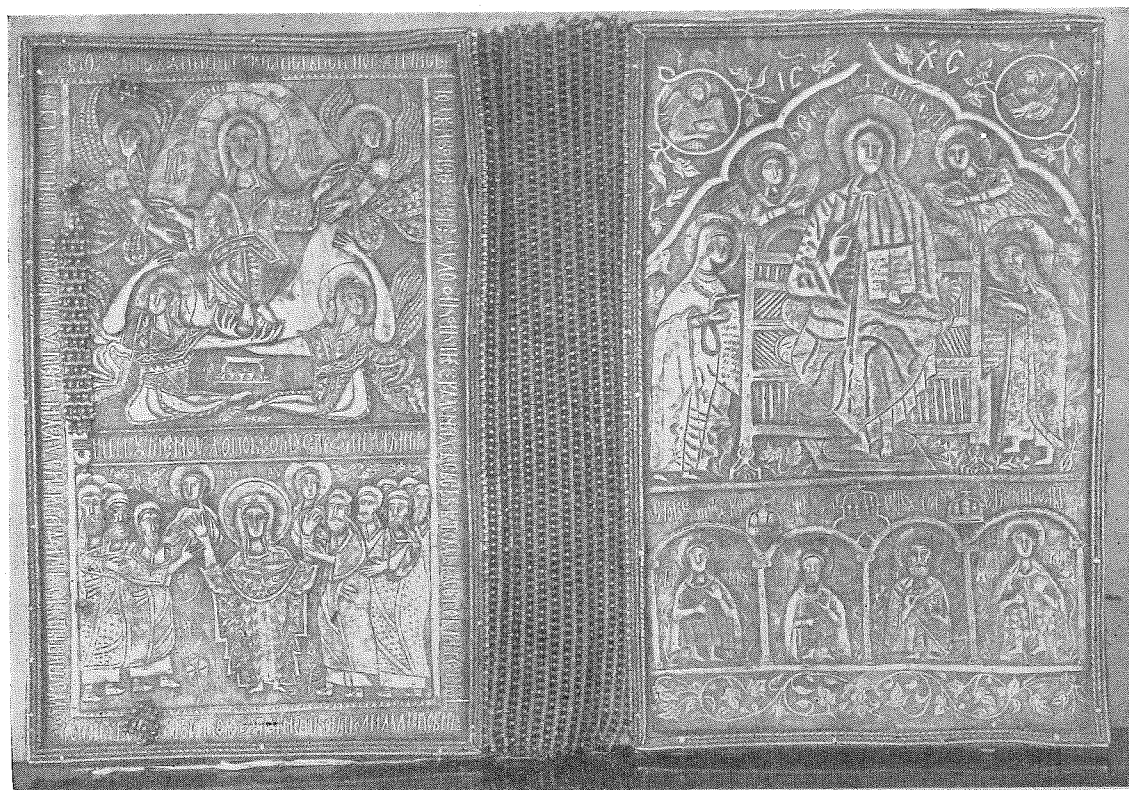
Сл. 20. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 20. Détail de l'éventail de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 21. Детаљ с рипиде Кондо Вука — симбол јеванђелиста (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 21. Détail de l'éventail de Kondo Vuk, symbole d'évangéliste (photo B. Debeljković).



Сл. 22. Оков хоповског јеванђеља рад Нешка Пролимлековића 1630 године (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 22. Reliure de l'évangélaire de Hopyovo, oeuvre de Neško Prolimleковић, 1630 (photo V. Debeljković).

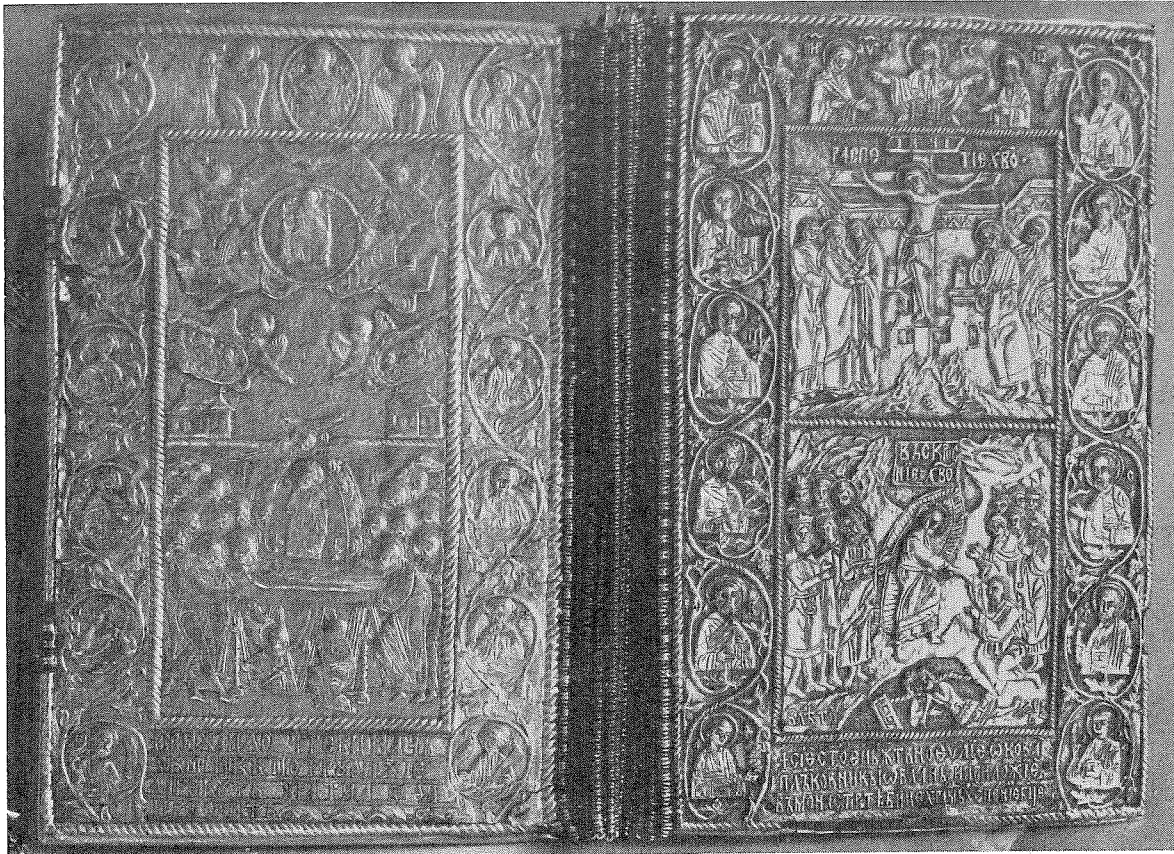


Сл. 23. Оков дечанског јеванђеља 1644 год. (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 23. Reliure de l'évangélaire de Dečani, 1644 (photo V. Debeljković).



Сл. 24. Оков тресијског јеванђеља рађен око 1672 год.  
Fig. 24. Reliure de l'évangélique de Tresije, des environs de 1672.

них књига из Русије преносио к нама, вероватно је том приликом пренесено и једно на овај начин украшено јеванђеље или калуп, те је послужило као узор нашим мајсторима. Типично је да се овакви окови рађени средином XVII века налазе скоро у свим нашим ризницама, као у: Савини, Пиви, Круседолу, Морачи. Помоћу ливених фигура на њима постављене су различите сцене: Распеће, Дејзис, Гостољубље Аврамово, Богородица Панагија, серафими, херувими, арханђели, медаљони с апостолима. Поред руба с биљном орнаментиком у емаљу се појављују допојасне фигуре светаца ливене и поређане у облику траке. Мајстори су различити: Перо Лазаревић, родом Херцеговац из Драмешине, ради оков 1673 године (сл. 26) за манастир



Сл. 25. Оков требињског четворојеванђеља рађен 1652 године (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 25. Reliure de l'évangélaire de Trebinje, 1652 (photo V. Debeljković).

Пиву<sup>30</sup>, хаџи Иларион, владика београдски, поклања слично јеванђеље (сл. 27) манастиру Пиви 1661—62<sup>31</sup>; Теодосије окува јеванђеље (сл. 29, 28) манастиру Крушедолу 1681 године<sup>32</sup>; Арсеније Цветка кујунџије<sup>33</sup> окува два јеванђеља манастира Мораче и једно за цркву Никољац код Бијела Поља. На савинском окуву (сл. 30, 31) нема записа, али и он припада истом периоду, јер је по начину рада скоро идентичан с крушедолским и Иларионовим из Пиве. Треба истаћи да је донатор крушедолског и пивског окува хаџи Иларион, те се може претпоставити да их је радио исти мајстор. Оков мајстора Пере Лазаревића из Драмешине само се у извесним појединостима разликује од осталих окува. Та се разлика огледа у орнаменталној траци која је испуњена емаљем. На морачком окуву, на орнаменталној траци, као украс појављује се наутов лист.

По принципу рада овој групи окува припадао би и оков манастира Пакре рађен 1661 године (сл. 32, 33). Мајстор му је Ђуро Стефановић.<sup>34</sup> Аплициране плоче се налазе само на средини и по угловима окува, док је ивицом сребрна трака са записом.

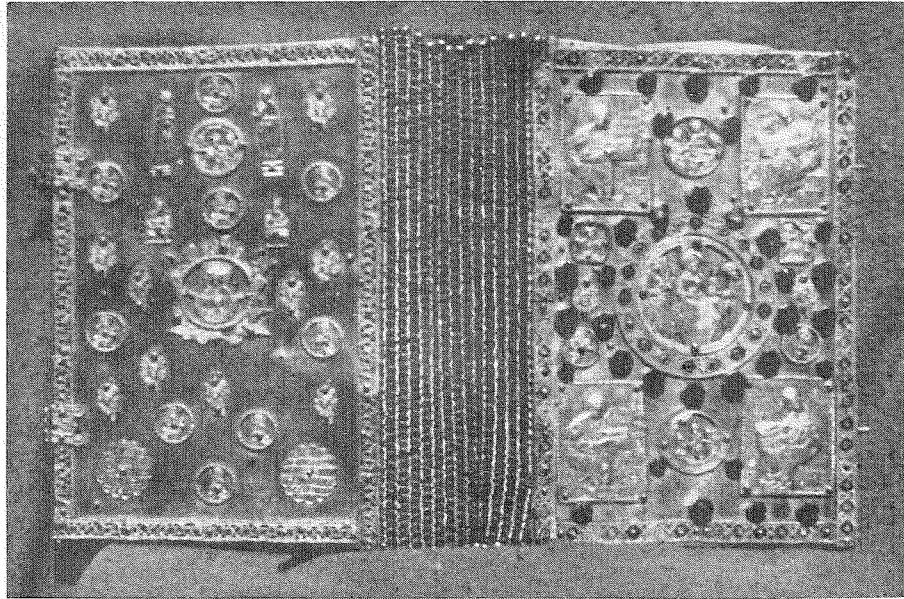
<sup>30</sup> Оков није објављен и на њему натпис гласи: сие еванђеље манастира Пиве Шкова га дѣхубѣк еремниа трѣдомъ своѣмъ за днѣ своѣу бспениа стѣ еце ва лето ̅з̅·̅р̅·̅п̅·̅а̅·̅ и вн мѣ масторъ Перо Лазаревиѣ. Родома Херцеговацъ изъ Драмешине (у Стојановићевим Записима бр. 4419 непотпун, као и у Јавору 1885, 1331).

<sup>31</sup> Оков није објављен као ни цели натпис, већ само делимично (Љ. Стојановић, н. д., 1585) и на њему натпис гласи: сие свето еванђеље шкова се кѣрѣ хаџи наинши владике Београдски ва лето ̅з̅·̅р̅·̅о̅·̅; сие навѣдрниѣ Шградѣ се ва лето ̅з̅·̅р̅·̅ѣ̅·̅ѣ̅ кѣрѣ хаџи наинши владике Београдског. Величина окува 21,5×30 см.

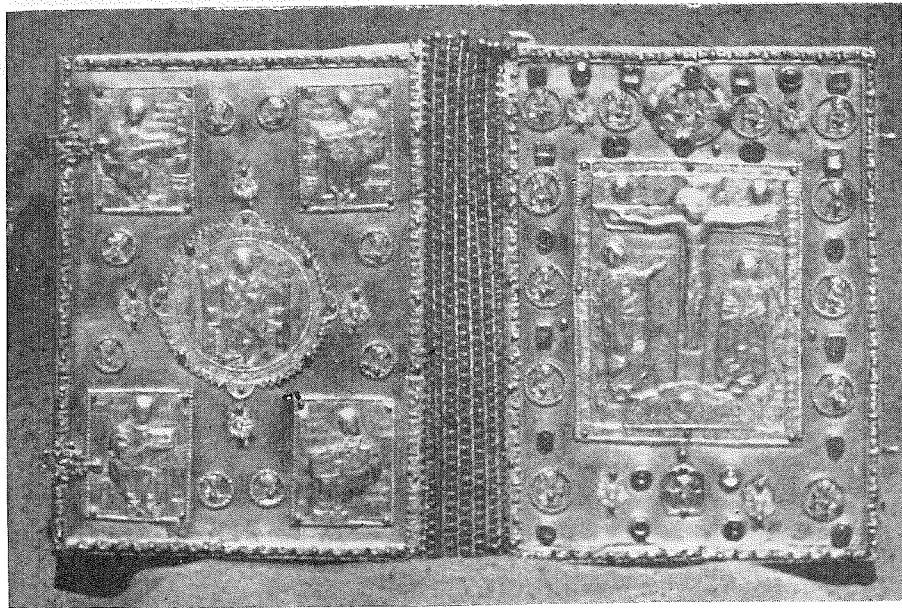
<sup>32</sup> Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, 36, XXXVIII.

<sup>33</sup> Натпис морачког окува погрешно је публикован (Стојановић, н. д., бр. 4392, Просвјета II, 1893—4-251); зато га доносимо у целини: сие трѣди се азъ грешни арсение цѣтѣтка кѣјуѣена

<sup>34</sup> Вл. Красић, Пакра, Стражилово 1876, 16—32; J. Bösendorf, Crtica slavonske povijesti, Osijek 1910, 378.



Сл. 26. Оков пивског јеванђеља, рад Пере Лазаревића из Драмешине 1673 г.  
 Fig. 26. Reliure de l'évangélique de Piva, oeuvre de Pero Lazarević de Dramešina, 1673.



Сл. 27. Оков пивског јеванђеља, рађен 1661-62 године.  
 Fig. 27. Reliure de l'évangélique de Piva de 1662.

У Сарајевској старој цркви и у ризници манастира Крушедола (данас у Музеју српске православне цркве у Београду, сл. 34) чувају се три окова јеванђеља за које је Л. Мирковић запазио да их је радио исти мајстор,<sup>35</sup> јер су по начину рада и по концепцији идентични. Сва

<sup>35</sup> Л. Мирковић, Старине фурушкогорских манастира, 34, 43, т. XXXVI, XLVIII; Старине старе цркве у Сарајеву, т. XXXIII.





Сл. 28. Крушедолски оков, рад Теодосија 1681 — предња страна.

Fig. 28. Reliure de Krušedol, oeuvre de Teodosije, devant, 1681.

гри окова су цизелирана и ливена. На средини је плоча с Распећем, у угловима плоче с апостолима. Између ових плоча су плоче од сребрног лима с угравираним сценама из јеванђеља и у округлим медаљонима допојасне фигуре апостола. Док су у компоновању сва три јеванђеља иста, варијације се јављају само у појединим сценама, што је условљено жељом поручиоца. Орнаменти су аплицирани, ливени крстообразни листићи који се често јављају на петохлебницама XVII века. Сва три јеванђеља припадају средини XVII века или одређеније — рађена су



Сл. 29. Исти оков — задња страна.

Fig. 29. Reliure du Krušedol, dos.

између 1656 и 1670 године<sup>36</sup> и не излазе из опште групе окова јеванђеља XVII века. Како ни на једном од њих није назначено место постанка нити име аутора, то нас орнамент крсто-образних листића може да упути на београдску златарску радионицу из средине XVII века. На петохлебници Лазе златара из Београда и још једној веома сличној из 1648 године<sup>37</sup> појав-

<sup>36</sup> Крушедолско јеванђеље је оковано 1656 године, а поклонио га је хаџи Иларион. Друго крушедолско јеванђеље је рађено приближно исте године. Сарајевско јеванђеље је неколико пута препродавано и понова оковано око 1692 године (уп.: Л. Мирковић, н. д., 22).

<sup>37</sup> Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, т. LXII, XXIX — публиковане су петохлебнице.



Сл. 30. Оков манастира Савине друга половина XVII века — предња страна.

Fig. 30. Reliure de l'évangélaire de Savina, XVII s.

љује се овај карактеристични орнамент. Ако се узме у обзир донатор, и у овом случају хаџи Иларион, митрополит београдски, може се сматрати да су и ови окови рађени у Београду, мада овоме у прилог више говори орнамент но сам донатор који је позивао и поручивао код разних мајстора, па и код београдских.

Овим оковима не исцрпљује се низ окова XVII века, али је моја намера била да прикажем само најкарактеристичније и најтипичније објекте у одређеном времену. Вредно је поменути још неколико окова XVII века који се не одвајају својом типичношћу нити иконографијом али на којима је забележен мајстор. То би био оков Миха Наранџића рађен за манастир Гомирје



Сл. 31. Исти оков — задње корице.

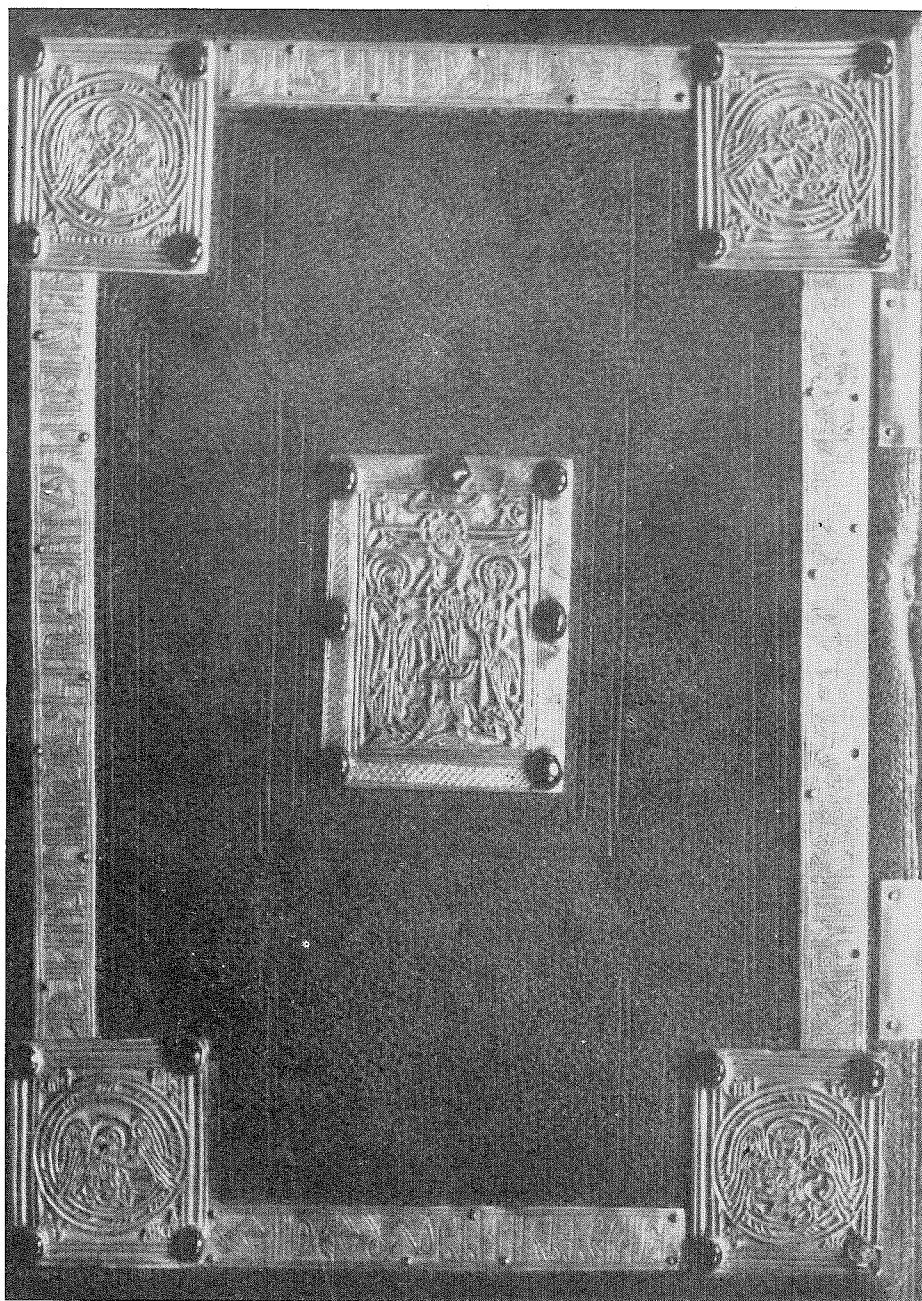
Fig. 31. Reliure de Savina, dos.

1695<sup>38</sup> и оков Вука из Бечкереча<sup>39</sup> рађен 1662 године (сл. 35). Док је први рађен у техници на пробој и на релативно малој површини приказани су сви важнији догађаји из Христовог живота, на другом су приказане Благовести у техници искуцавања.

Крајем XVII века, као и у току целог XVIII, наставља се с израђивањем окова за јеванђеља понављајући у највише случајева старе узоре и не одликујући се великом инвентивношћу мајстора.

<sup>38</sup> Стојановић, н. д., IV, бр. 7220; Д. Медаковић, Гомирје, Научни прилози студената Филозофског факултета, Београд 1949, 165—166, сл. 4; Каталог Уметничка обрада метала II, Београд 1956, 37. бр. 353.

<sup>39</sup> Данас се ово јеванђеље налази у Музеју српске православне цркве у Београду. Приликом пописа хоповске ризнице Л. Мирковић га није тада нашао (уп.: Старине фрушкогорске, 56-57), мада га спомиње по старијој литератури.



Сл. 32. Оков манастира Пакре, рад Ђуре Стефановића 1661 године.  
Fig. 32. Reliure du monastère de Pakra, oeuvre de Djura Stefanović, 1661.

Репертоар иконографских тема које се појављују на оковима јеванђеља условљен је тематиком самог унутрашњег текста јеванђеља и празником коме је храм посвећен. Најчешћа иконографска тема која се јавља на оковима свих епоха и народа је Распеће и Васкрсење Христово, као и портрети јеванђелиста, јер је јеванђеље носилац хришћанског култа, а посебно откровења о новом животу. Разматрајући теме на оковима, указују се узорци које су златари имали пред собом кад су израђивали окове, а посебно минијатуре и иконе. Зато ће се најпре поделити окови по темама које се срећу на њима покушавајући у исто време да се укаже на извесне узорци који



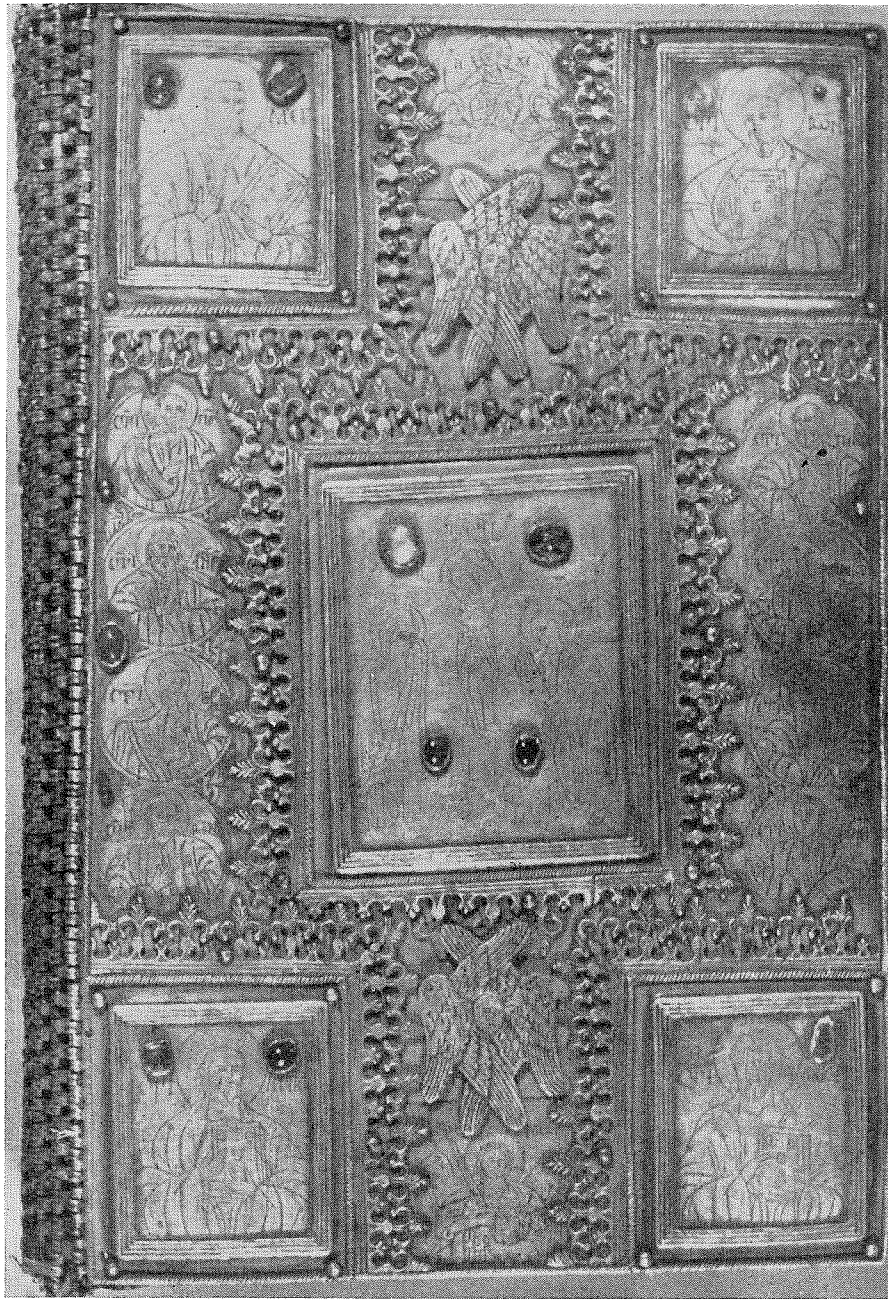
Сл. 33. Задња корица окова.  
Fig. 33. Reliure du monastère de Pakra, dos.

су им служили за време њихова рада. Иконографске теме које се јављају на нашим оковима јеванђеља везане су за најважније догађаје из Христовог живота и за празник коме је храм посвећен.

Јеванђеље симболички претставља нови живот. Зато његова прва корица скоро увек носи лик Христа. Најчешће је претстављен сценом Распећа, која приказује његове патње као човека за спас људи. У сцени Распећа заступљена су три иконографска елемента: карактер смрти, крв која тече из ребра Христовог, Адамова лубања испод ногу Христових. Христ умире као човек позивајући бога (Марко XV, 34, Матеј XXVII, 46). Поред њега је мајка и најмилији ученик. На најранијим приказима Богородице, она је мирна, с испруженим рукама у ставу адорације (на охридском окову). Јован је замишљен јер очекује чудо које треба да се деси. Овако претстављена сцена јавља се на минијатурама и у сликарству XI века<sup>40</sup>, а слично је приказана и на зидном сликарству Богородичине цркве у Студеници. У XVI веку на окову Петра Смедеревца приказује се иста сцена, али поред Богородице је и друга жена ». . . а стајаху код крста Исусова мати његова, и сестра матере његове Марија Клеопова и Марија Магдалена« (Јован XIX, 25). Богородица је од бола клонула. Испод Адамовог лубања и око ње избија лозица која се диже и прекрива целу површину, што је симболика новог живота, јер из крви Христове почиње нови живот. То је уствари мистерија која кроз смрт на крсту очекује Васкрсење.<sup>41</sup> Анђели слећу према Христу с убрусима. На охридском окову појављује се ређа, али такође употребља-

<sup>40</sup> Dalton, н. д., 261,441; Millet, н. д., 428; L. H. Grondijs, L' iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Bruxelles I, 140.

<sup>41</sup> W. Molsdorf, н. д., 192.



Сл. 34. Крушедолски оков, рад београдске златарске радионице 1656 године.

Fig. 36. Reliure de Krušedol travail d'un atelier d'orfèvrerie de Belgrade, 1656.

вана сцена у византиском сликарству, посебно у минијатури, а то су анђели који приносе људску фигуру с путиром, где треба да се слива крв Христова.<sup>42</sup> Овде људска фигура има такође своје симболично значење, јер претставља цркву која настаје из крви Христове.

Док оков из Охрида умногоме потсећа на византиско сликарство XI и XII века, а посебно на охридску икону Распећа, иконографски узор за оков Петра Смедеревца треба тражити опет у сликарству икона и минијатура XVI века. На минијатури беочинског четворојевањјеља<sup>43</sup> по-

<sup>42</sup> G. Millet, н. д., 428.

<sup>43</sup> Л. Мирковић, Старине фрушкогорске, 12, т. IX, сл. 1.



Сл. 35. Хоповски оков, рад Вука из Бечкерека 1661 године.

Fig. 35. Reliure de Hopovo, oeuvre de Vuk de Bečkerek, 1661.

јављује се иста сцена са сличним третманом фигура, распоредом сигнатура и положајем. Распоред дванаест апостола на окуву није специфичност за оков, јер се апостоли често срећу и на иконама и дрворезбареним плочама тога доба.<sup>44</sup> Особита иконографска сличност је с критском иконом Богородице с Христом око које су распоређени празници.<sup>45</sup> За нас је занимљиво Распеће које има много сличности с Распећем Петра Смедеревца, што значи да су итало-критске иконе из прве четврти XVI века служиле за узоре нашим златарима. У ову иконографску групу дошло би и тврдошко јеванђеље, за које је већ напоменуто да је имало за узор икону. Један

<sup>44</sup> Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924, 49.

<sup>45</sup> Ouspensky-Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern 1952, 91.



итало-критски диптих<sup>46</sup> на коме се налази Распеће и Силазак Христа у хад веома много потсећа по иконографским детаљима на тврдошки оков. Положај тела Христовог, групе жена, Јован и Лонгин су слично претстављени. Архитектонско решење јерусалимских зидина слични су на икони и на окову. Слична претстава Распећа је и на окову из Есфигмена<sup>47</sup> и на дрворезном клишеу из Хиландара.<sup>48</sup> Није случајност што је тврдошки оков рађен по узору на неку итало-критску икону, јер се и данас на подручју Босне и Херцеговине по црквама налазе итало-критске иконе,<sup>49</sup> те је једна од њих могла послужити као узор мостарском златару при изради окова.

Распеће претстављено на цизелираним оковима из Савине, Сарајева и Петковице подражава узор претстављања распећа из XIII и XIV века и на њима нема новина. Ова три окова потсећају на бакрорезе по својој једноставности и чисто графичким решењима. Могло би се прихватити мишљење да су рађени по неком дрворезном клишеу или отиску, што није реткост ни на Западу<sup>50</sup> ни код нас у XV и XVI веку. Врло је вероватно да би се истраживањем хиландарских или грчких дрвореза овога времена нашао узор нашим оковима. Вредно је напоменути да су се у Грчкој и у XIX веку израђивали слични клишеји за иконе, што значи да је таквих узора још и тада било.

Као друга тема на оковима се појављује приказивање Васкрсења Христовог, и то варијанта Силазак Христа у хад: »... сишавши проповједа и духовима у тамници« (Петар III, 19). По учењу цркве, кад је Адам умро, отишао је на дно пакла, победа Христа над смрћу је уствари и победа над паклом. Ослобођење Адама и старозаветних пророка главна је тема јеванђеља велике недеље, а посебно велике суботе.<sup>51</sup> Ова тема на нашим оковима иде за иконографским развојем. На окову Петра Смедеревца Христ је дат у каменитом пејзажу који треба да дочара пакао. У руци држи крст који је овде симболика спасења и вере. Паралеле за сличну сцену треба тражити на окову јеванђеља од XI — XIII века из цркве у Ксеропотаму,<sup>52</sup> где је претстављена слична сцена која сигурно води порекло са зидног сликарства из истог периода. Велзувуд је приказан у оковима, крст изнад њега. Опет симболика — победа спасења над грехом. Размакнуте стене приказују ону реченицу из јеванђеља: »... и земља се потресе и камење се распаде... Грбови се отворише и усташе многа тела светих који су помрли, и изишавши из гроба по васкрсенију његовом... показаше се многим« (Матеј XXVII, 51, 52, 53). Група старозаветних пророка иде за Христом, јер су они били први који су унапред све прорекли. У иконографији Силаска Христа у хад на старијим узорима XII и XIII века Христ обично на леђима носи крст.<sup>53</sup> У каснијем приказивању ове сцене, а посебно у XV и до средине XVI века, крст се налази у руци Христа.<sup>54</sup> У XVI веку у истој сцени Христ се приказује у мандорли. Мандорла је још од другог века у хришћанској уметности била атрибут бога.<sup>55</sup> Она је света земља у којој је Христ; то је уствари његова светост.<sup>56</sup> Јован Дамаскин каже: »Да би Христ умро као човек, а његова света душа отишла из његовог тела, остало је његово божанство неповређено од оба, мислим ни од душе ни од тела.«<sup>57</sup> То догматско тумачење, а вероватно под утицајем каквог литерарног списа из тога доба, примењује се на итало-критским иконама у Силаску у хад, где се Христ приказује у мандорли.<sup>58</sup> На оковима из Пиве и Тројице Пљеваљске из XVI века, као и на тврдошким оковима из XVII века Христ је дат у мандорли, што значи да су ти иконографски узорци већ прешли на наше тло. Код Кондо Вука Христ је без мандорле као и код Петра Смедеревца, а у руци држи крст. То би значило да се у другој половини XVI и у XVII веку под утицајем итало-критских икона појављује у иконографији Силаска Христа у хад на оковима мандорла као симбол његове светости.

<sup>46</sup> Wulff-Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, 292, 98.

<sup>47</sup> G. Millet, н. д., 477.

<sup>48</sup> Д. Медаковић, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник радова САН XLIX — Византолошки институт књ. 4, Београд 1956, 188—191.

<sup>49</sup> Ј. Мирковић, Старине сарајевске цркве, 9—13.

<sup>50</sup> Schmitgen објављује (*Zeitschrift für christliche Kunst* IV, 1891, 297—8) један дрвен рељеф који је служио као калуп за оков на коме се налази Распеће Христа, на траци око Распећа су свећи а у угловима јеванђелисти. Изнад Распећа су Благовести, а испод њега Вероникин убрус. Цео клише припада XV веку.

<sup>51</sup> Ouspensky-Lossky, н. д., 189.

<sup>52</sup> Brockhaus, н. д., 47.

<sup>53</sup> Напр. на окову јеванђелиста у Ксеропотаму (уп.: Brockhaus, н. д., 47).

<sup>54</sup> Примери крста у руци налазе се на већини икона и окова XVI века не само с територије Србије но и, у осталим земљама (упоређи Wulff-Alpatoff, н. д., Ouspensky-Lossky, н. д., Millet, н. д., итд).

<sup>55</sup> H. Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst*, Strassburg 1935, 56.

<sup>56</sup> Ouspensky-Lossky, н. д., 197.

<sup>57</sup> Исти, н. д., 192.

<sup>58</sup> Wulff-Alpatoff, н. д., 292, 98; Ouspensky-Lossky, н. д., 189.

Празник Вазнесења Христова празнује се као завршетак, јер рођење, патње, смрт и васкрсење су једно, а вазнесење је круна свега. Претстава Вазнесења Христова спада у пророчке сцене: поновног враћања Христа у пуном сјају.<sup>59</sup> У византиској уметности Вазнесење Христа заузима важно место, особито од XIII—XVI века.<sup>60</sup> Поред литургиског текста на ову сцену утицали су веома много апокрифи, а у првом реду Никодимово јеванђеље,<sup>61</sup> Петрово,<sup>62</sup> и најзад *Epistola apostolorum*, као и апокалипса. Дионисије из Фурне<sup>63</sup> (1710—1733 године) препоручује како треба сликати Вазнесење. На нашим оковима се срећемо често са сценом Вазнесења, али на њима нису дословно копиране инструкције Дионисија.

Сцена Вазнесења обично је овако приказана на нашим оковима: Христ у мандорли коју придржавају два или четири анђела. Испод њега две групе апостола и два анђела с Богородицом. У овој композицији је подвучен значај Богородице, јер она стоји на подножнику или сагу, те је на тај начин одвојена од апостола. Богородица је отелотворење цркве чија је глава Христ, који је на небу. Богородица је претстављена као Оранта. Оба анђела потсећају присугне да ће Христ доћи, а Богородица стоји испод Христа као средиште цркве која чека повратак Христа. На окуву Кондо Вука између осталих сцена из Христова живота појављује се и композиција Вазнесења. Нема никакве сумње да је Кондо Вук имао пред собом јеванђеље с минијатурама за узор према коме је радио своју предњу страну окова. Распоред композиција потсећа веома много на минијатуре. Богородица је опет у средини с раширеним рукама, поред ње два анђела који показују на Христа. Христ седи на дуги коју држе два анђела. Овакав начин приказивања Вазнесења, тј. Христа на небеској дуги, веома је редак и спада у најраније приказивање овога призора. Њега срећемо на мозаику у Светој Софији у Солуну,<sup>64</sup> а изгледа да је на исти начин био Христ приказан и у Светом Марку у Венецији.<sup>65</sup> С Дионисијевим се описом слаже уколико што један од анђела поред Богородице држи у руци свитак, али не могу да се на њему прочитају речи. Две маслине треба да дочарају призор Маслинове Горе где се цела сцена дешава. Сличну претставу Вазнесења, али у којој се налазе и анђели с трубама и Христ је у мандорли, постоји у једном јерменском рукопису из XV века који је припадао бившој колекцији Розенберг.<sup>66</sup> То би значило да је Кондо Вук познавао ране византиске и јерменске минијатуре и да су му оне служиле као узор за израду предње стране окова.

Иконографски је веома занимљиво Вазнесење на окуву сарајевског и пивског четворојеванђеља (1588), за које смо утврдили да су рад истог мајстора, а тако и студеничког. На овим оковима Богородица стоји на подножнику, а уоквирена је мандорлом коју придржавају два анђела. Христ је приказан допојасно у мандорли коју држе два анђела. Допојасно приказивање Христа је ретка појава у ликовној уметности Истока у XVI веку и раније. Претстављање Христа до појаса у сцени Вазнесења појављује се на Западу у XIII веку. Христ је тада прекривен марамом или облаком.<sup>67</sup> Тога има у италијанској уметности (Болоња, Римини), а особито у сијенској, умбриској и фирентинској.<sup>68</sup> Допојасну фигуру Христа у мандорли у композицији Вазнесења налазимо у јерменском четворојеванђељу Кхоротик из XVI века и у јеванђељу Севађиан из XVII века.<sup>69</sup> У Арбанасима у Бугарској у цркви посвећеној Рођењу, а сликаном 1681 године,<sup>70</sup> Христ се слика на исти начин као и на нашем окуву. Мандорла која окружује Богородицу води порекло из сириског начина приказивања Вазнесења. У Рабула-кодексу (586 година) цела композиција је дата у стеновитом пејзажу<sup>71</sup> као и на нашем окуву, а Богородица је у средини с огромним нимбом. Вероватно је овај нимб претворен у мандорлу. Треба подвући да је и овај оков имао за узор неку јерменску минијатуру.

<sup>59</sup> Ouspensky-Lossky, н. д., 197.

<sup>60</sup> Н. Gutberlet, н. д., 127.

<sup>61</sup> Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1876, 351.

<sup>62</sup> Hennecke, *Neutestamentliche Apocryphen in der deutschen Uebersetzung*, Leipzig 1924, 27 и даље.

<sup>63</sup> Дионисије из Фурне скупно је речепте како треба сликати поједине празнике или свече. Он се углавном држи старијих узора (уп.: Schäfer, *Das Mahlerbuch vom Berge Athos*, Trier 1855, 211) и каже: »Брдо са много маслина и на њему апостоли гледају горе и са чуђењем шире руке. У средини њих мајка божија и сама гледа на горе. Са њене обе стране по један анђеу у белом оделу показује Христовим апостолима на горе и држи у руци књигу. На листи једног пише: »Ви људи из Галилеје зашто стојите ту и гледате у небо?« Лист другог одговара: »Овај Исус што горе одлази доћи ће опет, као што га сада на небу видите.« — И горе седи Христ на облаку и примају га анђели с трубама и другим инструментима на небо.«

<sup>64</sup> Н. Gutberlet, н. д., 122.

<sup>65</sup> Исти, н. д., 122.

<sup>66</sup> Fr. Macler, *Documents d'art arméniens*, Paris 1924, II, 59, т. 99.

<sup>67</sup> Налазимо у Регенсбургу, Шартру, на минијатури рукописа бр. 11907 париске Националне библиотеке (уп.: Gutberlet, н. д., 239).

<sup>68</sup> Исти, н. д., 241.

<sup>69</sup> Fr. Macler, н. д., 52, 57, т. XLI, LXXXIII, fig. 204.

<sup>70</sup> A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, т. XI, LIII.

<sup>71</sup> Wulf, *Altchristliche und byzantinische Kunst I*, 295, Abb. 278.

Пролимлековић се служи другим узорима кад приказује Вазнесење. На окуву из 1630 године композицију Вазнесења дели натписом на две зоне: у доњој је Богородица с раширеним рукама с два анђела и групом апостола. Христ седи на облацима, а небеска дуга ствара свод над Христом. Њу придржавају два анђела. Облаке такође прихватају два анђела. Између њих је дијадема. Дијадема која се налази испод ногу Христових, а коју му пружају два анђела, јавља се такође у Рабула-кодексу<sup>72</sup> и претставља божанску власт Христа. За целу ову композицију Пролимлековић је вероватно имао за узор неку стару икону или минијатуру византског мајстора, али коју је успео да прилагоди металу и да је укомпонује на оков јеванђеља. Занимљиво је да Пролимлековић приказује дугу која прави мандорлу над Христом и дијадему која такође претставља новину у нашој иконографији окова.

Други Пролимлековићев оков рађен 1644 године имао је за свој узор сликарство и минијатуре XII и XIII века. У Пећи у цркви апостола донекле је слично приказано Вазнесење. Мандорлу у Пећи држе четири анђела, док су на окуву само два. Сличност се огледа у положају тела апостола, исфорсирано окренутим главама и гестикулацији. Богородица стоји на сагу раширених руку. Поред ње су маслине, два анђела су изнад ње с маслиновим гранчицама у руци и показују на Христа. Сличну претставу Вазнесења налазимо на минијатури грчког рукописа из XII века и псалтиру илуминираног латинског рукописа такође из XII века.<sup>73</sup> На обе ове минијатуре које су рађене по византском узору мандорлу с Христом држе четири анђела. Испод Христа је Богородица с уздигнутим рукама, поред ње два анђела који показују апостолима на Христа, између њих и Богородице су маслине. Сви они гестикулишу и имају сличан положај тела као на пећкој фресци и на дечанском окуву. Поставља се питање да ли се наш златар служио узором са фреске или минијатуре. Пећке фреске су биле у његовој непосредној близини, док се за сличне минијатуре може само претпостављати да су биле у Дечанима. Овај проблем остаће нерешен докле год се не буде на нашем терену или на Атосу нашла каква одговарајућа икона или минијатура која би иконографски одговарала нашем окуву.

Композиција Дејзиса у хришћанској иконографији претставља такође пророчку тему, а репродукује литургиски текст. На Дејзису је приказан обично Христ на престолу с десне стране Богородица, а с леве Јован Крститељ. Богородица претставља милост Христову, цркву Новог завета, Крститељ је веза између старих и нових, Старог завета и Новог. На оба окова Пролимлековића и на сарајевском приказан је Дејзис на начин који води порекло из Византије, а задржао се на итало-критским иконама XVI и XVII века. Христ је на престолу, десном руком благосиља, а у левој држи јеванђеље. Богородица и Јован Крститељ држе свитке у рукама, иза Христа су два анђела који му приносе сунце и месец. У угловима су јеванђелисти који увек прате претставу Дејзиса. Испод ногу Христових је предела са свецима. На тресиском окуву ова композиција је исто претстављена, осим што нема пределе са свецима, а јеванђелисти пишу своја јеванђеља.<sup>74</sup> Цела композиција је типична за иконе, особито итало-критске из ризнице Старе цркве у Сарајеву,<sup>75</sup> и вероватно је да је једна од тих икона послужила златарима за узор.

Смрт и Вазнесење Богородице такође су тема наших окова, а посебно два: Кондо Вука и тврдошкој. Сликарска циклус смрти и Вазнесења Богородице настао је као аналогија празновања апостола и мученика.<sup>76</sup> О смрти Маријиној нема у Светом писму, али о томе обавештава непознати писац у апокрифним причањима које је после прешло у све културне језике.<sup>77</sup> Порекло ове композиције треба тражити у легенди о Изиди коју су преузели Копти, а коју је осудио папа Геласије да има гностички карактер.<sup>78</sup> Ова легенда је дошла у византиско сликарство, те се код нас јавља на нашем зидном сликарству у Сопоћанима, Пећи, Студеници, Старом Нагоричину и другим. Цела сцена се претставља на нашим оковима овако: Богородица на одру, лево и десно апостоли с кадионицама и свећњацима. Изнад Богородице Христ који држи њену душу. Изнад тога Христ-*maiestas domini*. Са стране у облачићима слећу апостоли који пристижу из разних земаља. Иконографска истраживања су могла да формулишу целу сцену у

<sup>72</sup> Исти, и. д., 295, фиг. 278.

<sup>73</sup> Reproductions from Illuminated Manuscripts, Series I, British Museum, London 1907, t. II, VI.

<sup>74</sup> Овај тип Дејзиса први пут се појављује у VII веку у S. Maria Antiqua у Риму. Stryzowski објашњава да овај тип Дејзиса води порекло из Traditio legis и да потиче из старохришћанства (уп.: Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reutlingen 1926, 156, 157).

<sup>75</sup> Ј. Мирковић, Старине у Сарајеву, т. V, IV.

<sup>76</sup> Künste, Iconographie der christliche Kunst, Freiburg i. B. 1928, 563.

<sup>77</sup> J. Hecht, Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, Das Münster 1951, 1 (код њега сва старија литература о овом проблему).

<sup>78</sup> Bertini, Origini egizie del tipo iconografico della Dormitio Virginis, L' arte 1912, 462—472.

три ступња: *assumptio animae*, кад се узнела душа Богородице приликом смрти, *assumptio corporis*, кад се поново душа претвара у тело и *assumptio animae et corporis*, кад је пробуђена из гроба и заједно с телом отишла.<sup>79</sup> Византиска шема претстављања ове композиције је следећа: Богородица лежи на украшеном одру, изнад ње стоји Христ и у рукама држи Богородичину душу. Апостоли стоје код ногу или код главе, а неки од њих држе у руци свећу или кадионицу.<sup>80</sup> Овакав начин претстављања смрти и вазнесења Богородице налази се и на нашим оковима с том разликом што су код нас претстављени и анђели који слећу заједно с апостолима. Апокрифна житија Богородице су била код нас распрострањена током целог Средњег века, па су се задржала и у XV и XVI веку. У апокрифном житију се спомиње да је пре своје смрти Богородица наслутила кад ће умрети и да је позвала своје рођаке и Христове апостоле да се опросте. Једни су стигли, други тек треба да дођу и на глас о смрти анђели их доносе на малим облачићима.<sup>81</sup> На окуву Кондо Вука и требињском типичан је мотив покушај да се свуче Богородица с одра и анђеос с мачем у руци који невернику сече руке. Тај се мотив налази и у апокрифу.<sup>82</sup>

Кондо Вук овако решава композицију: на средини Богородичин одар и на њему Богородица. Изнад одра цела фигура Христа с психом у руци. Лево и десно групе светитеља с кадионицама. Изнад њих анђели са чирацима. Одар и Христ су одељени сводом који се завршава цветом, а на врху окова спуштају се три зрака из стилизованих облака изнад којих је допојасна фигура Христа с Богородичином душом. Целу ову композицију дели вијугави отворени свод иза кога су облаци са светитељима. Иконографски веома занимљиво је приказивање и горе Христа с душом Богородичином, јер се код њега још задржало »*assumptio animae*«. То је један од најстаријих мотива приказивања смрти Богородичине у Византији.<sup>83</sup> На требињском окуву су заступљени исти елементи као и код Кондо Вука, само с том разликом што се овде изнад главне сцене појављује Марија на престолу у мандорли коју придржавају четири анђела, Христ је дат као *maiestas domini*. Изнад целе композиције појављује се Богородица Оранс у мандорли, а поред ње два анђела. Дакле овде је приказано *assumptio animae et corporis*. Христ у мандорли на престолу појављује се у рукопису бр. V и XIII из Рајхенау.<sup>84</sup> Цела композиција на требињском окуву по својој подељености сцене као и изнесеним детаљима води порекло и рађена је по некој икони или диптиху из XVI века.

С овом темом не исцрпљује се иконографска анализа наших окова. Само предња страна окова Кондо Вука с низом празника могло би да буде поглавље за себе. Говорили смо само о најкарактеристичнијим и најтипичнијим композицијама за ово време и новинама које се тада јављају.

### III

Израда окова изискивала је велика техничка и занатска знања, те су зато окови поверавани познатим и траженим мајсторима. Проучавајући данас те мајсторе, од којих се сачувао само понеки рад, добија се утисак о њиховој вредности, а кроз пластику на оковима може се пратити и читав развој уметничке обраде метала, без обзира на старе форме које су се сачувале. Охридски златари су, по индицијама,<sup>85</sup> изгледа били и сликари, а то говори о њиховој универзалној образованости. Кондо Вук је још увек загоретна личност о којој до данас веома мало знамо. Иако се технички његови радови разликују, извесни елементи се стално понављају на сваком његовом раду, тако да се може осетити његов стил.<sup>86</sup> Име Кондо распрострањено је код Грка и Јермена, док је ретко код наших људи. Средином XVI века живи у Београду трговац Димитрије Кондо, по народности Грк,<sup>87</sup> те се може претпоставити да је у извесној родбинској вези

<sup>79</sup> J. Necht, н. д., 3.

<sup>80</sup> Künstle, н. д., 566.

<sup>81</sup> Ст. Новаковић, Апокрифске приче о Богородичиној смрти и још неке ситнице апокрифске о Богородици, Старине XVIII, Загреб 1886, 188.

<sup>82</sup> Исти, н. д., 188—209.

<sup>83</sup> Künstle, н. д., 566.

<sup>84</sup> Исти, н. д., 567.

<sup>85</sup> На сличну констатацију је дошла у своме раду о средњовековном намештају на фрескама Верена Хан упоређујући орнаменту на оковима и орнаменту на иконама где је претстављен намештај (уп.: В. Хан, Профани намештај на нашој средњовековној фресци, Зборник Музеја примењене уметности, Београд 1955, 14).

<sup>86</sup> Сликање серафима, а особито крила као орнаментални украс који се јавља и на окуву из Бешенова и рипидама из Дечана. Такав начин приказивања серафима налазимо на јерменским везеним наруквицама из Вршца које Л. Мирковић датира у XV—XVI век (уп.: Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Београд 1940, 38, т XIX, сл. 2).

<sup>87</sup> Ј. Тадић, Дубровачка архивска грађа о Београду I, 1521—1571, уговор 33, 20; сем овога у прилог говоре и јерменске колоније које су се налазиле у Србији и сами Јермени који су се бавили златарством, као и већ поменути орнамент на јерменском везу и утицај јерменских минијатура на оков из Витовнице.

са нашим Кондо Вуком. На његовим оковима се јасно осећа јерменски утицај, те је и то један од елемената да је можда јерменског порекла. Јерменске колоније и живот Јермена код нас нису проучене. Типично је да Кондо Вук ради за Дечане и Витеоницу, два места где се може претпоставити да су биле јерменске колоније. Истраживањем турских докумената и архивске грађе вероватно би се дошло до извесног сазнања о нашем мајстору. — Петар Смедеревац из Бечкерека је сигурно пореклом из Смедерева, па је с једном од честих миграција Срба у XV и XVI веку прешао у Бечкерек и ту почео да ради. Чест је случај да дошљаци узимају као презиме назив места из кога су родом.<sup>88</sup> Може се сматрати да је Петар Смедеревац био чувен мајстор тога времена кад су му поверили да изради оков јеванђеља у спомен владике Максима. Како је владика Максим био из породице Бранковића, можда је Смедеревчево порекло утицало на наручиоце да баш њему повере овај рад. У сваком случају високи квалитет овога окова потврђује мишљење о бољим златарима којима су поверавани ови радови.

Вероватно да је познат и чувен у своје време био и мајстор пљеваљског, пивског и сарајевског окова, али нам се његово име није сачувало ни на једном од ова три рада. Занимљив је проблем и ових мајстора који се још не потписују на својим радовима, а живе у време кад мајстори стављају свој потпис. То није случајност и зато су по свој прилици постојали посебни разлози.

У XVII веку број познатих златара је све већи: Нешко Пролимлековић из Пожаревца, Перо Лазаревић из Драмешине, Теодосије, Арсеније Цветка кујунџије, златари из Београда и многи други допуњују слику нашег златарства под Турцима и у исто време указују на многе златарске радионице.

Међутим, при изради црквених предмета златари су били приморани да се држе извесних иконографских узора и да поштују жељу наручиоца. Приликом израде једног црквеног предмета увек је било делегирано неко црквено лице да се брине до његова завршетка. Његова се брига по свој прилици састојала у контролисању златара приликом бирања иконографских тема, а то се особито види на оковима јеванђеља. Задње корице окова су обично обрађене тако да дају композицију празника коме је храм посвећен. Најочитији пример тога су окови Нешка Пролимлековића за Хопово и Дечане. Оба храма су посвећена Вазнесењу, али на хоповском окову је друкчије приказано Вазнесење од дечанског. У натписима је исто тако разлика изнад Дејзиса: на хоповском пише *вєддрѣжитѣлѣ* а на дечанском: *импаторѣ*, што се може тумачити жељом црквеног лица а не дародавца. Сами дародавци су били имућни људи, јер ковање окова, сребро и цела опрема нису у то време били јевтини. По запису на једном јеванђељу види се да је оков стао 500 аспри,<sup>89</sup> што не претставља малу цену за то доба. Уколико се на окову не појављује један дародавац, оков је прављен од прилога који су давани одређеној цркви. То налазимо на пример на витовничком окову који је радио Кондо Вук: *помени гн раба своего николаѣ приложшаго · е · дѣката · и кто що приложит да има мѣздѣ въ днѣ правєднѣаго възданїа.*

У XVII веку најчешће налазимо на дародавца хаџи Илариона, митрополита београдског. У ово време или прецизније речено око 1650 године хаџи Иларион се приказује као велики мецена који поклањајући разне предмете удаљеним манастирима и црквама у исто време помаже и наше златаре. Поред хаџи Илариона крајем XVI века помиње се сегедински митрополит Георгије опет као дародавац јеванђеља. Манастиру Тврдошу поклања опет новац за оков пуковник Јован.

Ових неколико примера могу да потврде да су окове за јеванђеља поклањали само имућни људи и да је њихова жеља била само усмерена на цркву којој су окови поклањани, док је одређени монах имао задатак да контролише мајстора како у материјалном погледу, тако и у догматском. Сигурно је да се мајстор морао повиновати жељи наручиоца, у овом случају монаха који се »трудио«<sup>90</sup> око јеванђеља.

#### IV

Завршавајући овај рад о оковима морамо се још једном осврнути на њихов стилски и иконографски развој.

<sup>88</sup> Упореди: Д. Поповић, Срби у Банату, Београд 1955, где се набраја низ оваквих примера.

<sup>89</sup> Иванов, Бугарски старини из Македонија, Софија 1931, 177 — натпис на сребрном окову јеванђеља из грчког манастира у Водену, а мајстори су били Панајот из Скопља и Јано из Пазара (1659 година). За оков је утрошено пет стотина драма сребра.

У склопу развоја окова књига у Европи у Средњем веку па све до доласка Турака наши окови припадају истом начину рада украшавања књига. Међутим, доласком Турака и делимичним прекидом веза и утицаја са стране наш оков има свој посебни пут развоја који се донекле разликује од развоја окова у Грчкој, Румунији и Бугарској,<sup>90</sup> иако се у тим земљама живи под сличним околностима. Док се на нашем окову може донекле пратити утицај минијатуре, иконе и графике, на оковима јеванђеља из суседних земаља у композицији целог окова види се други пут, тј. компоновање сцена вршено је већим делом са зидног сликарства. У развоју нашег окова током XVI и XVII века велику улогу су одиграле итали-критске иконе које су доношене к нама. Типичан пример за ово претставља оков јеванђеља манастира Тврдоша који је у целости задржао облик и схватање једне иконе. С друге стране, у XVI веку на окову Кондо Вука поред утицаја минијатура види се и утицај великих мозаичних икона из XIV века<sup>91</sup> на којима су се приказивали сви Христови празници као и на нашем окову.

Распоред и композиција пивског и тројчког окова води порекло од најстаријег начина компоновања минијатура на једном рукопису. У средини главна сцена у угловима јеванђелисти у округлим или правоугаоним медаљонима потсећају на слично решене минијатуре из Рајхенау-а<sup>92</sup> које припадају XI веку, а рађене су под византиским утицајем. Занимљива је и непроучена веза наше ликовне уметности са Западом, а посебно минијатура. На минијатурама из Рајхенау-а на средини је претстављен *maiestas domini*, а у угловима у овалним или правоугаоним медаљонима су јеванђелисти. Прве речи јеванђеља спајају медаљоне с јеванђелистима а у исто време чине оквир главној сцени. Исти начин компоновања имамо и на наша два помешта окова.

Гравирани окови петковачког, савинског и сарајевског окова рађени су на исти начин на који су рађене и плоче за отискивање гравира у штампаним књигама. Особита је сличност како су претстављени јеванђелисти на сва три јеванђеља са заглављем у псалтиру Винченца Вуковића. Очигледна веза постоји, само је питање да ли је исти златар резао клишеа за књигу и окове, или је то била сродна радионица, или је гравира с књиге утицала на златаре. Чини нам се да је у питању сродан начин рада и златари који су и један и други посао сами завршавали. У Византији је после иконоклазма било забрањено и избегавано приказивање симбола јеванђелиста. Код нас пак у XVI и XVII веку јеванђелисти се приказују скоро увек симболично. Овакво приказивање је било распрострањено на Западу, те се може претпоставити да је тај елемент дошао к нама са Запада, из Венеције или још које друге земље. Штампарија Винченца Вуковића била је у Венецији те је можда ту зачетак оваквог начина претстављања јеванђелиста.

Иконографија наших окова има везе са средњовековном књижевности, а посебно с апокрифима. То се особито види у приказивању апокрифног живота Богородице на већ поменутих оковима. Разноликост иконографских узора почев од сириског начина приказивања Вазнесења па до јерменских рукописа говори о разноликости минијатура које су се налазиле на нашем терену и из којих су црпени узорци за наше окове.

Поред високог уметничког квалитета окова који се израђују код нас потребно је споменути још једном мајсторе који су их радили, а који су само делимично проучени. Под тешким економским приликама и турском окупацијом наши златари XVI и XVII века стварали су мала ремек-дела за које су користили старије узорке транспонујући и дајући новог и свога. Њихов допринос у развоју наше примењене уметности је велики и показује високу културу и уметност и током турског периода за који се обично мисли да је вакуум у уметничком и културном животу Србије.

<sup>90</sup> Упореди: J. D. Stefanscu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavia, Paris 1928, 43, 44. t. VI—1, 2, VII—2; Petrescu, Odoarele dela Neamtu si Seen, Bucuresti, 1911, 2; O. Tafrali, Le tresor byzantine et romain du monastere de Poutna, Paris 1925, t. X. XI, XIII; Jorga, Les arts mineurs en Roumanie, Bucarest 1934; K. Миятевъ, Съкровищницата на Рилския манастир, годишникъ народния музей за 1922—1925, София 1926, 327—328, сл. 255, 256, 261, 262, 263; Шишков, Български старини в Бачковския манастир, Родопски напредак VIII, 1910, 97—104; Цонев, Къпиновският манастир неговите старини, Старини из Българска земя, 1937, 46.

<sup>91</sup> Wulff — Alpatoff, н. д., 270, t. 41—42.

<sup>92</sup> W. Messerer, Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit, München 1952, 71; Lutze, Studien zur fränkischen Buchmalerei des 12. und 13. Jh., Giessen 1931, 16 и даље.

## PLAQUES DE RELIURES SERBES SUR DES EVANGELIAIRES DES XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIECLES

Au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles nos orfèvres consacraient, dans leur travail, une des places les plus importantes à la technique du repoussé de plaques de reliure et à leur décoration. Ces plaques n'ont pas encore été étudiés à part dans le cadre de notre art et l'on n'a que quelques listes ou catalogues les concernant, si bien qu'aujourd'hui il n'existe pas une seule publication à leur sujet. Dans le présent travail, ces plaques sont réparties en groupes chronologiques et l'auteur y détermine la date des plaques n'étant pas encore datées. Quelques chapitres traitent séparément des thèmes iconographiques et des rapports avec la littérature, puis des orfèvres et de leurs ateliers où ces plaques ont vu le jour et des modèles qui ont pu servir lors de l'élaboration de certaines de ces pièces.

La plus anciennes de ces reliures trouvées sur le territoire de notre pays se trouvait jusqu'à la Première Guerre Mondiale dans le trésor de Saint Clément d'Ohrid (église de la Vierge de Perivlepta). Elle a été publiée par Kondakov qui l'a datée du XIV<sup>e</sup> siècle, en se basant sur une analyse iconographique. Cependant, à en juger par les ornements qui figurent sur ces plaques et que l'on rencontre également sur les plaques des icônes d'Ohrid (le Christ »Psychosoter« et l'Archange Gabriel), ainsi que sur une broderie trouvée à Ohrid et une décoration murale de l'église Sainte Sophie d'Ohrid, qui datent toutes les deux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, on peut supposer que cet évangélaire d'Ohrid est plus ancien et qu'il pourrait dater à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. D'après des plaques datant de cette période le portrait de Saint Clément et le thème iconographique nous pouvons penser que ces plaques sont dues au travail d'orfèvres d'Ohrid et supposer que peintres et orfèvres étaient les mêmes personnages, ce qui est plausible si l'on tient de la culture universelle des maîtres médiévaux.

Jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle on ne connaît pas d'autre plaque à reliure qui ait été conservée. Les peintures murales et les icônes ne permettent pas, dans le cas présent, de nous documenter à ce sujet, même si l'on peut supposer que les figures représentées sur les fresques et les icônes des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles sont des types généralisés pris des livres en usage en Europe à cette époque (avec un grand médaillon central comportant la scène principale et, dans les quatre angles, des médaillons plus petits avec les évangélistes).

La première plaque à reliure de provenance serbe qui nous soit parvenue a été repoussée au monastère de Krušedol en souvenir de l'évêque Maksim, en 1540, par le maître Petar Smederevac (fig. 2). Ses pièces en métal sont en argent doré, travaillées dans la technique du repoussé. Sur la partie antérieure on voit une Crucifixion dont il faut rechercher le modèle iconographique dans les icônes italo-crétoises du début du XVI<sup>e</sup> siècle. Autour de la scène de la Crucifixion on voit un double cercle de saints et un portrait conventionnel de l'évêque Maksim. De semblables compositions sur la Crucifixion, nous les retrouvons dans des miniatures de l'évangélaire de Beočin, du XVI<sup>e</sup> siècle également, ainsi que sur un diptyque italo-crétois. Sur l'autre partie de cette reliure figure la scène de l'Ascension du Christ en même temps qu'une scène d'un thème favori dans le Christianisme oriental, la Descente du Christ aux Enfers. Le modèle de cette composition se retrouve dans la peinture murale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, ainsi que sur une reliure de Xéropotamie.

En 1556, on voit travailler pour le compte du monastère de Bešenovo Kondo Vuk dont on dit qu'il était d'origine arménienne qui lui fait des plaques de reliure. Sur la couverture de devant de sa reliure il a représenté les douze fêtes du Christ sur le modèle des grandes icones à mosaïques du XIV<sup>e</sup> siècle, tandis qu'au dos de la reliure on voit l'Assomption de la Vierge faite d'après un apocryphe du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

Vers 1559, l'orfèvre Pava fait une plaque de reliure pour l'évangélaire de la Donja Crkva de Sremski Karlovci. Les pièces en metal sont également en argent doré et frappé. Sur la face de la reliure on voit le Christ sur son trône et, au dos, la Dormition de la Vierge.

Au monastère de Piva, à l'église de la Trinité près de Pljevlje et dans la vieille église serbe de Sarajevo, on trouve trois plaques à reliure composées de plaquettes d'argent doré avec des scènes représentant la Descente du Christ aux Enfers et l'Assomption de la Vierge. Ces pièces métalliques sont l'oeuvre du même artisan et datent environ de 1588, comme il est mentionné sur l'exemplaire de Piva qui est identique aux deux autres. Les seules différences résident dans l'ornementation. L'exemplaire de Piva comporte la vieille disposition romane des pierres d'ornement tandis que sur la pièce de Sarajevo on a des motifs à lys d'origine vénéto-gothique et sur celle de l'église de la Trinité on a un motif d'origine turque. Une reliure semblable, mais moins ancienne (1619) se trouve dans le trésor du monastère de Studenica. L'iconographie de l'Ascension du Christ est très intéressante: on voit le buste du Christ dans une mandorle que l'on retrouve dans une église consacrée à la Naissance du Christ à Arbanasi, peinte en 1681, et dans un manuscrit arménien des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Khorotik, Sevadjan), tandis que la Vierge se trouve dans une autre mandorle, mais aux pieds du Christ, comme on la trouve dans les représentations syriennes.

Les plaques de reliure de l'évangélaire du monastère Petcovica au pied de la montagne de Cer, de celui du monastère de Savina et de celui de l'église de Sarajevo ont également certains liens de parentés, ils ont été faits sur les mêmes motifs iconographiques et dans un atelier semblable. Les trois pièces sont ciselées et l'on peut supposer qu'elles ont été travaillées sous l'influence du maître Kondo Vuk qui faisait, lui aussi, de la ciselure, on peut les rapprocher des symboles des évangélistes que l'on trouve sur les évangiles liturgiques au monastère de Dečani. Des symboles semblables apparaissent également sur un psautier imprimé à Venise en 1546 par Vincence Vuković, se qui fait penser que les orfèvres qui avaient fabriqué les clichés appartenaient au même atelier que celui d'où étaient sortis les reliures en question.

L'orfèvre Neško Prolimleковиć, de Požarevac, est l'auteur de la reliure de l'évangélaire du monastère de Hopovo (1630) et, selon l'auteur de cet article, de celle d'un livre du monastère de Dečani, de 1644. Sur la face antérieure des deux reliures on a une Déisis faite sur le modèle des icones italo-crétoises du XVI<sup>e</sup> siècle. Au dos, on voit une scène de l'Ascension du Christ faite selon deux motifs iconographiques différents: sur le premier il y a quelque ressemblance avec une représentation similaire dans des manuscrits de type syrien, tandis que le second ressemble à une composition semblable de la Patriarchie de Peć (XIV<sup>e</sup> siècle). La nouveauté que représentent ces pièces dans notre iconographie est un diadème posé aux pieds du Christ, dans la représentation de la scène de l'Ascension, sur une reliure de Hopovo. Une troisième reliure de ce groupe se trouve actuellement à Sarajevo et provient du monastère de Tresija; elle a été faite sur un modèle iconographique semblable (composition de la Déisis) et date 1672 environ.

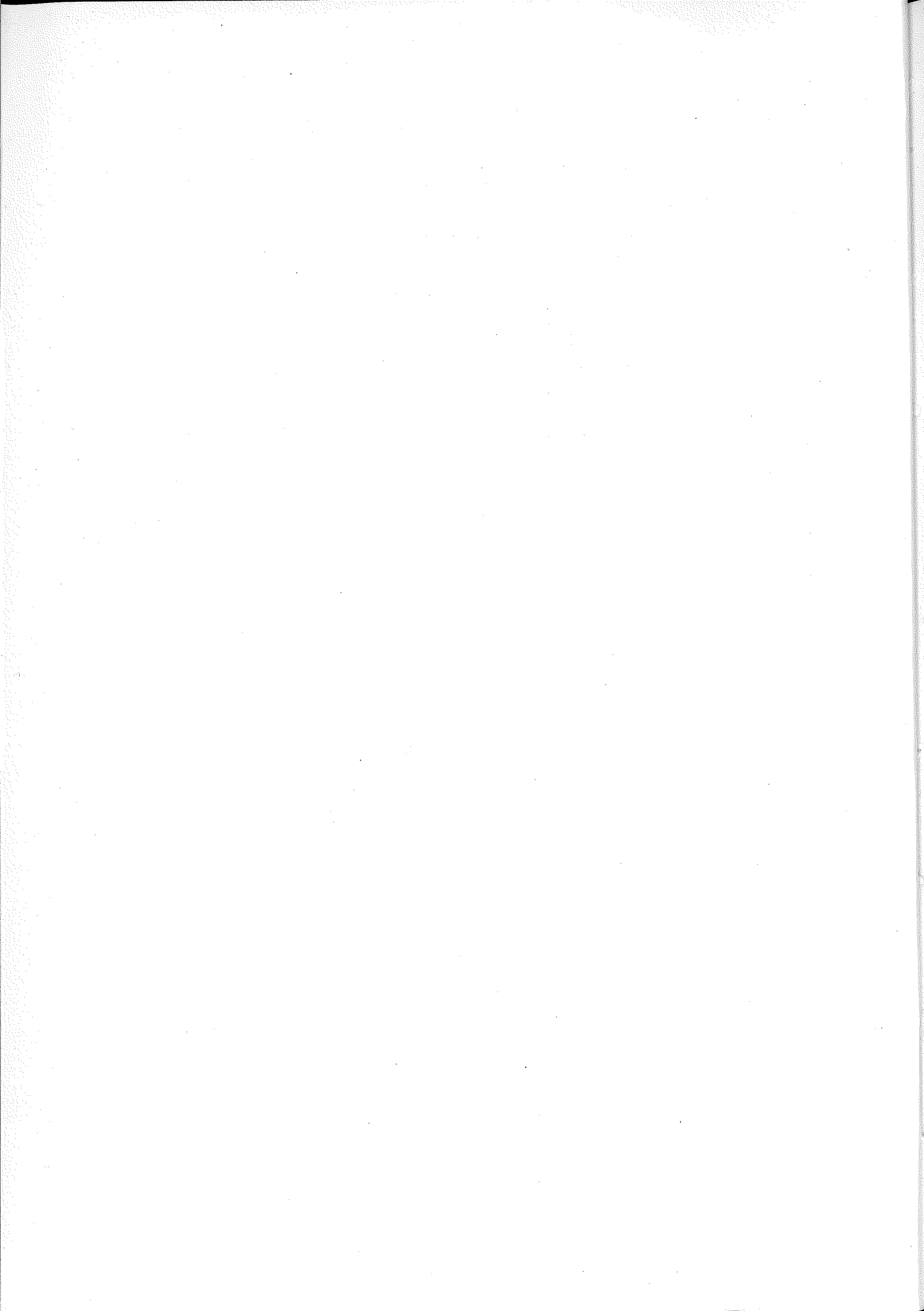
En 1652, a été repoussée une autre reliure de ce genre pour le monastère de Trebinje, également en argent doré et comportant des compositions de la Crucifixion et de la Descente du Christ aux Enfers au devant de la reliure, et au dos, celles de la Dormition et de l'Assomption de la Vierge. Tout l'ensemble a été fait sur le modèle d'icones italo-crétoises et son ornementation est une symbiose de vieilles traditions byzantines et de la Renaissance italienne.

Sous l'influence russe du XVII<sup>e</sup> siècle, on voit apparaître sur les reliures des évangélistes des figures coulées et collées mécaniquement sur un fond de métal. De cette manière l'artisan évite le travail de la composition et de la réalisation de scènes entières et en disposant une figure à côté de l'autre il simplifie largement son travail tout en créant une scène complète. Les reliures de ce genre sont fréquentes sur tout le territoire de notre pays, mais il faut remarquer en particulier dans ce domaine les oeuvres de Pero Lazarević de Dramešina, de Teodosije de l'orfèvre Arsenije Cvetko et de nombreux autres encore.

Au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, un atelier d'orfèvres à Beograd fabrique également des reliures d'évangélistes qu'il embellit de plaquettes ciselées avec des compositions de la Crucifixion et des évangélistes. Comme ornements, on y trouve des petites feuilles en forme de croix.



Les reliures dont il a été question sont loin d'épuiser la liste des pièces de ce genre que l'on peut trouver au cours de ces deux siècles, mais le but de ce travail n'était que de montrer les pièces les plus caractéristiques et les plus typiques de cette époque. Il faut encore souligner ces plaques de reliure nous offrent également un très vaste répertoire de thèmes iconographiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ceci surtout chez certains d'entre elles, comme, par exemple, celle du trésor du monastère de la Trinité près de Pljevlje, dont l'origine de la composition remonte à la manière de composer les miniatures en Occident sous les influences venues de Byzance. Ces reliures de chez nous gardent encore différents vieux thèmes, en même temps qu'ils nous font entrevoir des modèles nouveaux qui ont servi à leur élaboration.



## УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ ОД ДОЛАСКА ТУРАКА ДО ДАНАС

ЉУБИЦА МЛАДЕНОВИЋ

Кроз цео период турског феудализма цветала је обрада метала у Босни и Херцеговини упркос чињеници што је сировинска база за развој ових заната на домаћем терену била недовољна да покрије потребе продукције.

Рударство се у првим вековима турске владавине у овим крајевима развијало у свима оним местима у којима је било развијено и за време средњовековне босанске државе. Сребро се вадило у Сребреници, Олову, Фојници и на терену Фоча-Чајнице, а гвожђе у Крешеву, Фојници, Варешу, Старом Мајдану и Сасини.<sup>1</sup> Ковнице новца постојале су у Сребреници, Чајничу<sup>2</sup> и Сарајеву<sup>3</sup> и у њима се ковао сребрни новац, акча, а 1688—89 године, за време аустро-турског рата, у Сарајеву се ковао и бакарни новац, мангура. Економска важност рударске производње је за Турску у то време била знатна и односи у рударству регулисани су законима Сулејмана Законодавца у XVI веку.<sup>4</sup>

Али иако је турска царевина улагала много напора да рударство одржи, оно је од половине XVII века због несигурности и све већих намета почело да опада, да се на крају века готово сасвим угаси. Остали су да животаре гвоздени рудници у Варешу, Крешеву, Фојници, Сасини и Старом Мајдану, а злато се у малим количинама испирало у Врбасу, Лашви и Фојници<sup>5</sup> скоро до краја XIX века.

Потреба за металом задовољавала се или из домаћих извора и претапањем златног и сребрног новца (сребро и злато) или увозом (бакар и калај). Бакар је у XVIII веку увожен из Аустрије преко Београда и Зворника<sup>6</sup>, а калај из Енглеске, преко Трста и Сплита, и с истока преко Солуна, а после 1878 из Аустрије као и бакар.<sup>7</sup> Иако је бакар увожен, извоз бакарног посуђа из Босне у Дубровник познат је још у XVI веку, а Француз Пуле, који је путовао Босном, пише 1658 године о Сарајеву: »Ваља веровати да је близина немачких мајдана узрок што је ово посуђе у овој вароши јевтиније него другде, пошто се трговци њиме ту снабдевају па га продају чак у Персији«. <sup>8</sup> За кујунције се такође зна да су још у XVII веку мењали у Млечима своју робу за ону које у Босни није било.<sup>9</sup> Због повољних услова, који су им допуштали да вишкови ве робе продају на тржишту, из редова казанџија и кујунџија регрутовали су се први трговци у Босни и Херцеговини.

Обрадом метала бавиле су се особито занатлије: ковачи, сабљари, пушкарни, клинчари, звонари (зилџије), кантарџије, ножари, казанџије, калаџије и кујунџије (златари).<sup>10</sup> По обичају који је владао у турском феудалном друштву занати су били организовани у еснафе, које су сачињавали или један занат или група сродних заната. У Босни и Херцеговини еснафске организације јављају се у траговима још крајем XV века, а у XVI веку су већ били у пуном процвату. Највећи број података о еснафским организацијама познат је у вези са Сарајевом, док су за остала места у којима је цветала обрада метала подаци врло оскудни.

У Сарајеву су ковачи, сабљари, пушкарни, клинчари, кантарџије и зилџије чинили један еснаф — ковачки,<sup>11</sup> док су казанџије и калаџије били посебан,<sup>12</sup> а кујунџије такође посебан еснаф. Као и сви еснафи, и ови су имали своју еснафску управу, свој барјак и барјактара. Барјак

<sup>1</sup> В. Скарић, Старо рударско право и техника у Србији и Босни, Посебно издање СКА СХХVII, 2.

<sup>2</sup> В. Скарић, н. д., 2.

<sup>3</sup> В. Скарић, Сарајево и његова околина од најстаријих времена до Аустро-угарске окупације, Сарајево 1937, 107.

<sup>4</sup> Превод и текст ових закона публиковао је Фехим Спахо — у Гласнику Зем. музеја 1913.

<sup>5</sup> Х. Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини, Зборник за народни живот и обичаје Јужних Словена XXX, Сарајево 1935, 121.

<sup>6</sup> Х. Крешевљаковић, Казанџиски обрт у Босни и Херцеговини, Г. Зем. музеја 1951, 208.

<sup>7</sup> Исти, н. д., 209.

<sup>8</sup> В. Јелавић, Доживљаји Француза Pouillet-а на путу кроз Дубровник и Босну (године 1658) — Гл. Зем. музеја 1908, 63.

<sup>9</sup> В. Скарић, Из трговачких тевтера и писама, Загреб 1914, 3—4.

<sup>10</sup> Х. Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини, Зборник за народни живот и обичаје Јужних Словена XXV, Сарајево, 113.

<sup>11</sup> Исто.

<sup>12</sup> Исти, н. д., 118.

кујунџиског еснафа чуван је све до Првог светског рата, кад је нестао.<sup>13</sup> Исто тако постојале су и еснафске књиге, дефтери, у којима су били сви мајстори и њихови синови и унуци, калфе и шегрти. Дефтер казанџиског еснафа чувао се у породици Рамића све до почетка XX века, а имао је хронику казанџиског еснафа од половине XVII века.<sup>14</sup> Сачувани су млађи »дефтери« (XVIII в.) ковачког и кујунџиског еснафа.<sup>15</sup> Дефтер православних кујунџија из 1756 године чува се и данас у старој православној цркви у Сарајеву.

У Мостару су кујунџиском еснафу припадали осим кујунџија (златара) још и сахације (часовничари), а казанџиском еснафу нема помена.<sup>16</sup>

Појединим занатима бавили су се и муслимани, и хришћани, и Јевреји, док су се неким од њих бавили само припадници појединих вероисповести. Зна се да су казанџије у Сарајеву били само муслимани, док су се у Фочи овим занатом бавили и православни; кујунџије су били и муслимани, и Јевреји, и хришћани. Не знамо да ли су све конфесије припадале једној еснафској организацији или су се муслимани одвајали од немуслимана, али је познато да су постојали посебни еснафски дефтери.

У примењеној уметности Босне и Херцеговине два метала заузимају особито место: бакар и сребро. Остали метали — гвожђе (окови, браве) и злато (накит) релативно су мало уметнички обрађивани, док су се украшавањем оружја техником тауширања бавили ковачи оружја, али је тауширање било и кујунџиска техника.

Бакар је поред текстила био најважнији у сваком домаћинству. Од њега су израђивани сви предмети за употребу: казани и »хараније«, прибор за јело (демирлије, тепсије, сахани, чаше, кадаифнице), за воду (ђугуми, ђугумице, ибрици, ленђери, тасови, маштрафе), за кафу (зарфови, кахветњаци), светњаци, фењери, бухурдари, лустери, мангале, саксије и све посуђе и украсни предмети. Највећи део ових предмета био је уметнички украшен. Мајстори који су обрађивали бакар звали су се казанџије (бакарџије), а с њима у вези биле су и калаџије, који су калајисали предмете пре орнаментисања.

Главни центри овог заната били су Сарајево, Фоча и Мостар.<sup>17</sup> Сарајево је подмиривало највећи део домаћих потреба и извозило. За њега је италијански путник Ђовани Морозини писао 1675 године: »Варош је богата робом, нарочито бакреном, које нигде више нема ни толико ни тако доброг квалитета.«<sup>18</sup> У Сарајеву се овај занат јавио крајем XV века и траје и до данас.<sup>19</sup> За Фочу се не зна кад се јавља ни да ли је имала своју еснафску организацију. У Мостару се јавио у XVI веку, али је већ у XVII веку ишчезао.

У Сарајеву је, међутим, овај занат заједно са калаџиским сачињавао посебан, врло моћан и богат еснаф, из кога су потекле и прве трговачке породице: Рамићи и Сабуре у XVII веку, Хаџи-Шабановићи, Спахе и Хаџи-Османовићи у XVIII веку, Јабучари, Хајре, Фурде, Хусеиновићи и Седлари у XIX веку. У другој половини XIX века живео је познати мајстор овог заната Салих Бектић, који се бавио израдом бухурдара и чирака а исто тако и саватом и калемлуком. Последњи чувени мајстор Мухарем Кулић умро је 1942 године.

По обичају који је владао у еснафским организацијама, један мајстор није радио читав занат већ се специјализовао за поједине врсте рада. Тако је у казанџиском занату било мајстора који су израђивали: равно посуђе (тепсије, сахане, демирлије), дубоко посуђе (казане и тенџере), кафено посуђе, саксије, мангале и мајстора који су само саватили и калемили.

Рад се изводио у особитим радионицама (дућанима) који су били у засебним четвртима Казанџилуку и у Ибрикчиској чаршији (Опркању) а груби предмети (казани и хараније) израђивани су у радионицама (калханама) на Вратнику.<sup>20</sup>

Главни делови казанџиског алата били су: чекићи (разне врсте), халати (наковњи разне врсте), клешта, маказе, чарак (справа за полирање пре калајисања), перђел (шестар), калем (троугласто шило којим се саватило), длета, јуклије, зумбе, катме, уске (за рад при калемлуку) и егета (справа за назубљавање ивица). Рад је углавном текао у три фазе: ковање (давање основног облика предмету), калајисање и орнаментисање.<sup>21</sup>

<sup>14</sup> Исти, н. д., 89.

<sup>15</sup> Исти, н. д., 109.

<sup>16</sup> Исти, н. д., 109.

<sup>17</sup> Х. Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини — II — Мостар, Зборник за народни живот и обичаје XXXV, 80 и 105.

<sup>18</sup> Х. Крешевљаковић, Казанџиски обрт у Босни и Херцеговини, 196.

<sup>19</sup> Цитирано по В. Скорићу: Сарајево и његова околина..., 106.

<sup>20</sup> Х. Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини — Сарајево, Зборник за народни живот и обичаје XXX, 117.

<sup>21</sup> Подаци узети из наведеног дела Х. Крешевљаковића: Казанџиски обрт у Босни и Херцеговини—.

<sup>22</sup> Већи део овог алата налази се у Музеју града Сарајева.

Бакрено посуђе се украшавало на два начина: саваћењем (сават, гравирање) или калемлуком (куцање, искуцавање, цизелирање). За називе ових техника Хамдија Крешевљаковић наводи да му је један стари мајстор казао: »Сават је старобосанско гравирање, а куцање старобосанско цизелирање«. <sup>23</sup>

Сават се изводио на тај начин што се резалком (калемом) у калајисани предмет урезивао урнек (мустра), па се оставило или да се види црвена боја бакра (црвени сават) или се урезана мустра премазивала пекмезом од шљива, па запекла а касније истрла (црни сават). <sup>24</sup>

Калемлук се радио на два начина: предмет који се украшавао испунио би се оловом па се са спољне стране чекићем и низом алатки (длета, зумбе, мајзлићи, авше) урезивао орнамент. Онда би се катмом убили делови који треба да су мање рељефни и касније уском или маскалом дотеривали ситнији детаљи (шатирање). Кад је све готово, олово би се истопило и предмет очистио. Или: орнамент се урезивао с унутрашње стране предмета (спољна је обложена оловом), па би се олово истопило и предмет се са спољне стране дотеривао. На овај начин су се постизали лепши детаљи, али се он ређе примењивао јер је израда била компликованија. <sup>25</sup>

Пробијени калем се добијао перфорирањем, тојест исечањем површине из које израста орнамент, дуж контура цртежа.

Као мотиви код савата се најчешће наилази на врло стилизоване биљне или геометриске облике који се пружају у концентричним круговима око предмета, или на арабеску која стоји као самосталан орнамент и наизменично се понавља. Старији предмети се финоћом израде разликују од млађих, који су грубљи и код којих је геометриски орнамент чешћа појава.

Код обичног калемлука готово се једино јавља биљни орнамент у облику преплетене лозице, лишћа или цвећа, док је код перфорираног најчешћи геометриски орнамент.

Порекло орнамента је најчешће на Истоку (Персија или Арабија), али се види и доста утицаја са Запада, код старијих предмета готских и ренесансних а код млађих — барокних мотива.

Сребро и злато служило је за израду накита (пафта, укосница, наруквица, ланчића, наушница, амајлија, копча за мушке калчине), за украшавање оружја, израду тока, катија и енамлука, за израду црквених посуда (кивота, крстова, петохлебница, калежа, кандила, кадионица, свећњака и окова на иконама) а изузетно, само у богатим феудалним породицама, за израду употребних или украсних предмета (чаша, бухурдара). Обрадом сребра и злата бавиле су се кујунције (златари) који су осим свог обичног посла везли пафте бисером, сребрном и златном жицом, везли црквене одежде <sup>26</sup> и ковали игле за чизмецилук. <sup>27</sup> Овим занатом бавили су се муслимани и Јевреји, али су хришћани били познати као особито добри мајстори. Главни центри били су Сарајево, Мостар, Фоча, Ливно, Фојница и Крешево.

У Сарајеву се овај занат помиње почетком XVI века, а вероватно од тог времена и његова еснафска организација, која је била једна од најјачих у чаршији. Зна се да су и кујунције као и казанције дале прве трговце у Босни и Херцеговини. Кујунције су у Сарајеву биле смештене у посебној чаршији, Великом и Малом Кујунцилуку, и био их је приличан број. Они су задовољавали потребе читаве Босне и Херцеговине, а особито су били познати као мајстори за израду посуда у православном богослужењу.

У XVI веку у Сарајеву је живела позната и имућна кујунциска породица Десиславића, чије се директно порекло прати од прве половине XV века, а везује се за породицу Десиславића из Котора. <sup>28</sup> У овом веку помиње се и Вуин кујунција као прилагач за откуп једног крста из мана-

<sup>23</sup> Х. Крешевљаковић, н. д., 215.

<sup>24</sup> Усмени подаци откупљени од мајстора из сарајевског Казанцилука.

<sup>25</sup> О оваквом начину рада дали су податке Нико Вребац и Перо Трогранчић, кујунције из Фојнице, и Владо Митричевић, судија у пензији, син познатог кујунције Јове Митричевића, а сличан начин наводи и д-р Ђ. Трухелка у свом раду: Умјетност декорирања у босанској металној индустрији — Наше старине II, 253.

<sup>26</sup> Влада Митричевић, син Јове Митричевића, дао ми је усмени податак да је његов отац везао и црквене одежде.

<sup>27</sup> Усмени податак проф. Хамдије Крешевљаковића. Проф. Крешевљаковић ми је причао да је њему чизмеција Салих Ђеремида рекао да су игле за шивење чизама израђивале кујунције и да је нарочити мајстор био Хамид Мулахамидовић (живео у другој половини XIX в.).

<sup>28</sup> У своме раду: Прилог проучавању сарајевских кујунција, Прилози за оријенталну филологију и историју југословенских народа под турском владавином В, Петар Момировић тврди да се ова породица, која је у XV веку била властеоска, кад је осиромашила, прихватила кујунциског заната. Међутим, мислим да је правилније претпоставити да се у овој породици кујунциски занат вековима неговао, јер се још 1319 године помиње Обрад Десиславић, златар из Котора, аутор сребрног олтара који је краљ Милутин покљонио цркви св. Николе у Барију (В. Петковић у Народној енциклопедији Ст. Станојевић I, 583), а да је ова породица которских Десиславића у сродству са сарајевским Десиславићима, види се и из података—сликар Тодор Вуковић—Десиславић из Маина сликао је у Сарајеву 1568 године, док је вероватно био у гостима, једну икону Богородице Одигитрије (Ђ. Мазалић, Неколико старих слика — Гл. Зем. музеја 1942, 214—221).

стира Папраће.<sup>29</sup> 1632 године Стефан Ивановић-Сарајевац рукоделисао је крст за манастир Ораховицу;<sup>30</sup> 1658 године Сава кујунџија био је у одбору за оправку Старе цркве изгореле 1644;<sup>31</sup> 1691 године Сава златар оковао је једно јеванђеље за манастир Житомислић;<sup>32</sup> 1705 године Лазар кујунџија »поновио« је једно јеванђеље »трошком рабе божје« Јефимије;<sup>33</sup> 1723 године Марко златар сковао је петохлебницу за манастир Морачу;<sup>34</sup> 1774 године Симо Мијатовић-Фочић, кујунџија из Сарајева, приложио је звездицу за манастир Гомионицу;<sup>35</sup> 1783 године Спасоје кујунџија из Сарајева саградио је чашу игумана Леонтија Студеничанина;<sup>36</sup> Теодор Крунић је 1816 године ковао кивот и крстић<sup>37</sup> а 1824 године оковао јеванђеље за манастир Добричево.<sup>38</sup> У првој половини XIX века у Сарајеву је живео познати кујунџија Андрија Мило-сављевић, родоначелник породице Андрића, која се више од сто година бавила овим занатом и чији је последњи мајстор Мило Андрић умро прошле године. Од Андрије су остали окви на олтарским иконама у старој православној цркви у Сарајеву, једна сребрна икона св. Ђорђа у Музеју града Сарајева рађена техником искуцавања и један тањир у савату с иницијалима А. М. који се чува у породици. Његов син Ристо Андрић оковао је 1868 године чувену икону Чајничке Богородице на коју је потрошио 17 ока срме и доста злата и на којој је радио пуну годину дана.<sup>39</sup> У другој половини XIX века у Сарајеву су били познати мајстори Мићо и Гавро Авдаловићи и Јово Митричевић. Мићо Авдаловић (1850—1903) је био чувен као мајстор за израду венаца у сребру и злату, па је између осталих радио венац који су Срби Сарајлије положили на Вуков гроб 1897 године.<sup>40</sup> У Музеју града Сарајева налази се једна његова кадионица рађена техником куцања »на пробој« и један прибор за ракију у истој техници без перфорације, са птичицама које лете у унутрашњем делу чашица, што је био његов омиљени мотив. Последњи чувени кујунџија био је Јово Митричевић (1834—1925), за кога је један Француз рекао »да је најбољи мајстор филигран у Босни и Херцеговини«.<sup>41</sup> Јово је био ученик Јове Андрића, сина Андријина, и имао је велику радионицу у којој су радили изврсни специјализовани радници (гравери, цизелири, тауширери, дрвовесци, мајстори филигран) и из које су изашли многи мајстори који су касније радили у Сарајеву и у унутрашњости. Јово Митричевић је радио разгранат посао, често је излагао на изложбама у иностранству и радио за иностранство. Познато је да је са изложбе у Бечу 1899 године руски царски двор откупио неке ствари од њега а исто тако и персиски шах. Његови нам радови нису досад познати, али се зна да је окувао иконе за манастир Житомислић 1911 године и да се осим обичног кујунџиског рада бавио и везом црквених одежа сребрном и златном жицом.<sup>42</sup>

У Мостару је постојала посебна кујунџиска чаршија, Кујунџилук, која се простирала на левој обали Неретве од моста до Мале Тепе.<sup>43</sup> Прве кујунџије помињу се у XVII веку: Ахмед, Дервиш, Ибрахим, Исхак, Иван, Мурат, Хаџи Осман, а касније Ахмед, Ахмед-челебија, Алекса, Аблак Сарајлија, Халил, Махмуд, Милош, Милутин, Мустафа, Радиша.<sup>44</sup> Последњи познати мајстор био је Шпиро Иванишевић, који је умро 1906 године.<sup>45</sup> Мостарски мајстори били су особито познати по изради пафта, тока и кабара.<sup>46</sup>

У Фочи се кујунџиски занат јавио још у XVI веку. Један од ктитора Тројице пјеваљске био је Јован Хочанин, златар,<sup>47</sup> 1600 године помиње се кујунџија Салих, 1600 и 1605 Хасан и Хаџи-Мехмед, 1609 године Михаило из Лигата,<sup>48</sup> 1774 године у Сарајеву је живео Симо Мијато-

<sup>29</sup> Љ. Стојановић, Записи и натписи I, бр. 1757.

<sup>30</sup> Исти, бр. 1238.

<sup>31</sup> Исти, бр. 1393.

<sup>32</sup> Исти, бр. 1939.

<sup>33</sup> Исти бр. 2156.

<sup>34</sup> Исти, бр. 2421.

<sup>35</sup> Исти, бр. 3422.

<sup>36</sup> Исти, бр. 3532.

<sup>37</sup> Натпис на кивоту који се данас налази у манастиру Тврдошу.

<sup>38</sup> Љ. Стојановић, н. д., бр. 1037.

<sup>39</sup> П. Комадановић, Српско-православна стара и нова црква у Чајничу — Босанска Вила 26, 1892.

<sup>40</sup> Некролог и опширна биографија Миће Авдаловића изашли у Босанској Вили, 21—22, 1903, 361. О Гаври Авдаловићу, некрологу у Босанској Вили 9, 1905, 143.

<sup>41</sup> André Barr, La Bosnie — Hercegovine, administration autrichienne de 1878 à 1903, Paris (bez godine).

<sup>42</sup> Подаци добијени од Владе Митричевића, сина Јовина.

<sup>43</sup> Х. Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини II — Мостар, Зборник за народни живот и обичаје XXXV, 64.

<sup>44</sup> Исти, н. д., 102.

<sup>45</sup> Исти, н. д., 103.

<sup>46</sup> Исти, н. д., 102.

<sup>47</sup> На податку захваљујем Бојани Радојковић, кустосу Музеја примењене уметности у Београду, која је прочитала запис у Тројици пјеваљској.

<sup>48</sup> А. Бејгић, Повијест Фоче на Дрини — Наше старине III, 37.

вић-Фочић. Он или његова породица донели су занат из Фоче. У XIX веку занат је готово изумро, тако да је Ото Сентђерђи, који је пропутовао целу Босну и Херцеговину тражећи мајсторе уметничког заната, у Фочи нашао само једног уметника Мустафу Летића, али ни он није више радио. Једва се успело да се Летић намоли да узме два ученика на учење, али је он после годину дана умро.<sup>49</sup> Летић је био познат мајстор тауширања, технике при изради оружја, специјално ханџара, за које се челик доносио из Дамаска, Персије (мајмун-сечиво) и Индије. Данас у Фочи још живе два мајстора — Урош Тошовић и Смаил Кушмо.

Ливно је познато као старо трговачко место на путу из Босне у Далмацију. Кад се у њему јавио кујунџиски занат, није познато, али се зна да је постојао у XVIII веку. У XIX веку, међутим, Ливно је постало најпознатији центар за украшавање предмета дрвовезом, који се и назива »ливањским везом«. Ова техника је из Ливна пренета у остала места, па чак и у Цариград, Беч и Америку. Дрвовезом се у Ливну први почео бавити Сулејман Вребац, пушкар, око 1860 године, који је ову технику научио од Арнаута и неког кадије из Призрена. У почетку је Вребац дрвовезом украшавао само пушке а касније је пренео и на цигарлуке, кашике и штапове. Његов ученик је био Сулејман Османагић из Дувна, који је овај занат пренео у Сарајево. Познати мајстор овог заната био је касније Ибрахим Смаилагић, чији је син овај занат пренео у Цариград и тамо се њиме бавио, и мајстори Стипо Тадић и Анте Маамић. Крајем XIX века занат је био толико развијен да су га радиле чак и жене, али је убрзо почео да опада и да губи добар глас, јер је дошло до злоупотребе и уметања жице од мадена (алпака) уместо од сребра.<sup>50</sup>

Фојница је старо рударско место у коме се кујунџиски занат држао свакако од давнина, али детаљнијих података о кујунџиским породицама немамо све до XIX века. У XIX веку породица Остојића-Ловија дала је познате мајсторе Августина и Франу Остојића и њихове синове: Миру, сина Августинова, и Тому, сина Франина. Франо и Миро Остојићи направили су калез за фојнички самостан 1893 године.<sup>51</sup> Каламути су били такође кујунџије. Последњи из ове породице Иво и његов син Доминик умрли су двадесетих година овог века. Блаж Кулијер, такође познати мајстор, радио је у Фојници и у Крешеву. Последњи мајстори који још живе, али више не раде, јесу Нико Вребац, ученик Мије Остојића (сад му је око 56 година) и Перо Трогранчић, ученик Никин, који се од 1945 године не бави занатом.

У Фојници су се кујунџиским занатом бавили само католици, а израђивали су накит и црквене посуде, док предмете за употребу нису правили.<sup>52</sup>

Крешево је такође старо рударско место и познати центар ковачког заната. Кујунџиски занат, који су такође држали само католици, развијао се од XVI века, али је крајем XIX века потпуно замро, тако да су се отада у њему продавали само фојнички радови. Фојничани су у њему имали своје дућане у којима су пазарним даном (понедељником) и недељом продавали своје производе.

У Крешеву је крајем XVIII века познато име мајстора Ивана Дуића, који је 1779 године радио два чирака по венецијанском узору.<sup>53</sup> Последњи крешевски кујунџија био је Нико Зорић који је умро 1898 године. Крешевљак Јозо Малчевић-Хрват, који је занат учио у Крешеву, отселио се у Сутјеску и тамо радио до своје смрти 1935 године. Био је последњи кујунџија у Сутјеској.<sup>54</sup>

Као материјал, кујунџије су употребљавале највише сребро и злато. Сребро се раније вадило у сребрним рудницима а касније се добијало претапањем старих ствари (новца и предмета). Топило се у пећи која се овако правила: обична гвоздена саксија испуни се просејаним буковим пепелом. У средини се намести гнездо (лончић) које се направи од праха неглеђосаних судова помешаним са буковим пепелом и водом. У то гнездо се метне материјал за топљење па се са стране покрије комадима угља а одозго се стави жар и распирује мехом. Пречишћавало се помоћу олова које се бацало у истопљено сребро. Олово се упије у зидове лончића или испари (лончић се касније разбије па се олово опет добије) а сребро остане чисто. Пречишћени метал кад се охлади сече се на комаде, стави у други лончић од печене земље, истопи и излије у ирице.

<sup>49</sup> Босна и Херцеговина на миленијској изложби у Будимпешти 1896 г. (изд. Изложбеног уреда Б. Х. Земаљске владе), 26—33.

<sup>50</sup> Подаци узети из рада Стипе Марковића — Цв. Поповића: Неколико података о ливањском везу сребрном жицом у дрвету — Гл. Зем. музеја 1951, 333—338. Сличне податке о техници добила сам и од Хисеина Каришика, макетара, и Владе Митричевића, судије у пензији, који ми је саопштио да је његов отац Јово добијао ствари у дрвовезу од Анте Маамића из Ливна.

<sup>51</sup> Натпис на калезу који се чува у фојничком самостану.

<sup>52</sup> Подаци о кујунџилуку у Фојници прикупљени на терену највећим делом од фојничких кујунџија Нике Вребца и Пере Трогранчића.

<sup>53</sup> Натпис на чираку који се чува у кршевском манастиру.

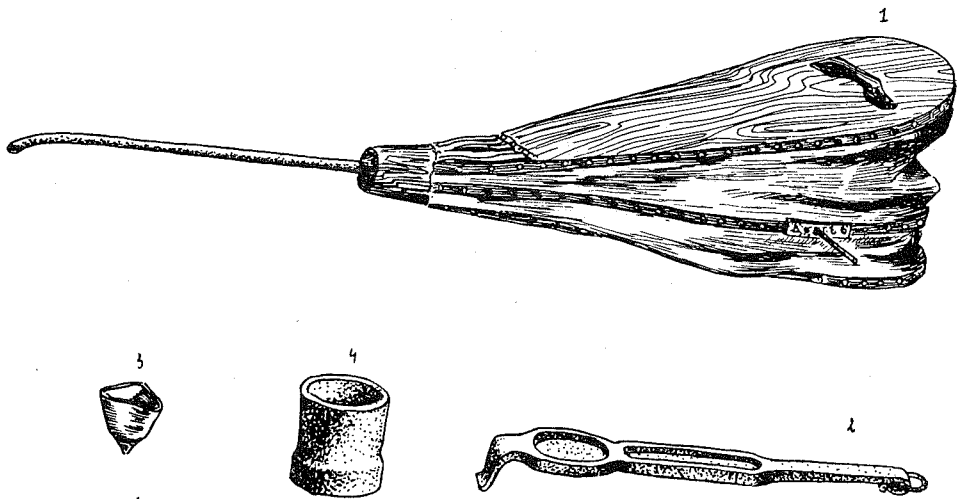
<sup>54</sup> Сви подаци прикупљени на терену. Већим делом саопштио Мато Кристић-Анун, ступар.

Изливена шипка, кад се охлади, кује се на наковњу, па или се истуче у комаде или се вуче жица (за филигран). Чисто сребро звало се ћулче-сребро.<sup>55</sup>

Код Јове Митричевића у Сарајеву постојала је особита пећ за топљење. То је била гвоздена пећ на три ноге, средње величине, обложена иловачом. Из пећи је ишао сулундар до тавана. Ту је са стране такође био чунак повезан са мехом покривеним оловом, покретан конопцима са алкама, који су се одоздо вукли. На тај начин се потискивао ваздух кроз чунак и одоздо распаљивала ватра у пећи.<sup>56</sup>

Злато се куповало, а у Фојници су га кујунције саме вадиле из пирита и лимонита на Козограду, старом руднику недалеко од Фојнице, у коме се »од вајкада« вадиле руда, а у новије време (пре овог рата) експлоатисали су га Маџари и Енглези. Лимонит су туцали у аванима па га претапали у особитим пећима, пречишћавали неколико пута бораксом и оловом док нису добили чисто злато. Злато се испирало из Фојнице на овај начин: од три даске начини се жлеб дуг 4 m, у који се на размаку од 10—20 cm наместе преграде од жице омотане вуном. На предњи део жлеба намести се сандук дуг 1 m, на чијем је дну крупније сито (5—8 mm). Жлеб се постави на крај реке где је вода мирнија, па се на сито баца песак и меша. Крупнији песак остаје на сити а ситнији пропада у жлеб, прелази из преграде у преграду а злато се хвата на вуницу. Ово злато је самородно и топи се одмах. Иначе, златни предмети су се топили и пречишћавали на исти начин као и сребрни.<sup>57</sup>

Лем (лот) се употребљавао кад је требало нешто саставити, особито код филиграна. Лем је добијан на тај начин што се смеша од три дела сребра и једног дела бакра и сичана, којој се дода мало соли, мешала на ватри. Готова маса изливала се у калупе, хладила и стругала турпијом у фини прах. При лемљењу овај прах се мешао с бораксом сагореним у ватри и ступаним у прах.<sup>58</sup>



Табла I. Кујунциски алат

1. мех, 2. ириџек, 3. лончић за топљење, 4. аван.

Planche I. Outils d'orfèvre: 1. soufflet, 2. »iridžek«, 3. récipient pour la fonte, 4. mortier

Предмет који се леми стави се на дашчицу, после лемом, па се кроз једну борију (шупљу цевчицу савијену при врху) која се држи изнад чирака (справице са запаљеним фитиљем замоченим у зејтин) дува тако да пламен растопи прах и залепи га на предмет.<sup>59</sup>

Сваки кујунциски алат имао је ове делове:

мех с оквиром  
грно (огњиште), мало мање од ковачког  
наковањ

<sup>55</sup> Подаци од Пере Трогранчића из Фојнице.

<sup>56</sup> Подаци од Владе Митричевића, судије у пензији у Сарајеву.

<sup>57</sup> Подаци од Пере Трогранчића из Фојнице.

<sup>58</sup> Подаци од Нике Вребца из Фојнице.

<sup>59</sup> Подаци од Владе Митричевића из Сарајева.



чекиће разне врсте  
 земљане лонце у којима се топила срма  
 ирице — врста дугих калупа  
 борије, уске за дување, од бакра  
 клешта  
 маказе  
 зумбе — јуклије за избијање  
 теразије  
 чекрк  
 мосуре, калеме за намотавање жице  
 рубине, округле справице кроз које се провлачила најтања жица за филигран  
 срменчеш — справу са рупицама за извлачење жице.<sup>60</sup>

У уметничкој обради сребра и злата најважније технике су биле:  
 цизелирање (куцање, искуцавање)<sup>60a</sup>

гравирање  
 филигран  
 гранулација  
 тауширање  
 дрвовез

Цизелирање (куцање, искуцавање) и гравирање изводило се на исти начин као и у обради бакра. Предмети израђени у техници искуцавања називани су у Фојници »равна роба«. <sup>61</sup> За гравирање се у Сарајеву употребљавао израз »писати мустру«. <sup>62</sup> И за куцање и за гравирање постојале су мустре по којима су мајстори радили.

Филигран је у ове крајеве дошао из Византије и претставља наше средњовековно наслеђе. То је била најраспрострањенија техника у уметничкој обради сребра и злата, у којој се највише испољио индивидуални народни дух. Мустри није било и сваки је мајстор шаре комбиновао »из главе«, а добри мајстори филиграна били су најбоље плаћени кујунциски радници. <sup>63</sup>

Филигран се најчешће радио од танке сребрне или златне упредене жице. Жица се тањила на наковњу док је било могуће, а онда се извлачила на срменчеше. Срменчеш је четвртасто парче челика с рупама разне величине. Он се стављао између стопала (мајстор је седео на земљи), а жица намазана воском вукла се клештима. Касније се уместо срменчеша употребљавао рубин, круг од месинга с рубином у чијој се средини налазила рупица, кроз коју се жица провлачила. Извлачење жице вршило се помоћу чекрка. То је справа у облику сандука који је на средини преграђен даском с прорезом у који се стављао срменчеш (касније рубин). На крајевима сандука налазе се ваљци с ручицом за окретање. Жица се намотавала на један ваљак, вукла клештима, затим протурала кроз срменчеш, намотавала на други ваљак и мотала ручицом. Жица се провлачила кроз рупице срменчеша разне величине док се није добила дебљина која се желела. Истањена жица стављала се на даску и упредала специјалном алатком.

Предмет у филиграну израђивали су на тај начин што се на изгорелој чамовој дашчици израђивала основна мустра (рам) од обичне жице, па се те основне мустре летовале у облик који се жели (минђуше, оков, брош). Овај облик се испуњавао упреденом жицом у разним шарама. Справица којом се радило звала се чифте (пинцета), а све мустре од сребрне жице које се увијају звале су се »свртак«. Ако се инкрустирало каменом, онда су се правила лежишта »ташане« које би се слетовале, па се у њих уметало камење. Рад у филиграну звао се у Фојници »плести ручним радом«. <sup>64</sup>

Гранулација је у најужој вези са филиграном и ове две технике су најчешће примењиване заједно. У Фојници се овај рад звао »рад с бобцима« или »рад ђуверсетима«. Ђуверсе (зрно) се правило овако: жица се исече на комадиће који се ставе на чамову дашчицу, па се боријом дува пламен из кандила (лампице, чирака) док се не направи куглица. Куглица се стави на предмет, поспе лотом и поново дува боријом док се не слепи. <sup>65</sup>

<sup>60</sup> Податак од Нике Вребца из Фојнице. Већи део кујунциског алата, купљеног од Пере Трогранчића из

<sup>60a</sup> Термин цизелирање за куцање и искуцавање везан је само за територију Босне.

Фојнице, поседује Музеј града Сарајева.

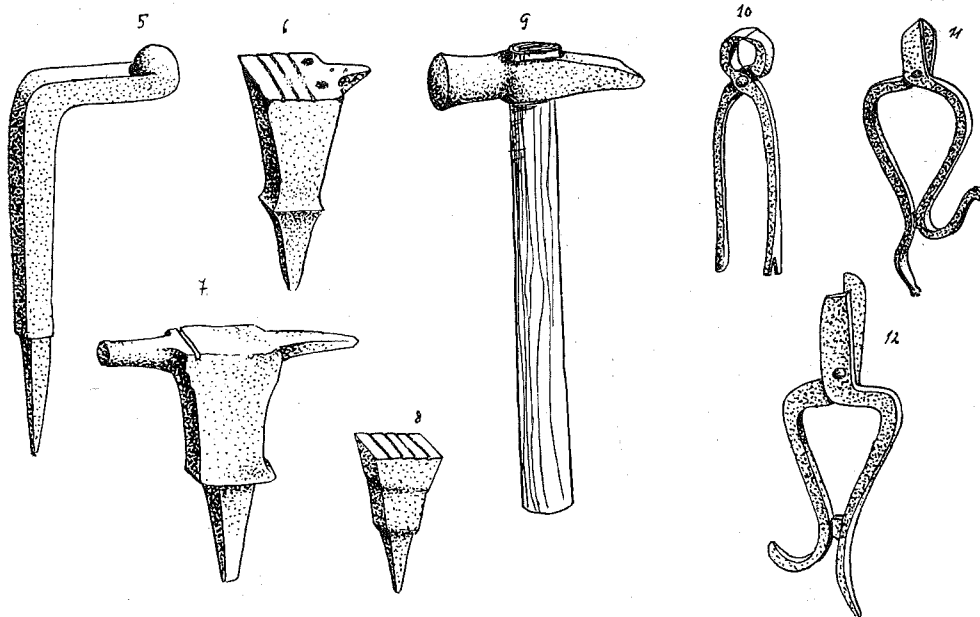
<sup>61</sup> Податак од Нике Вребца из Фојнице.

<sup>62</sup> Податак од Владе Митричевића — Сарајево.

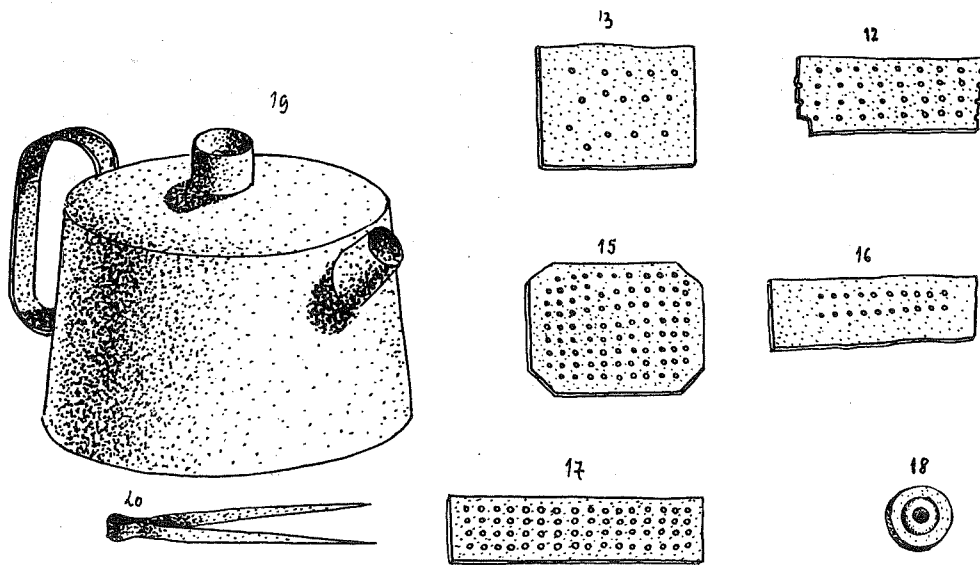
<sup>63</sup> Податак од Владе Митричевића — Сарајево.

<sup>64</sup> Подаци од Пере Трогранчића из Фојнице.

<sup>65</sup> Подаци од Пере Трогранчића из Фојнице.

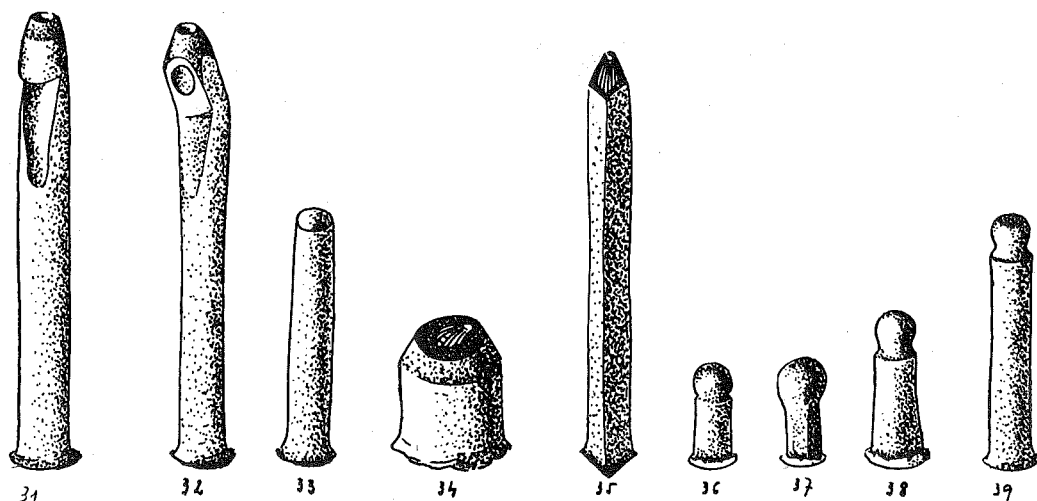
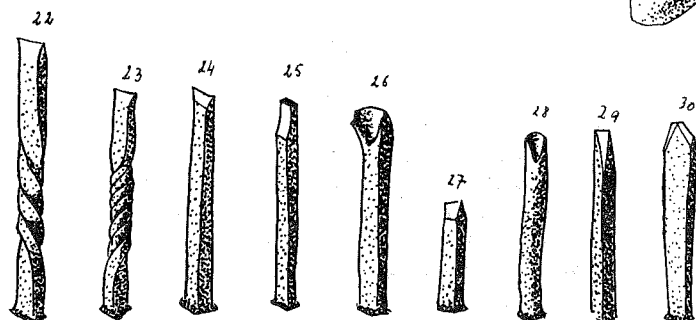
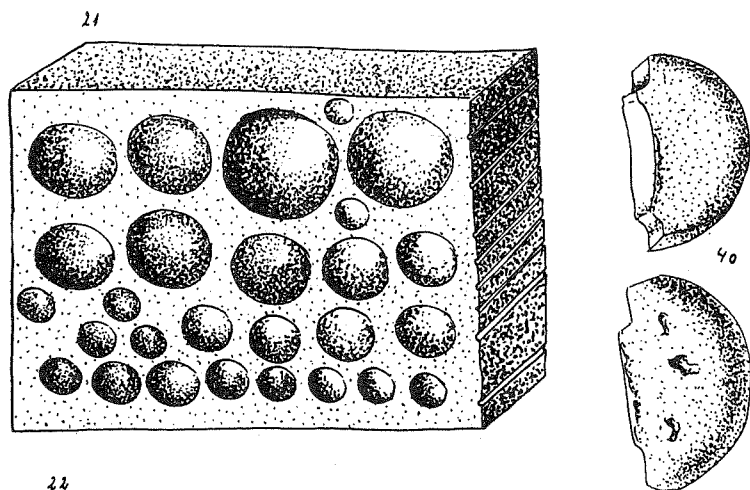


Табла II. Кујунџиски алат 5, 6, 7, 8 наковњи, 9. чекић, 10. клешта, 11, 12. маказе.  
 Planche II. Outils d'orfèvre: 5, 6, 7, 8 enclumes, 9. maillet, 10. pincettes, 11, 12. ciseaux



Табла III. Кујунџиски алат  
 13, 14, 15, 16, 17 срменчеши, 18. рубин, 19. лампа, кандило, 20. пинцета  
 Planche III. Outils d'orfèvre:  
 13, 14, 15, 16, 17 »srmenčeš«, 18 rubis, 19 lampe, bougeoir 20. pincettes

Тауширање је стара оријентална техника и у Босну и Херцеговину је дошла с Турцима, јер немамо података да је примењивана у нашем Средњем веку, а и мотиви су оријенталног порекла, најчешће арабеске или стилизовано арапско писмо. Тауширање се нарочито примењивало на оружју а касније и на предметима за употребу. Старији поступак је био да се у челик



Табла IV. Кујундски алат

21. ештек, 22, 30. длета, 31, 32. зумбе, 33, 39. авше, 40. гвожђе за халхалс

Planche IV. Outils d'orfèvre:

21. »ešteк«, 22. — 30. ciseaux, 31, 32. alènes, 33—39. »avše«, 40. fer pour »halhals«

урезивала шара која се испуњавала металном жицом. Због спорости овог поступка у новије време рађено је на тај начин што се читава површина предмета нарецкала особитом алатком, па се у ту неравну површину лако уметала жица и савијала у жељеном правцу. Постојало је и лажно тауширање, поступак који с правим тауширањем није имао никакве везе, а који се састојао у томе што се по металу изведе шара растопљеним (музивним) златом или сребром

а затим запече.<sup>66</sup> Тауширањем на оружју раније су се бавили ковачи оружја а касније је тауширање постало кујунџиска техника.

Дрвовез је најмлађа кујунџиска техника у Босни и, као што је речено, први пут се јавило у Ливну у другој половини XIX века, па се зато још зове и »ливањски вез«. У почетку су се овом техником украшавале само пушке а касније и накит и предмети за употребу.

За израду се најчешће употребљавало орахово или шљивово дрво. Предмет се прво добро угладио особитом травом »преслицом«, па се онда на њему шарало. Шаре су се изводиле игдијом и округлим ножићем којим се дрво засецало па се у настали цртеж уметала жица (сребро или злато) и закуцавала малим чекићем. Основни облици везених шара били су: чивија, сврчак, рибица, листић и звездаца, и они су се компоновали по машти самог мајстора.<sup>67</sup>

Уметнички занат у Босни и Херцеговини достигао је свој врхунац у XVII и XVIII веку. У XIX веку, због тешких унутрашњих прилика, занатство је почело опадати да га долазак аустро-угарске окупације 1878 године и навала индустријске робе која је окупацију пратила, сасвим дотуче. Број мајстора се смањило а с њим и квалитет рада, инвентивност и некадања лепота облика. У ручни рад је постепено улазила машина и предмет, који је још понекад изненађивао виртуозношћу израде, остајао је без правог уметничког даха.

Аустроугарска, чији су стручњаци 1885 године пропутовали Босном и Херцеговином тражећи предмете за будимпештанску изложбу, увидевши какву би материјалну а још више политичку корист извукла об новом старог уметничког занатства, отворила је 1888 године специјалне радионице у Сарајеву, Фочи и Ливну.

Сарајевска радионица носила је назив Уметничко-обртне школе и имала је одељење за инкрустацију, тауширање и металуршко одељење с три отсека: за саваћење, куцање и монтирање и позлаћивање. У Фочи је била радионица за тауширање а у Ливну за дрвовез. Ове радионице радиле су за потребе многобројних изложби које је Аустроугарска приређивала и на којима су њихове израђевине редовно биле награђиване.<sup>68</sup>

У старој Југославији у Сарајеву је постојала Бановинска радионица уметних заната, а 1945 године основана је школа за сликарство и уметне занате. Данас се ова школа зове Школа за примењену уметност. У њој је уметничка обрада метала једно од одељења у коме се ради гравирање, цизелирање, филигран, тауширање и дрвовез.

Док у унутрашњости ради још само понеки мајстор, у сарајевској чаршији данас постоји неколико колективних радионица и самосталних мајстора, казанџија и кујунџија, који механички понављају старе облике и мотиве, без животног даха и уметничког нерва.

<sup>66</sup> О техници тауширања писао је д-р Ђиро Трухелка у наведеном делу (Наше старине II), а његови подаци слажу се с подацима које ми је дао пок. Алија Џипа, макетар. У Музеју града Сарајева постоји неколико предмета израђених у техници лажног тауширања и они припадају прибору који су дервиши употребљавали у својим обредима.

<sup>67</sup> О подацима види белешку 50.

<sup>68</sup> Босна и Херцеговина на миленијској изложби у Будимпешти 1896.

Ljubica Mladenović

## LE TRAVAIL ARTISTIQUE DES METAUX EN BOSNIE ET EN HERZEGOVINE DE L'ARRIVEES DES TURCS A NOS JOURS

Le travail artistique des métaux en Bosnie et en Herzégovine était, en général, du ressort de deux branches artisanales: l'orfèvrerie et la chaudronnerie. Ces deux genres d'activités artisanales apparaissent dès le XVI<sup>e</sup> siècle et les deux étaient organisés en puissantes corporations (dites «esnaf»). Ces métiers étaient exercés par les Musulmans, par les Chrétiens et par les Juifs.

Les chaudronniers travaillaient le cuivre et faisait surtout des ustensiles d'usage domestique et des objets destinés à la décoration des maison. Les centres les plus importants de cet artisanat étaient Sarajevo, Foča et Mostar. Les techniques les plus importantes étaient l'émaillage (avec gravure) et la frappe (avec ciselage). Dans la première de ces techniques, les motifs que l'on rencontre le plus souvent sont des formes végétales très stylisées et des formes géométriques qui entourent l'objet en cercles concentriques ou des arabesques qui représentent fréquemment le seul motif ornemental. Les objets plus anciens sont mieux travaillés que ceux d'une époque plus récente, dont le travail est plus grossier et les formes géométriques trop appuyées. Dans la technique de la frappe ordinaire, on rencontre le plus souvent des ornements végétaux sous forme de tresses de feuilles, de vigne ou autres, et de fleurs, tandis que dans le cas de la frappe avec perforation c'est l'ornement géométrique qui domine.

L'origine des ornements est le plus souvent orientale (Perse ou Arabie), mais dans les pièces moins anciennes on rencontre un certain nombre d'influences du baroque qui y sont arrivées par l'intermédiaire de la Dalmatie et de Venise.

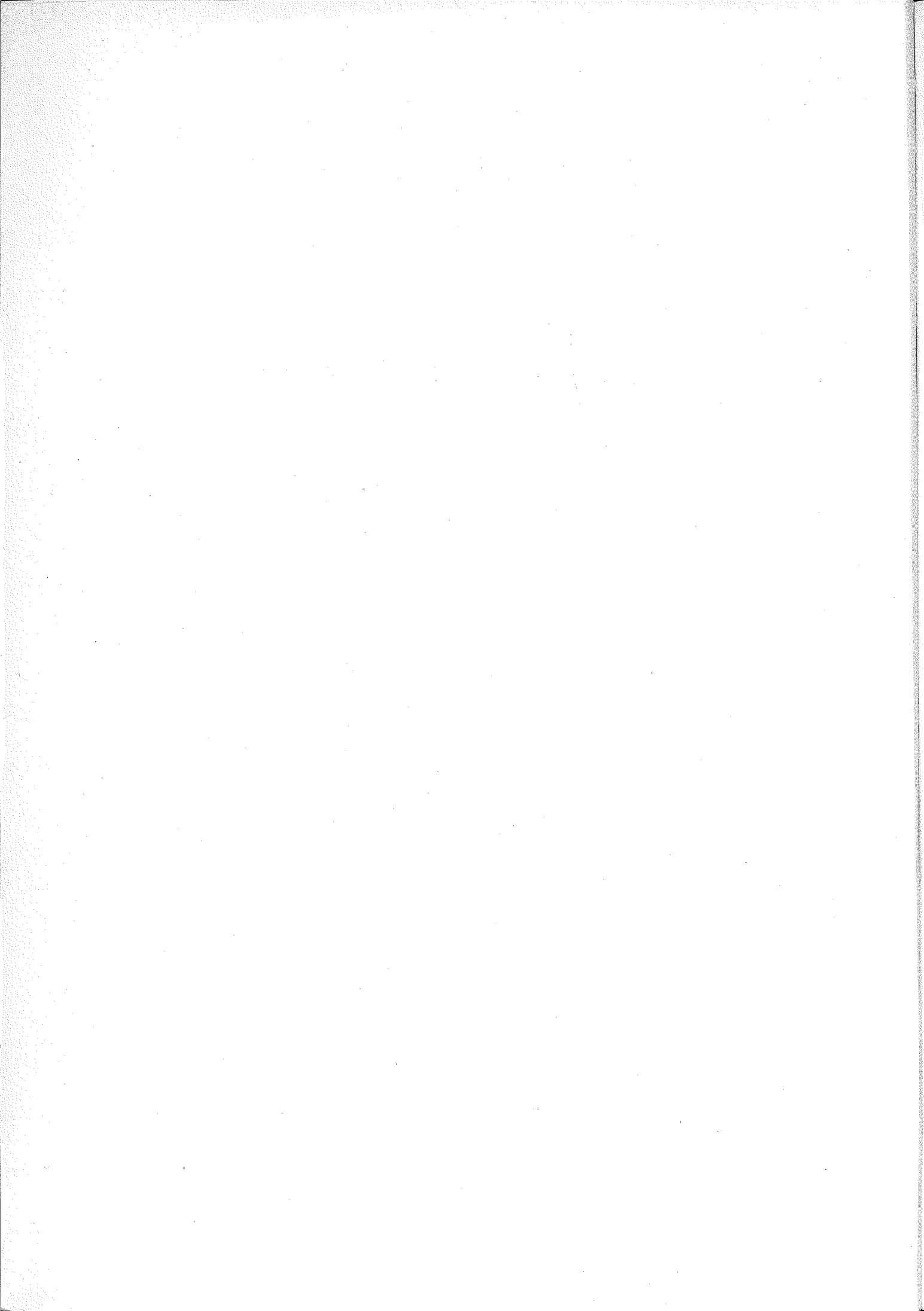
Les orfèvres, travaillaient l'or et l'argent et faisaient des bijoux, des vases liturgiques et, en moins grandes quantités, des ustensiles. Les centres de cette branche artisanale étaient Sarajevo, Mostar, Foča, Livno, Fojnica et Kreševo. Les principales techniques employées étaient le ciselage, la gravure, le filigrane, la granulation, la gravure sur bois et l'incrustation.

La technique du filigrane est passée dans ces régions de Byzance et représente un de nos héritages du Moyen-Age. Elle était la plus répandue des techniques et c'est elle qui a le mieux su exprimer notre esprit populaire. Il n'existait pas de modèles, et les orfèvres devaient trouver et combiner eux-mêmes les éléments.

La technique d'incruster consistait à introduire des fils d'argent ou d'or dans un métal. C'est une vieille technique orientale qui nous est arrivée avec les Turcs et ses motifs sont également d'origine orientale et comportent le plus souvent des arabesques ou des lettres arabes stylisées. On la trouvait le plus fréquemment sur les armes et, plus tard, sur certains ustensiles. Il existait aussi une fausse technique d'incruster qui se consistait à orner le métal d'or et d'argent fondus, après quoi la pièce ornée était envoyée à la cuisson.

Dans la gravure sur bois étaient introduits des fils d'argent ou d'or. Cette technique est apparue vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle à Livno, d'où elle a tiré son nom de «livanjski vez» (broderie de Livno). Au début, cette technique ne servait qu'à orner les fusils, puis, par la suite; certains bijoux et ustensiles.

Aujourd'hui ces deux activités artisanales de l'orfèvrerie et de la chaudronnerie se meurent peu à peu en tant qu'arts se répètent seulement en motifs et formes d'autrefois.



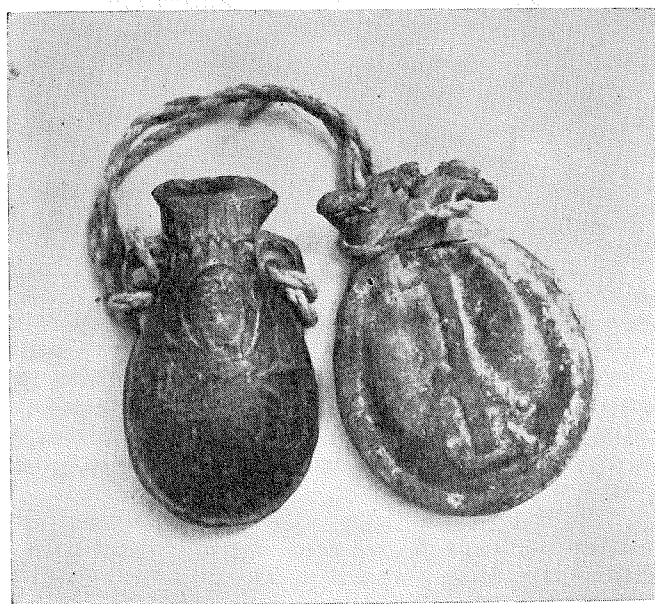
## ДЕЧАНСКЕ АМПУЛЕ

ЛЕОНИЈЕ ПАВЛОВИЋ

У ковчегу Стевана Дечанског у његову манастиру с леве стране гледајући према његовој глави чувају се две оловне ампуле и четири кутијице. Свакако да се ови предмети ту вековима чувају од профаних очију и да стога нису обрађени. Међутим, о њима не би требало да ћути историја.

Две бочице или ампуле од олова су облика врећице, чутурице, пљоске или водоноса за Кану Галилејску (сл. 1). Оне су направљене одливом у калупима. Овакви пљоснати судови састоје се од два тањира међусобно спојена, а на врху продужена цилиндричним грлом. На том врату су причвршћене ушице за провлачење пантљике ради ношења тога судића у усправном положају. Обе дечанске ампуле везане су кроз те ушице једним канапом не само ради заједничког чувања већ и због исте намене ових вотивних предмета. На њиховим пљоснатим странама утиснуте су пластичне религиозне претставе у плитком рељефу.

На аверсу прве ампуле запажа се мушка а на реверсу женска фигура, обе с нимбом. Костими су им у наборима. Око њих једва се назире неки натписи, које нисам могао прочитати. Обе ушице су у добром стању. На грлићу су рељефно изведене двоспратне аркаде. У унутрашњости овог судића била је некад течност која је данас очврсла. То је могло бити: миро, воскомастика, неко уље или друго.



Сл. 1. Две оловне ампуле из манастира Дечана.

Fig. 1. Les deux ampoules de plomb de Dečani.

На аверсу друге ампуле је рељефно приказан прост шестокраки крст који сем горње пречаге има доле једну косу пречагу чији десни крак иде горе а леви доле. У подножју крста је базисна плоча. Реверс је празан. Ова ампула је ножем засечена тако да се у њеној унутрашњости види једно дрвце отвореножуге боје. Кад је засеано грло ове ампуле оштећена је једна ушица и део рељефног крста, док друге ушице нема. Рељефни крст је овичен пластичним овалом. Овај крст треба да има везу са дрвцем, које је у унутрашњости ампуле. Чије је то дрвце, зашто је оно важно и зашто се чува у овој ампули поред тела Стевана Дечанског? Није искључено да је то парче часног крста. Зна се да је једно такво парче носио Стеван Немања,



Сл. 2. Дрвени крст манастира Дечана.  
Fig. 2. Une croix en bois du monastère de Dečani.



Сл. 3. Реликвијар у облику ваљка манастира Дечана.  
Fig. 3. Le reliquaire cylindrique du monastère de Dečani.

па га је поклонио своме сину Стевану Првовенчаном.<sup>1</sup> Пошто се даље не може пратити траг тога часног дрвета, то се може претпоставити да је у овој ампули, а хришћани су гледали у крсту обележје својих најсветијих мисли, па су га стога чували. Зато су средњовековни калуђери и чували ову ампулу с крстом поред моштију Стевана Дечанског. Судећи по томе што је на једној дечанској ампули претстава празног крста, као што је случај с ампулама у Монци, може се претпоставити да су и дечанске ампуле настале после VI века.<sup>2</sup> Како су оне и кад доспеле у Дечане, засад се не зна.

Упореди ли се обе дечанске ампуле, види се да она с рељефним крстом има шири доњи део него она с рељефима светаца, чији је овал више издужен и садржина мања. Израда ампуле с крстом је простија од ампуле с рељефима светаца. Због свега тога није искључено да су ампуле из разних радионица Истока.

За осветљавање проблема порекла, старости и намене дечанских ампула мора се констатовати да је још из IV века позната богата група Менасових крчага. Овом производњом бавила се индустрија Менасова града. Те ампуле су служиле за узимање лековите воде, која је прославила Менасов град.<sup>3</sup> Дечанске ампуле сигурно нису такве, јер се у једној чува дрвце, а у другој нека згуснута течност. Ови предмети донекле говоре о садржини ових ампула. Осим тога, композиције на дечанским ампулама су хришћанског карактера друге врсте него код Менасових ампула, које су служиле само за ношење и чување лековите воде.

Друга врста ампула је производ мајстора палестинских радионица који су их израђивали у калупима.<sup>4</sup> Њих су одатле разносиле разне хаџије. Највећи њихов број пренет је крајем VI

<sup>1</sup> Списи св. Саве и Стевана Првовенчаног, превео Л. Мирковић, Београд 1939, 196—7.

<sup>2</sup> М. Ђоровић—Љубинковић, Стара радионица из Куршумлије, Музеји 5, Београд 1950, 79—83.

<sup>3</sup> С. М. Kaubmann, Handbuch der christlichen Archäologie, Paderborn 1922, 394, 596—8.

<sup>4</sup> Д. В. Айналовъ, Еллинистическая основы византийскаго искусства, Записки императорскаго археологическаго общества, II, 3—4, Сентпетербург 1901, 171



и почетком VII века у катедрали града Монце код Милана у Италији.<sup>5</sup> У овом граду крунисани су римски императори, па и ломбардиска краљица Теодоланда. За њу су набављене сребрне и позлаћене ампуле истог облика као што су дечанске оловне бочице. Напомиње се да је највећи број палестинских ампула прављен од олова, као што је случај са дечанским. Ове, а особито сребрне и златне ампуле, доношене су у Монцу из околине Јерусалима (Витлејема, Јерихона, Сиона, цркве Крста, Васкрсења итд.). Подаци о њихову пореклу обично се налазе утиснути у натпису око сцене, која је такође имала неку везу с местом одакле је донета ампула ради потсећања на место хаџилука.<sup>6</sup> Пошто овакве пљоске имају на спољашњој страни рељефе, то су њих неки научници узели као индикацију за одгонетање садржине ампула. Тако например, ако је споља рељеф крста, то је знак да ампула има везу с Голготом и Христовим крстом. Ако се на ампули налази композиција Силазак Светог Духа на апостоле, онда је она донета са Сиона. Значи да иконографски украси на ампулама могу донекле служити и за одгонетање садржине ампула.

Садржина ових ампула занимала је многе научнике, а највише Крауса.<sup>7</sup> На основу талога на дну ампуле установљено је хемиском анализом да је у њима ношена и чувана крв мученика, уље из кандила чувених палестинских цркава, света вода, миро и разне мирисне есенције.<sup>8</sup> Овакве вотивне бочице доносили су ходочасници из Палестине ради успомене, лечења или религиских потреба. Оне су редовно малог формата. Чуване су на светим местима. Тако су дечанске ампуле доспеле у ковчег Стевана Дечанског.

Дечанске ампуле нису од племенитог метала нити су опет јевтине као ампуле од теракоте већ су оловне и претстављају скромније радове тореутике. Највероватније је да су увезене из Палестине. На то упућује њихов облик који је приближнији форми ампула у Монци него форми Менасових крчага.<sup>9</sup> Може се претпоставити да је дечанске ампуле донео св. Сава који је на свом путовању по Истоку у Палестини, Сирији, Малој Азији и Египту — скупљао најразноврсније црквене предмете за новоосновану српску цркву.<sup>10</sup> Да ли су код нас и у другим манастирима сачуване сличне ампуле? Уколико их нема, утолико су дечански примерци занимљивији. Пошто о овим ампулама још не постоји немодерна студија, то ће ова два дечанска примерка бити добар прилог будућим истраживачима.

Како је познато да се у оваквим ампулама преносила крв мученика, то би се на први поглед могло помислити да се у оној дечанској ампули где је згуснута маса чува згрушана крв Дечанског. У нашу историју ушао је факат да се у Дечанима чува спужва у коју је Дечански тобоже купио своју крв кад су га ослепљивали.<sup>11</sup> Тамо није локализовано где се налази та крв. Међутим, данас се зна да она није у овој ампули већ се чува у унутрашњости једне кутије облика крста који у средини има поклопац, а који се исто тако чува с ампулама<sup>12</sup> (сл. 2). Сем овога места крв Дечанског чува се још и у металном ковчежићу из 1806 године,<sup>13</sup> који се налази у манастирској ризници. Крв је натопљена у зелену крпицу која је увијена у жуто платно. О томе говори натпис: **С[Е]А[Т]И[А] КРВ[Е] С[Е]А[Т]И[А] Г[Е]Ф[Е]А[Н]И Д[Е]ЧАНСКОГО.** Занимљиво је да се у једној дрвеној, полуокруглој кутијици,<sup>14</sup> која се такође чува у ковчегу с ампулама, налази много ситних делића моштију за антиминос и парче исте одежде у којој се чува крв Дечанског.

<sup>5</sup> Православная богословская энциклопедия 6, СПб 1905, 494—7; Kaufmann, 593-8.

Снимке и целокупну литературу види у Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie, Paris Ampoles t. I, 1722-1747; t. III, 3072, t. XI, 2759; Saint Sepulcre 1950, fasc. CLXVI—CLXVII, 530.

<sup>6</sup> Православная богословская энциклопедия 494—7; Kaufmann 494—5.

<sup>7</sup> Kaufmann 593.

<sup>8</sup> Исти 594—8.

<sup>9</sup> Упореди слике Kaufmann 394, 597 и 594—5 и Православная богосл. энциклопедия 496—497.

<sup>10</sup> Теодосије, Живот св. Саве, превео Миливоје Башић, Београд 1924, 213—214; 230, 232, 235 и 237.

<sup>11</sup> Р. М. Грујић, Православна српска црква, Београд 1920, 49; исти, Реликвије, Енциклопедија СХС, Загреб, 888.

<sup>12</sup> Овај крст има орнаментику новијег времена, а могао би бити врло стар. У крсту је део сунђера тамно-жуте боје, који је наводно натопљен крвљу Дечанског. На дну крста је папир на коме су исписана крсна слова, тј. прва слова извесних речи. Тумачење њихово види код И. С. Јастребова, Подаци за историју српске цркве, Београд 1879, 79—80; Сп. Радојчић, Крсна слова у старим српским рукописима, Гласник САН I, 1—2, 1949, 208—9; V. Mošin, Studenički rukopis, Starina JA 42, Zagreb 1949, 13—14; Д-р Л. Мирковић, Црква Петковица, Ср. Карловци 1922, 30 — 32.

<sup>13</sup> Л. Л. Павловић, Преглед моштију светих у Српској православној цркви (из Зборника Богословског факултета 3, Београд 1954, 242).

<sup>14</sup> На њој су народне шаре у отвореним бојама сељачких сандука. Ту је заступљена највише жута боја.

Заједно са оловним ампулама у ковчегу Дечанског чува се још једна ваљкаста, дрвена црножута обојена кутија. У њој су два танка папирна омота дугачка 4 cm. У њима су два дела одеће са златном жицом. Сва та материја сашивена је у облику ваљка. На крају ваљка су, као што пише брзописом, стављене и чврсто увезане »Власи Хр(ис)тове« (сл. 3). О томе да се у Дечанима чувају »власи Христове« писао је Герасим Јуришић,<sup>15</sup> а по њему и Рад. М. Грујић.<sup>16</sup> Тамо се напомиње да је ову косу добио св. Сава на дар од јерусалимског патријарха. Можда би се ова Христова коса могла довести у везу с његовом косом у реликвијару косовских јунака браће Мусића. У истој кутији у Дечанима се чува парче одеће и два комада дрвета. Није искључено да се парче ове одеће може довести у везу са »Христовим пеленама« које се чувају у Мусићеву реликвијару према натпису.<sup>17</sup>

У ковчегу Дечанског чувају се и други предмети.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Г. Јуришић, Дечански првенац, Нови Сад 1852, 34.

<sup>16</sup> Р. Грујић, Историја, 49; исти, Реликвије, Енциклопедија 888.

<sup>17</sup> Исти, Реликвијар браће Мусића, Уметнички преглед 3, Београд 1941, 78—81.

<sup>18</sup> Ти су: подужа кутија са гвозденом копчом са стране. У њој се чува парче одеће и једно дугме са оковом—мошти или каменчић (?) (сл. 4). Позлаћена гривна искићена крупним бисером налази се на десној руци Дечанског, као и неколико прстенова на прстима исте руке (сл.5).

## LES AMPOULES DE DEČANI

Dans la châsse de Stefan Dečanski on trouve, à côté des reliques du souverain, deux ampoules de plomb, une croix en bois et quatre petites boîtes.

Les ampoules sont en forme de cornet. Elles ont été faites en coulant du plomb dans les moules et elles représentent des oeuvres assez modestes de toreutique. Sur leurs côtés se trouvent des scènes religieuses plastiques en bas-relief.

Sur l'avvers de la première des ampoules on peut distinguer une figure d'homme et, sur le revers, une figure de femme, l'une et l'autre couronnée d'un nimbe. Autour d'elles se trouvent des inscriptions à peine lisible. A l'intérieur de cette ampoule se trouvait un liquide aujourd'hui solidifié (peut-être de l'huile bénite).

Sur l'avvers de la seconde ampoule est, figurée en relief, une croix nue à six branches. On trouve des scènes semblables sur les ampoules de Monza, du VI<sup>e</sup> siècle. Le revers est sans décoration. A l'intérieur de l'ampoule se trouve un petit morceau de bois, provenant sans doute de la Sainte Croix.

Il n'est pas exclus que ce deux ampoules de Dečani proviennent de quelqu'atelier de Palestine. Le plus grand nombre d'ampoules palestiniennes étaient faites en plomb, tout comme celles de Dečani. Ces ampoules votives étaient apportées par différents voyageurs revenant de Jérusalem et de ses environs, en souvenir du pèlerinage. Elles étaient conservées comme telles en des lieux saints. C'est de cette manière que les ampoules de Dečani sont parvenues dans le cercueil de Stefan Dečanski où on a eu rarement l'occasion de les voir.

On peut même supposer que ces ampoules de Dečani auraient pu être apportées par Saint Sava qui, au cours de ses premier et second voyages en Palestine, en Syrie et autres régions de l'Orient, avait recueilli les objets liturgiques les plus divers pour l'Eglise Serbe qu'il venait de fonder.

## СРЕБРНЕ СВЕТАЧКЕ ГЛАВЕ ИЗ РИЗНИЦЕ СПЛИТСКЕ СТОЛНЕ ЦРКВЕ

Д-р Круно ПРИЈАТЕЉ

Једну од најзначајнијих цјелина у нашим црквеним ризницама богатим занимљивим и драгоцјеним предметима златарске умјетности претставља скупина сребрних светачких глава — моћника из каснога Средњег вијека, које се чувају у ризници сплитске столне цркве. Својим високим умјетничким квалитетом и домаћим поријеклом претстављају оне веома занимљиву тему, досад само издалека додирнуту у нашој науци.<sup>1</sup>

Проблем који умногоме отежава проучавање тих светачких глава, је чињеница што су оне у току вијекова мијењале свој назив, односно моћи које се у њима чувају. Као последица тога, иста се глава назива разним именима у главним архивским изворима за њихово проучавање—инвентарима сплитске ризнице, од којих нам се најстарији сачувао из г. 1342. Биће, стога, једини начин приступања предмету да се да најприје кратак опис свих глава, с тим да се при каснијој анализи покуша ући у њихову иконографску, културно-хисторијску и ликовну проблематику.



Сл. 1. Сребрна глава св. Барбаре — Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 1 Tête en argent de Sainte Barbara (Split, trésor de la cathédrale).

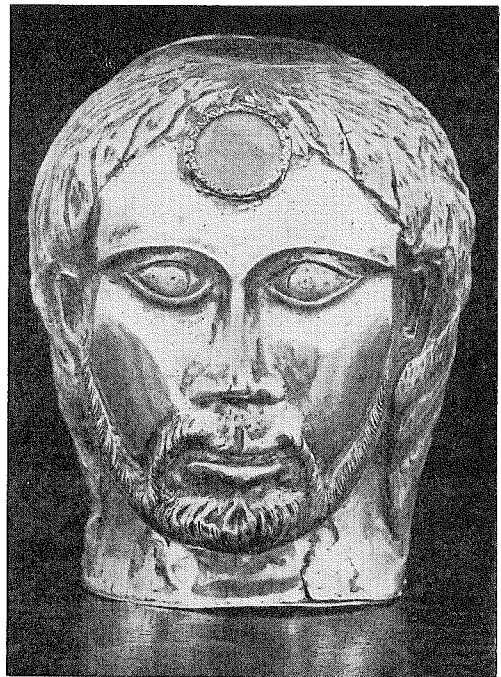
Сплитска ризница сад посједује слиједеће светачке сребрне главе и попрсја:

1) Глава светице. — Лице јој је младеначко и овално. Очи дугуљастог облика су дате с карактеристичним уздигнутим обрвама и испупченим зјеницама, посред којих је удубљена тачка. Нос је правилан а уста веома малена и хоризонтална. Косе су глатке. На тјемени, гдје се налазе и касније сребрне закрпе, округла је кутијица с моћима свете Барбаре. Данас се иста глава штуче као света Луција и излаже на њезин благодан. Глава је причвршћена на вјероватно нешто каснијем сталку, на коме је у квадрилобираном пољу приказана стилизована птица. Висина главе је 22 cm (слика 1).



Сл. 2. Сребрна глава непознатог свеца,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 2. Tête en argent d'un saint non identifié (Split,  
trésor de la cathédrale).



Сл. 3. Сребрна глава св. Ивана Елеозинарија,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 3. Tête en argent de Saint Jean Elemosinaire (Split,  
trésor de la cathédrale).

2) Глава свеца. — Неправилно младеначко лице карактерисано је дугим, окомитим, профилираним носом, који се шири надоље, и избоченим меснатим усницама. Косе се валовито спуштају преко ушију и, кратко подрезане, завршавају заобљеном коврчом. Хаљина има руб са декором од низа ромбова. На прсима свеца је печат мајстора са великим словом А. Глава нема моћију, те није ни у култу данас повезана с неким свецем. Висина јој је 16 cm (сл. 2).

3) Глава свеца. — Правилно симетрично лице је уоквирено кратко подрезаном косом, брадицом и брковима, који се спајају. Коса и брада су третиране намрешкавањем сребрне површине. Зјеница као и бр. 2 и бр. 6, је изражена двоструким колугићем у очном овалу. На челу су моћи светога Ивана Елеозинарија. Висина главе је 21 cm (сл. 3).

4) Глава свеца. — Црте лица су правилне и младеначке. Кратко подрезана коса с тонзуром на тјемену спушта се окомито на чело паралелним зарезима. Очна је зјеница дата малом уздигнутом и удубљеном тачком. Око врата је сасвим једноставан отвор хаљине. Глава данас стоји на двоструком каснијем сталку, од кога је горњи, ранији, дио украшен низом листића, а доњи стилизованим картушама. На тјемену су моћи св. Винка. Висина главе је 22 cm а сталка 9 cm (сл. 4).

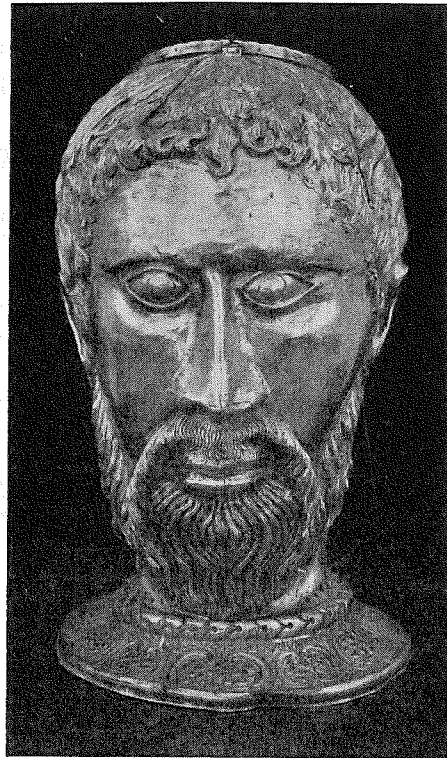
5) Глава свеца. — Старачкога је израза лица. Коса се немирно коврча и спушта на чело у неправилним чуперцима. Око је дато великим кругом у очној шупљини уобичајеног бадемастог облика. Бркови и подужа брада су дати неправилним повинутим симетричним пругама. На затиљку су моћи св. Каја. Глава је данас на малом сталку, сличном доњем дијелу сталка главе св. Винка. Висина ове главе је 28 cm а сталка 2,5 cm (сл. 5).

6) Попрсје свеца. — Старачка глава смиренога израза лица има кратко подрезану брадицу. Светац је одјевен у богато набрану казулу с оковратником, који је украшен орнаментима у облику ромба и квадрилобе. У лијевој руци држи бискупски штап, док десном благосиља. Моћи над тјеменом су св. Петра и Павла, а поштована је до недавна као св. Николе. Висина је лика 29 cm, осјећају јој се још трагови позлате на сребрној површини (сл. 6).



Сл. 4. Сребрна глава св. Винка,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 4. Tête en argent de Saint Vincent (Split, trésor de la cathédrale).



Сл. 5. Сребрна глава св. Каја,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 5. Tête en argent de Saint Caius (Split, trésor de la cathédrale).

7) Глава свеца. — Правилна, скоро класична глава има немирну кратку коврчасту косу. Правилни бркови и брада се симетрично дијеле у два дијела око обријаног дијела испод усана. Стоји на мањем сталку као под бр. 4 и 5. Моћи на челу носе име св. Бартоломеја. Висина главе је 23 cm а сталка 4 cm (сл. 7).

8) Глава свеца. — Израз лица, можда дјелимично и због каснијих оштећења површине, има неки необичан болан, реалистички изражај. Изнад усана су двоструки бркови. Брада, кратко подрезана, немирна и валовита, уоквирава читаво лице. Коса се спушта, позлаћена, дуга и коврчаста, покривајући читав стражњи дио врата. На тјемени су моћи св. Ивана Крститеља. Глава стоји на два каснија сталка, од којих горњи, ранији, има лиснат декор, док је доњи својим украсима сличан описаним постаментима бр. 4, 5 и 7. На једном празном пољу тога доњег постамента урезана је година 1896. Висина главе је 22 cm а обају сталака 13 cm (сл. 8).

9) и 10) — Главе мушких светаца уклопљене у барокна попреча и с барокном митром, које претстављају св. Дујма и св. Арнира. Глава светог Арнира је правилнија, строго фронтална, са стилизованом симетричном брадом која се немирно коврча. Она св. Дујма има јаче наглашен индивидуални, реалистични израз, који је још више истакнут уметнутим стакленим очима. Ове двије главе на којима се на врло занимљив начин ускладила готика с бароком, граде цјелину с главом св. Сташа, која је у потпуности израђена у барокном стилу. О тим барокним радовима биће касније говора (сл. 9—11).

<sup>1</sup> Популарно су ове главе третиране и неке репродуциране у чланцима, који су објављени при обнови ризнице из г. 1939: Ivačić, Riznica splitske katedrale — Glasnik Ispostave banske vlasti II, Split 1939, 9 i Žiška, Nova sakristija stolne crkve u Splitu — List biskupije splitsko-makarske, Split 1940, br: 11 — 12, 98—101, (бр. 4, 7, 9, 10). Главе бр. 2 и 5 су репродуциране у: Horvat, Kultura Hrvata kroz 1000 godina, Zagreb 1939, slika 91 i 92, а она број 3 у: Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952, slika 73. Главе бр. 9 и 10 смо обрадили у: Prijatelj, Barok u Splitu, Split 1947, 81—82. Fisković, Umjetnički obrt XV — XVI st. u Splitu, Marulićev Zbornik, Zagreb 1950, доноси на 154 страни попис глава у сплитској ризници, али не наводи главу св. Арнира.



Сл. 6. Сребрно попрсје св. Николе,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 6. Buste en argent de Saint Nicolas (Split, trésor de la cathédrale).



Сл. 7. Сребрна глава св. Бартоломеја,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 7. Tête en argent de Saint Bartholomée (Split, trésor de la cathédrale).

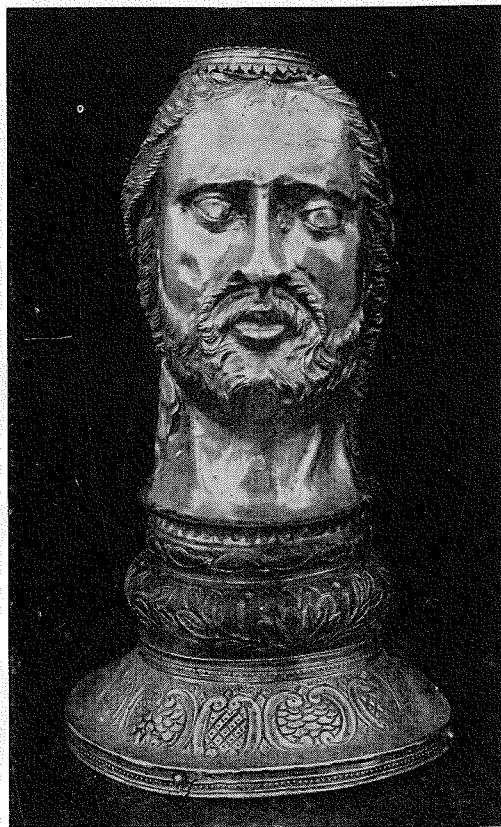
Осим печата златара са словом А на глави голобрадог свеца, а ако искључимо пунце на барокним уметцима, нема ниједна од ових глава ниједан златарски знак.

Најзначајнији извори за историју сплитске ризнице су њезини инвентари. Најстарији инвентар, који потиче из г. 1342, спомиње у ризници катедрале низ »сарита« и »imagines«.<sup>2</sup> Занимљиво је да инвентар разликује главу одређеног свеца од главе с моћима односнога свеца, из чега се може претпоставити да су већ тада постојале главе које су приказивале неког одређеног свеца, а имале моћи другог. Тај најстарији инвентар набраја »сарита«: Криста с реликвијом »sudarium«, св. Дујма с рукама, прстеном и с моћима св. Дујма, па главе с моћима свеца Дујма, Сташа, Ловре и Винка (заједно), Ивана Крститеља, Јакова апостола, једнога од невиних дјече и три мале главе без ознаке. Упоредо исти инвентар набраја низ »imagines«, и то двије с моћима невиних дјече, једну св. Дујма с моћима св. Дујма и Николе, једну св. Ивана Еванђелиста с његовим реликвијама и једну без ознаке с моћима св. Катарине.

Инвентар из г. 1400, који је други по старости, спомиње поновно од оних из пописа г. 1342 главе св. Сташа (с моћима), св. Ивана Крститеља, св. Винка (без спомена св. Ловре), Криста,

<sup>2</sup> Farlati, *Illyricum Sacrum* III, Ven. 1765, 317—318.

По Braunu (*Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940, 64—66) »sarut« означава главу или попрсје, док »imago« означава моћник у оквиру слободно третиране фигуре, која се од XVI стољећа наводи као »statua«. Колико можемо судити, у сплитским се инвентарима под »sarut« означава глава, а под »imago« приказ лика до појаса, цио лик, а и попрсје. То можемо закључити из атрибута неких »imagines« као »ab umbilico supra«, »cum« или »sine pastorali«, или пак по сачуваним предметима, као што је лик св. Николе, који је приказан до појаса, или ликови Марије и апостола са старе сребрне пале, од којих је Госпа приказана читава, а апостоли до појаса. Попрсја из Средњег вијека нам се иначе нису сачувала, уколико није данашњи наш бр. 2 »imago parva« св. Ивана Еванђелиста, о чему ће бити касније говора. Велика барокна попрсја св. Дујма, Сташа и Арнира се, у инвентарима из XVII и XVIII стољећа, називају »busto«. Мислим да се ипак на стриктну разлику између »sarut« и »imago« у старијим инвентарима не може много ослањати, јер се напр. у инвентару из г. 1342 наводе св. Дујма »sarut cum brachiis et baculo pastorali« и »imago«, у ономе из г. 1400 »imagines duas s. Duјmi ab umbilico supra« а у ономе из г. 1400 се спомиње само једна, и то као »sarut«. Јамачно је пак да су у питању исти предмети.



Сл. 8. Сребрна глава св. Ивана Крститеља — Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 8 Tête en argent de Saint Jean-Baptiste (Split, trésor de la cathédrale).

св. Јакова и невине дјеце, уз које се први пут појављују три нове: св. Кузме, Дамјана и Бартоломеја. У »images« улазе у овом инвентару два лика св. Дујма »ab umbilico supra«, св. Никола »sine pastorali« (што се можда односи на тежину), св. Ивана Еванђелиста (»parva«), двају анђела и шест малих ликова без ближе ознаке.<sup>3</sup>

Међу сребрним, коју је био из сплитске ризнице узео као залог за откупнину војвода Хрвоје Вукчић г. 1402 биле су и главе св. Кузме, Дамјана и Ивана Еванђелиста, али су сви предмети, па и те главе, ризници повраћене г. 1403.<sup>4</sup>

Трећи инвентар, који нам се у потпуности сачувао, потиче из г. 1493. Он наводи исте главе као онај од сто година раније (тј. св. Сташа, Ивана Крститеља, Винка, Христа с вијенцем у коме је трн из трнова вијенца, св. Јакова, Кузме, Дамјана и Бартоломеја). Св. Дује се опет наводи као »sarut« уз назнаку, да има митру и сребрни вијенац и то само један. У »images«, уз Богородицу, за коју смо доказали да је у питању фрагмент раније сребрне олтарске пале о којој смо писали посебну студију, уз једанаест ликова апостола, који су истој припадали,<sup>5</sup> и уз другу »imago ste Marie parva cum tribus sanctis«, наводе се св. Никола »cum eius pastorali« и св. Арнир »cum pastorali et diademate«. Нема више спомена глави с моћима невине дјеце.<sup>6</sup>

За пуне двије стотине година немамо пописа сплитске ризнице. Тешке опће политичке и економске прилике су се одразиле и на стање у ризници, гдје је огроман број предмета пропао, оштећен, саливен или продан. Ризницу су пљачкали феудалци, њезини су се предмети давали

<sup>3</sup> Farlati, н. д., 349—350; Praga, Antichi inventarii del tesoro di S. Doimo di Spalato, Archivio storico per la Dalmazia XX, Roma 1935, 7—11 p. o.

<sup>4</sup> Praga, н. д., 11.

<sup>5</sup> Prijatelj, Srebrene pale splitske stolne crkve — Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije u Dubrovniku I, Dubrovnik 1952, 247—254.

<sup>6</sup> Praga, н. д., 12—13. Непотпуни инвентар из г. 1472 (Praga, н. д., 11,) као ни инв. из г. 1497, који је недавно објавио Фисковић (Vj. za kul. i hist. dalm. LII, Split 1950, 195) и у коме се опет на друге начине називају поједине главе »sarut« и »imago«, не пружа нам за наше питање нових података.



Сл. 9. Сребрно попрсје св. Дујма,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 9. Buste en argent de Saint Doimus (Split, trésor de la cathédrale).



Сл. 10. Сребрно попрсје св. Арнира,  
Сплит, ризница столне цркве.

Fig. 10. Buste en argent de Saint Rainer (Split, trésor de la cathédrale).

као откупнина, а често су се и преливали да би се од њих начинили други. За читаво XVI и скоро XVII стољеће немамо никаквих података осим спомена неких предмета из ризнице у употреби код сакристије столне цркве у пописима сакристије из г. 1520—1525.<sup>7</sup> У визитацији надбискупа Марка Antuna Dominisa из г. 1604 види се да је почетком XVII стољећа био у ризници велики неред, те да су предмети без икаква реда поразбацани у малим ормарима у самој цркви.<sup>8</sup> Неред избија и из описа визитације надбискупа Стјерана Cosmiја из г. 1682—1683<sup>9</sup>. Тај је надбискуп учинио крај овоме стању, те се од године 1693 почео водити сталан инвентар ризнице у посебној књизи.<sup>10</sup>

У тој књизи, послје увода, имамо први попис из г. 1694, а затим слиједи у размацама од једне до највише 3 године, обично пред благодан св. Дујма, примопредајни инвентари сплитских ризничара све до г. 1732 с додатним биљешкама до г. 1751. У свим тим ризничким пописима између г. 1694 и г. 1732 наводе се само ове светачке главе: Крист, нова попрсја св. Дујма и Арнира, а касније и св. Сташа, попрсје св. Николе и главе св. Бартоломеја, Павла, Винка, Ивана, Магдалене и Маргарите.

<sup>7</sup> Liber I in quo descripta sunt inventaria rerum mobilium sacristiae eccl. sti Domnii assignatarum, Kaptolski arhiv u Splitu br. 1. Та је књига врло значајна за инвентаре црквеног руха. Попис сакристије имамо у Liber Primus Actorum venerabilis Capituli Eccl. Metr. s. Domnii, исти бр. 2, а из г. 1588—91 у другој свесци исте серије, исти бр. 3.

<sup>8</sup> Visitatio arch. M. A. Dominis, 4, 32 (Nadbiskupski arhiv u Splitu, br. 15).

<sup>9</sup> Visitatio arch. S. Cosmi, 6, исти, бр. 47.

<sup>10</sup> Инвентарска и рачунска књига сплитске ризнице без наслова, коју ћемо називати Књига ризнице, Каптолски архив у Сплиту, број 125.





Сл. 11. Сребрно попрсје св. Сташа — Сплит, ризница столне цркве.  
 Fig. 11 Buste en argent de Saint Anasthase (Split, trésor de la cathédrale).

Последњи познати ризнички пописи су они из визитације надбискупа Николе Динарића г. 1753<sup>11</sup> и Ивана Луке Гарањина г. 1766<sup>12</sup>, који су унијели још више збрке и нејасноће. Тај задњи попис — јер су оба једнака — несређен је, неуредан, с низом лакуна. Наводе се у њему велика попрсја св. Дујма и Сташа, уз једно непозната свеца, што значи да се већ седамдесет година иза израде бисте св. Арнира заборавио његов култ, па још једно попрсје св. Дујма без митре и пасторала. Од глава се ту набрајају оне св. Винка, Бартолмеја и Ивана Елемозинарија, једна звана св. Магдалене, једна без ознаке с моћима дрвета крижа и једна празна.

То је све што нам документи пружају. Наћи Аријаднину нит, да из тога низа контрадикција извучемо резултате, врло је тешко и у неким случајевима скоро немогуће. Ипак се не може рећи да нам ти ризнички пописи нису од помоћи за класифицирање и датирање ових глава.

Од светачких глава с данашњим моћима или именима налазимо у попису из г. 1342 главе св. Дујма, Винка (са моћима св. Ловре) и Ивана Крститеља, а у ономе из г. 1400 св. Бартолмеја и попрсје св. Николе. Иако се у данас сачуваном попрсју моћи св. Петра и Павла, држим да се једино за тај лик св. Николе који се спомиње г. 1400, може с потпуном сигурношћу држати да је

<sup>11</sup> Visitatio arch. N. Dinaritii, Nadb. arhiv u Splitu, br. 80.

<sup>12</sup> Visitatio arch. J. L. Garagnin, isti, br. 83.

наш бр. 6, јер се код првога спомена наводи »sine pastorali«, што значи да је иначе имао пастирски штап, који се касније од 1493 до 1732 стално спомиње. С обзиром на низ нетачности, не можемо сматрати пресудним што се то погрешје не наводи у последњем инвентару, ако то није наводно. »друго погрешје св. Дујма без митре.«

С обзиром на стилске особине, као што ћемо касније видјети, као и на специфичност њихова култа, вјерујем да се и код глава св. Винка (бр. 4), чији би »terminus post quem pop« био г. 1342 и код главе св. Бартоломеја (бр. 7), која би била, као и погрешје св. Николе, настала између г. 1342 и 1400, може држати сигурним да су у питању исте главе кроз свих шест стољећа. То је теже рећи за главе св. Дујма и св. Ивана Крститеља с обзиром на касније њихове култне метаморфозе и због њихових стилских карактеристика.

Како се у инвентару из г. 1493 не наводи углавном ниједна нова глава, а у онима из г. 1694 и даље низ нових имена светаца, а будући се, опет, на основи стилске анализе, не може ниједна глава датирати после XV стољећа, преостају нам за остале главе само двије алтернативе: или су те главе носиле раније име и моћи другога свеца, или су пак дошле у катедралну ризницу из какве напуштене цркве или из кога затвореног самостана. Претпостављам да је прва могућност вјероватнија.

За двије главе, сматрам, може се ријешити поријекло односно раније име. Глава младога свеца (бр. 2) би могла бити лик (imago) св. Ивана Еванђелиста, која се спомиње већ г. 1342, јер је тај светац голобрад, млад, и што се та глава изричито спомиње као малена, те јер је погрешје. По једном каснијем документу знамо да су у главу бр. 3 тек 1751 г. стављене моћи св. Ивана Елемозинарија.<sup>13</sup> Тада, тј. у Динарићеву инвентару, престаје се спомињати глава св. Павла, која се наводи између 1694—1732. С обзиром на физиономију брадатог апостола није тешко претпоставити да су у главу св. Павла, која се тада престаје спомињати, стављене моћи св. Ивана Елемозинарија. Али глава св. Павла се почиње јављати тек у барокним инвентарима, а ова глава спада у најстарије у низу, те је треба тражити под другим именом у ранијим пописима. У овом конкретном случају наслућујем да се она могла крити под именом св. Јакова апостола, који се престаје спомињати у часу кад се почиње спомињати св. Павао (чије су моћи, уз оне св. Петра, данас у глави св. Николе), а који претставља брадатог апостола и јавља се први пут г. 1342. Као што ћемо касније видјети, и за главу бр. 2 и за ону бр. 3 одговарају ове претпоставке датирању на основу стилске анализе.

Много је комплекснији проблем с главом бр. 1, која данас има моћи св. Барбаре, а поштује се као св. Луција. У инвентару од г. 1342 се наводи »imago« с моћима св. Катарине, али њој више нема трага у инвентарима из г. 1400 и г. 1493. С друге пак стране су њене стилске особине такве да је можемо датирати само прије првога инвентара. У инвентарима из XVII и XVIII ст. се наводе главе св. Магдалене и св. Маргарите, што се јамачно односи на ту главу и на главу младог свеца под бр. 2. Да је и та номенклатура била чак тада проблематична, показује нам карактеристичан детаљ из Динарићева пописа ризнице, гдје се наводи само »un capo d'argento с h i a t o s. Maddalena«, док се глава св. Маргарите више не јавља. Јамачно је реликвија св. Барбаре стављена тек у XIX стољећу, кад је стари култ већ јењавао.

Најтеже је тражити традицију глави с моћима св. Каја (бр. 5) и оној која је данас у великом барокном погрешју св. Арнира (бр. 10). Лик св. Каја се не спомиње ни у једном инвентару, те није искључено да је та глава тек касније доспјела из које друге у катедралну ризницу. Што се тиче главе св. Арнира, проблем је још комплекснији. Како ми је казивао покојни катедрални ризничар дон Нико Жишка, од данашњих погрешја св. Дујма и св. Арнира све донедавна се оно св. Дујма држало као св. Арнира и обратно. Није, према томе, искључено, а с тим би се сложила и стилска анализа, да се у погрешју које се данас назива да садржи моћи св. Дујма налази глава с погрешја св. Арнира, који се први пут наводи у инвентару из г. 1493, те би, према томе, била настала иза г. 1400, а она у данашњем погрешју св. Арнира би била она са погрешја св. Дујма, које се наводи већ 1342. У оба случаја би одговарала и датација на темељу стила.

Може се, можда, чинити нелогично правити све ове претпоставке, али држимо да смо бар за неке случајеве успјели тражену Аријаднину нит до краја провести.

На темељу ових хипотеза спомињале би се од данашњих глава:

у инвентару из г. 1342: сигурно глава св. Винка (бр. 4), а можда главе св. Барбаре (бр. 1) под именом св. Катарине, младога свеца (бр. 2) под именом св. Ивана Еванђелиста, св. Ивана Елемозинарија (бр. 3) под именом св. Јакова и она у барокном погрешју св. Арнира (бр. 10) под именом св. Дујма;

<sup>13</sup> Књига ризнице, 57 р.

у инвентару из г. 1400: сигурно глава св. Бартоломеја (бр. 7) и попрсја св. Николе (бр.6); у инвентару из г. 1493 можда глава у данашњем попрсју св. Дујма (бр. 9) под именом св. Арнира.

Данашњу главу св. Ивана Крститеља (бр. 8) не бих могао спојити с главом истога свеца која се спомиње у попису из године 1342, с обзиром на стил, те претпостављам да се крила под другим именом или да је доспјела касније, што се може с највише вјероватности претпостављати и за главу св. Каја (бр. 5).

Насупрот овој конфузији пред архивским изворима и комплексности иконографског проблема, стилски нам ове светачке главе претстављају врло занимљиву и у бити јасну цјелину одличних продуката домаћих златарских радионица из касне романике, прелаза из романике у готику и ране готике, које се могу датирати углавном од XIII до почетка XIV стољећа.

Да су у питању домаћа дјела, немамо конкретних архивских података, али нам јасно за то говори ситуација златарства у далматинским градовима, а посебно у Сплиту у то вријеме.

Фисковић је изнио низ података о сплитским златарима XIV и XV стољећа, из којих се види њихова врсноћа и замашност њихових подухвата. У самом градском статуту је постојала одредба градског вијећа да златари морају ковати предмете у злату, које не заостаје за флоринском смјесом и у сребру одређене стерлинске финоће, по чему се види да се строго пазило на квалитет израде. Уз низ златара, за које се наводи или се по имену може закључити да су били Сплићани, живе и дјелују тада у Сплиту бројни златари из других мјеста, као из Дубровника, Задра, Шибеника, Омиша, Трогира, Имотскога и Жрновнице, па Бара из Црне Горе, Дришта из Албаније, па Пјаченце, Песара и Бергама у Италији. Ти су златари имали своје радионице, одгајали помоћнике и имали чак и Златарску улицу, у којој су биле понајвише окупљене њихове радионице. Знамо да су чак израђивали и предмете већег значаја: распела с ликовима, табернакуле с анђелима, калеже с емаљираним украсима, моћнике и посуђе. Грађани и племићи су често остављали опоручне завјештаје да се за поједине цркве израде предмети у сребру и злату. Нажалост, уза све обиље докумената, немамо ни један конкретан архивски податак, који би нам говорио о изради сребрних глава у Сплиту, али, с обзиром на то што се наводе радови много замашнијег обима у документима о сплитским златарима, немамо разлога не претпостављати као скоро сигурно—локално, домаће поријекло за читав овај низ сплитских моћника у облику светачких глава.<sup>14</sup>

Код старијих глава се јасно осјећа још у основи кубичка и масивна концепција волумена с карактеристичним стилизираним третирањем детаља. Глава св. Барбаре још је чисто фронтална и блокно конципирана. На оној младога свеца, осим облика главе, карактеристичног по својој формацији, можемо наћи на одјећи орнаментат с ромбовима, који је врло близак орнаменту на рубу Богородичине одјеће на Госпином лику са сребрне, данас растављене пале сплитске катедрале, која се спомиње већ у најстаријем инвентару.<sup>15</sup> У ту старију скупину, коју бих датирао још у XIII стољеће или прве деценије XIV стољећа, поставио бих и главу св. Ивана Елемозинарија, налазећи и у њезиној концепцији и обради још у основи романичке форме. Даље етапе стилског развоја могу се видјети у даљим главама, које бих датирао нешто касније. Глава св. Винка још је — упркос јасним новим елементима — својом концепцијом волумена, својом хијератичном фронталношћу и својим обликовањем масе ближа ранијем схватању, што још више потенцира карактеристични вијенац косе око тонзурираног тјемена, постигнут паралелним пругама, те претставља логичну копчу између ранијих и средњих глава. На глави св. Каја се извјесни нови моменат може осјетити из коврчасте и прилично слободне обраде косе са повинутим чуперцима. Свечан, монументалан, упркос својим невеликим димензијама, ванредно ефектан у својој концепцији, наглашеној и ритном набора хаљине, лик је св. Николе, код кога се нови стил може осјетити и у карактеристичним квадрилобираним орнаментима оковратника. Извјесне реалистичке склоности као да се могу осјетити у глави св. Арнира, која данас сасвим друкчије дјелује у своме барокном орнату. Нови стил се сасвим јасно може осјетити особито

<sup>14</sup> Fisković, н. д., 149—155.

<sup>15</sup> Prijatelj, н. д., 252.

глави св. Бартоломеја, с карактеристичним третирањем браде и слободном обрадом косе, али још више формом лица, из које избија ново ликовно схватање.

Међу главама из наших ризница, које се могу упоређивати са старијима од сплитских глава, могу се споменути задарске главе св. Фауста из ризнице катедрале<sup>16</sup>, св. Николе из ризнице св. Марије<sup>17</sup> и глава св. Марије Магдалене из задарске катедралне ризнице, која нам је јако важна, јер је тачно датирана у г. 1322<sup>18</sup>, па дубровачке сребрне главе св. Урсуле из ризнице Мале Браће, и св. Стјепана, св. Андрије и оне с реликвијама св. Викторине у ризници столне цркве. Веома јаким аналогија с нашом главом св. Барбаре можемо наћи и у главама св. Уршуле у цркви св. Филипа и Јакова у Новоме и св. Уршуле у цркви св. Стјепана у Добрињу, које су јој у цјелини и детаљима врло блиске.

Говорећи о некима од задарских глава Cecchelli је нагласио да у њима налази нешто нордијско,<sup>19</sup> те је изнио неке сличности с главама св. Кузме и св. Блажа у Braunschweigu и св. Хадријана у Toursu.<sup>20</sup> Нисам склон ни у задарским, ни у сплитским главама, гдје се појављују сличне прте, прогумачити тај специфични експресионизам као нордијски допринос, гледајући у тој појави радије локалну ноту неког више пучког експресионизма с натуралистичким тенденцијама, премда би се та нордијска нота могла повезати с утјецајем мацарских прелата, који су често сједјели и на сплитском надбискупском трону.

На горе анализирани главе се надовезују и глава св. Ивана Крститеља, као и она у попрсју које данас називамо св. Дујма. У њима осјећамо наглашенију реалистичку ноту и много слободније третирање косе и браде, по чему би се могле датирати најкасније. Томе пак утиску као да је допринијело особито код главе св. Ивана Крститеља, коме се немирна, позлаћена коса спушта од тјемена до рамена и спаја с брадом, и касније улупљивање и оштећење сребрне површине, које потенцира необични и болни израз свеца. Глави св. Дујма, опет, посебни израз дају уметнуте стаклене очи, које су каткад и рана појава, али она има у себи и друге нове моменте у обликовању и третману, премда се наслања на традицију старих шаблона и шема. Ти разлози условљавају и извјесну хипотетичност при датирању ових двију глава. Ту извјесну хипотетичност датирања не би много измијенило ни набрајање аналогија из талијанскога златарства, јер, упркос извјесним сличностима у развојној линији, далматинско златарство, као однос једне провинцијске и периферне средине има своје специфичности. Зато их не набрајамо.

Као што смо навели на почетку, главе св. Дујма и св. Арнира доживјеле су у доба барока необичну метаморфозу, на коју ћемо се, будући смо о њој другдје опширно и наново писали, само укратко осврнути. На сједници од 30 маја 1698 године ризничари и чланови сплитског каптола на приједлог племића Аугустина Cindra и Фрање Sarogrossa одлучили су послати у Венецију много оштећених сребрних предмета да би се истопили, те главе св. Дујма и св. Арнира да се од тога сребра тим старим главама израде нови постаменти, попрсја и митре. По тим упутствима израдио је барокна кићена подножја, раскошно украшена попрсја и митре опточене разнобојним камењем млетачки златар Giovanni Battista Trivisan, врло занимљиво их акомодирајући старим главама. Исти Trivisan, који је г. 1699 послао у Сплит та попрсја био је г. 1698 израдио за исту сплитску ризницу моћник за фрагменат дрвета крижа, г. 1703 моћник за трн из трновог вијенца, а г. 1704 велико попрсје св. Сташа, а вјероватно је и аутор великога сребрнога каптолског распела. Попрсје св. Сташа, ремекдјело вјештога млетачкога златара, није синтеза готике и барока, већ је читаво израђено од Trivisana (сл. 11). Млетачки је златар приказао салонитанскога мученика у богато украшеном барокном одијелу с лиснатим украсима као галантнога витеза из »settecenta«, с потпуно барокно коврцаном периком, екстатичнога и пунога патоса, објесивши му млински камен око врата о сребрном ужету.<sup>21</sup>

Кад су постављене базе с лиснатим орнаментима испод глава св. Винка и св. Ивана Крститеља није нам познато. База с орнаментом картуша под истом главом св. Ивана је израђена г. 1896 према години записаној на истој. Њој су по орнаментима сасвим сличне базе испод глава св. Винка, Каја и Бартоломеја, али иако су декоративни облици исти, друга је израда и материјал, те вјерујем да су ове три раније, можда чак из времена барока, а да је ова из године 1896 израђена по њихову узору.

<sup>16</sup> Cecchelli, Zara, catalogo delle cose d'arte e d'antichità, Roma 1932, 51.

<sup>17</sup> Исти, н. д., 83.

<sup>18</sup> Исти, н. д., 46.

<sup>19</sup> Исти, н. д., 38.

<sup>20</sup> Falke-Schwarzenski, Der Welfenschatz, Frankfurt 1930, т. 73—74, Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art français, Paris 1900, 103.

<sup>21</sup> Prijatelj, Barok u Splitu, Split 1947, 81—82; Prijatelj, Novi prilozi o baroku u Splitu — Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, Dubrovnik 1953, II, 323—324.

Споменућемо, на крају, још и стихове хрватског пјесника Сплићанина Јеролима Кавањина (1643—1713), који је, у оквиру свога описа сплитске ризнице у спјеву »Богатство и убоштво«, посветио овим главама слиједеће стихове:

Polutilje Nikolieno  
glava Ivana i Bartola,  
Mare, Pavla, Mandalieno,  
trupje i dvanaes apostola,  
Diva sinkom u naručje  
nami dobro 'e priporučje

Tri srebrena polutiela  
napletena zlati sviati  
ima oš crkva Bogu miela  
svakim stinjem gradobjeti  
kroz klo lupie puk prozira  
Dujma, Staša i Arnira.<sup>22</sup>

Гледане и свака за себе и као цјелина, у својим неоспорним ликовним, а посебно пластичним вриједностима, сребрне главе ризнице сплитске столне цркве претстављају веома вриједна умјетничка остварења у нашим и у европским размјерама, те показују висок квалитет наших златара tresenta, који су, идући укорак с развојем умјетности Запада, уносили у своја остварења и један специфични печат, резултат наше средине и амбијента као и одраз утјецаја који су се на нашем терену на особит начин укрштали.

---

<sup>22</sup> Kavanjin, Poviest vangjelska, Zagreb 1913, pjevanje XVI, kitice 77 и 92.

## LES TÊTES EN ARGENT DES SAINTS DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE SPLIT

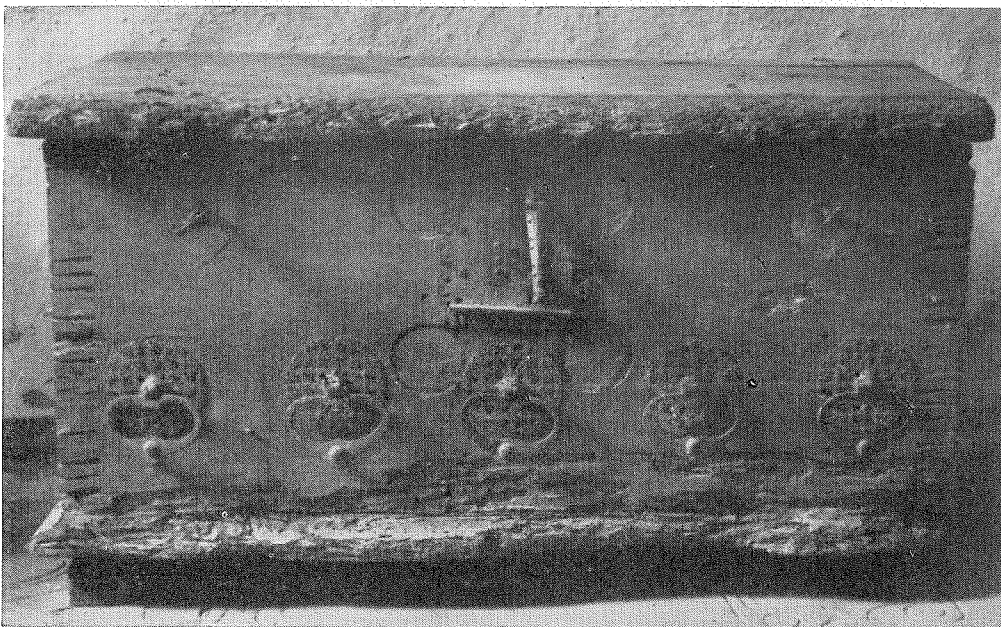
Dans cette étude, l'auteur, qui dans des travaux précédents a déjà contribué à l'étude de pièces importantes de la vieille orfèvrerie dalmate, s'occupe d'une collection de têtes et de bustes en argent des saints qui se trouvent dans le trésor de la cathédrale de Split, datant du roman tardif, de l'époque transitoire entre le roman et le gothique et du gothique. Par conséquent, ils ont vu le jour entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XV<sup>e</sup> siècle et sont dûes à des orfèvres dalmates de la région dont ces oeuvres artistiques les plus importantes datent justement de ces époques. Ces têtes et bustes en argent du trésor de Split représentent, à en juger par les reliques qu'ils encadrent sainte Barbara, un jeune saint inconnu, saint Jean Elemosinaire saint Vincent saint Caius, saint Nicolas (avec des reliques également de saint Pierre et de saint Paul), saint Bartholomée, saint Jean-Baptiste, saint Doimus et saint Rainer. Ces deux derniers bustes ont subi quelques modifications de l'époque baroque, oeuvre de l'orfèvre vénitien, Giovanni Battista Trivisa, qui a également fait pour le compte de la cathédrale de Split le buste de saint Anasthase («Staš»).

Se basant sur de vieux inventaires du trésor de la cathédrale de Split, dont les plus anciens datent des 1342, 1400 et 1493, l'auteur recherche des données historiques concernant ces têtes et bustes, ce qui l'amène à des conclusions intéressantes qui correspondent aux résultats d'une analyse de styles et de datations sur la base de leurs caractéristiques de style. Analysant l'une après l'autre ces têtes et bustes en tenant compte des particularités de chacun d'entre eux, l'auteur en donne la chronologie et tire des analogies entre les orfèvreries dalmates et européennes de ce temps. L'analyse historique et plastique de cette collection de reliquaires très intéressante et rare, que l'auteur achève par des citations de mentions qui en sont faites dans la vieille littérature croate, démontre clairement leur importance exceptionnelle, passée presque inaperçue jusqu'à ce jour, dans le cadre de notre orfèvrerie et de celles de la Dalmatie et de l'Occident du Trecento.

## КАСНОГОТИЧКЕ СКРИЊЕ АЛПСКО-ЛОМБАРДСКОГ ТИПА У ДАЛМАТИНСКИМ ЗБИРКАМА

БЕРЕНА ХАН

Ријетки су сачувани примјерци профаног готичког намјештаја у нашој земљи. Поједини предмети из тог периода, које је случај спасио а вријеме поштедјело већином немају стилских претходника и настављача, па је готово немогуће пратити њихов развој. Тим је већа вриједност оних малобројних комада средњовјековног кућног мобилијара код нас, који се развојно допуњује и претставља заокружену стилску цјелину. Међу такве предмете могли бисмо убројити и касноготичке скриње алпско-ломбардског типа<sup>1</sup> сачуване у Далмацији. Њима још није посвећивана пажња иако у комплексу разнородног развоја скриње код нас заузимају посебно мјесто. Осим тога што су специфичне по типу, њихова је особеност што се јављају само у приморским градовима и што су по обради и украсу сродне са скрињама насталим у исто вријеме у средњој и сјеверној Италији,<sup>2</sup> у предјелима тиролских Алпа<sup>3</sup> и у романском дјелу Швајцарске.<sup>4</sup> Појава таквих скриња забиљежена је и на Иберском Полуострву,<sup>5</sup> Окови за врата и намјештај, слични онима са скриња алпско-ломбардског типа, израђивани су и у јужној Баварској.<sup>6</sup>



Сл. 1. Скриња из прве половине XV стољећа, сакристија цркве св. Доминика у Дубровнику.  
(Снимио Ј. Јовановић, Дубровник).

Fig. 1. Chest from the first part of the 15th century, sacristy of St. Dominic's Church at Dubrovnik. (Photographed by J. Jovanović, Dubrovnik)

Досад је познато пет примјерака касноготичких скриња алпско-ломбардског типа у Далмацији. Двије се чувају у Дубровнику а три у Сплиту. Најстарија од наведених скриња припада инвентару дубровачке цркве св. Доминика (сл. 1), а друга се налази у старој апотеци дубровачког самостана Мале Браће (сл. 2). Остале три чува Градски музеј у Сплиту. Према

<sup>1</sup> Назив »алпско-ломбардски« дао је аутор овог прилога, С. Vicenzi у својој студији »Mobili lombardi del quattrocento nei musei del castello Sforzesco di Milano, Dedalo, Milano-Roma 1922—23, год. III, вол. II, 496, назива ове скриње ломбардским. Како је међутим територија на којој се јављају ове скриње много шира и обухвата и алпску област, сматрали смо да је назив »алпско-ломбардски« потпунији.

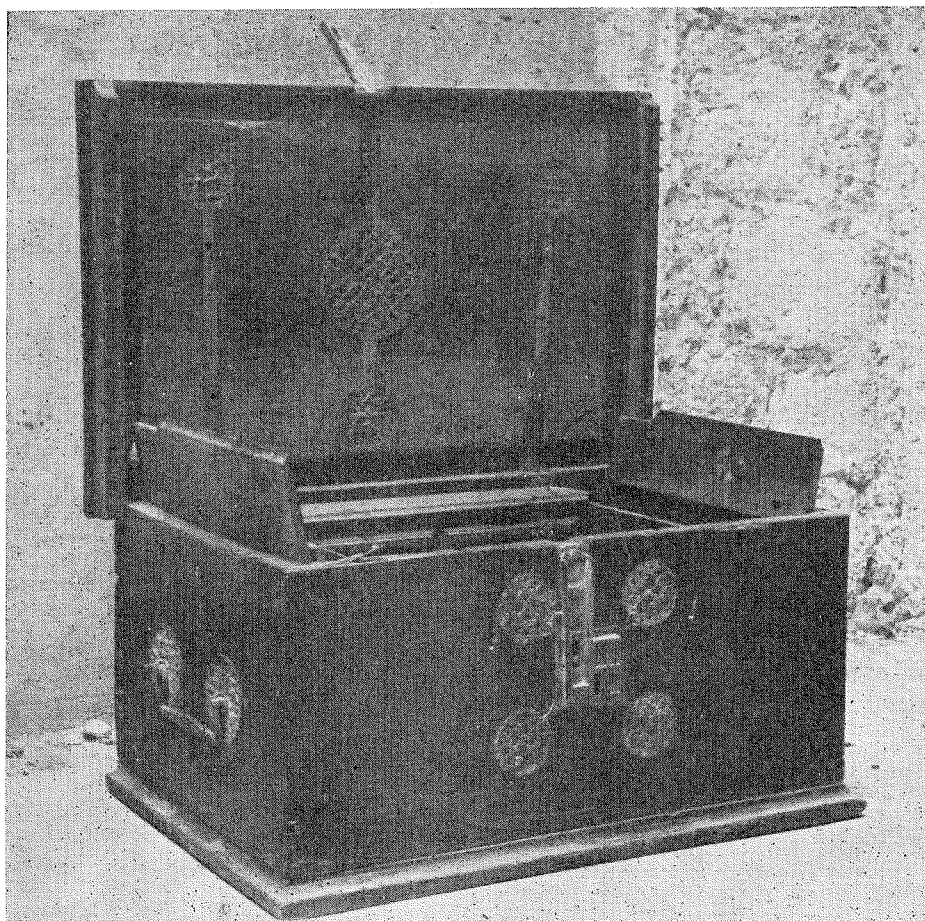
<sup>2</sup> С. Vicenzi, н. д., 496—497.

<sup>3</sup> R. Schmidt, Möbel, Берлин 1922, 72.

<sup>4</sup> Meubles de styles gothique et renaissance, Ed. Musée d'Art et d'Histoire, Genève — Basel 1930, Tab. V.

<sup>5</sup> Architektur u. Kunstwerke in Alt Spanien, Delphin VRLg, München, без године издања, 130.

<sup>6</sup> O. Höver, Das Eisenwerk, Berlin 1927, 45.



Сл. 2. Скриња из друге половине XV стољећа, Стара аптека фрањевачког самостана у Дубровнику, изложена у ризници истог самостана. (Снимио Ј. Јовановић, Дубровник).

Fig. 2. Chest originating from the 2nd part of the 15th century from the Old Pharmacy Shop of the Franciscan Monastery at Dubrovnik, presently displayed in the room of treasures of the same monastery. (Photographed by J. Jovanović, Dubrovnik).

оскудним подацима из инвентарских записа Музеја дознаје се да једна од ових скриња која стилски већ припада Ренесанси потиче из Котора (сл. 8), док је поријекло других двију непознато (сл. 5, 6).

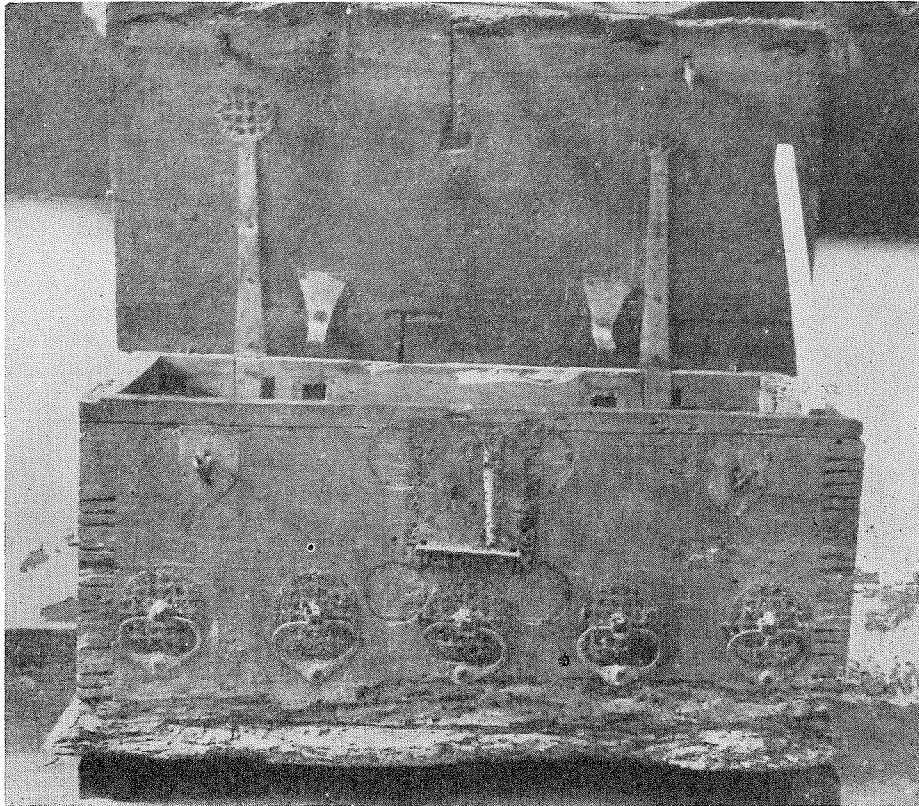
Свих пет скриња израђено је од ораховине. Три веће сличних су димензија<sup>7</sup> (сл. 1, 5, 7), док се двије мање у мјерама разликују<sup>8</sup> (сл. 2, 8).

Најстарија скриња алпско-ломбардског типа сачувана код нас, она из сакристије цркве св. Доминика у Дубровнику (сл. 1), украшена је перфорираним оковима у облику розета, које су израђене од кованог, поцинкованог жељеза. Корниж при дну профилиран је на двије степеннице. Једноставност украса, густоћа и дужина шипова — 5,5 cm, — грубо отесане површине, као и готички окови, све су то елементи на основу којих се ова скриња може датирати у прву половину XV стољећа. Претпоставља се да је она од времена свог постанка коришћена у сакристији цркве св. Доминика, вјероватно као spremница за предмете мисног обреда. Ова се претпоставка

<sup>7</sup> Скриња из сакристије цркве св. Доминика у Дубровнику дугачка је 116 cm, широка 57 cm, а висока 58 cm, (сл. 1); скриња из Сплита, дуж. 131 cm, шир. 64 cm, вис. 60 cm, (сл. 5); скриња из Сплита дуж. 139 cm, шир. 55 cm, висина 57 cm (сл. 7).

<sup>8</sup> Скриња из самостана фрањеваца у Дубровнику дуж. 71 cm, шир. 54 cm, вис. 52 cm (сл. 2); скриња поријеклом из Котора дуж 87 cm, шир. 54 cm, а вис. 52 cm (сл. 8).





Сл. 3. Скриња из сакристије цркве св. Доминика, прва пол. XV стољећа, Дубровник.  
(Снимио Ј. Јовановић, Дубровник).

Fig. 3. Chest, St. Dominic's Church, first part of the 15th century, Dubrovnik,  
(Photographed by J. Jovanović, Dubrovnik).

оснива на чињеници што се у дубровачким изворима помињу имена грађана који су такве предмете цркви даривали<sup>9</sup> или их остављали у депозит.<sup>10</sup>

Исти скромни украс, а вјештији столарски рад показује друга дубровачка скриња из старе апотеке фрањеваца, данас изложена у манастирској Ризници (сл. 2). Она је настала вјероватно у другој половини XV стољећа. Скриња сродна овој изложена је у венецијанској палачи ка д'оро, гдје је у другом кату зграде реконструисан венецијански ентеријер XV стољећа.<sup>11</sup>

Према стилско-хронолошком развоју трећа по реду од наших скриња алпско-ломбардског типа богатије је украшена од претходних, а чува се у Градском музеју у Сплиту (сл. 5).<sup>12</sup> Скриња стоји на стилизованим животињским шапама. Предња страна богато је украшена перфорираним готским оковима у облику квадрата, а на попречним пречагама под поклопцем су двије пластичне лавље главе. Такве се главе налазе на истом мјесту и на другој скрињи из Градског музеја у Сплиту (сл. 6). Оне потсјећају на животињске главе — најчешће лавље — које се јављају на столицама на пријеклоп из XI — XII стољећа, које су служиле владару као »пољско пријестоље«.<sup>13</sup>

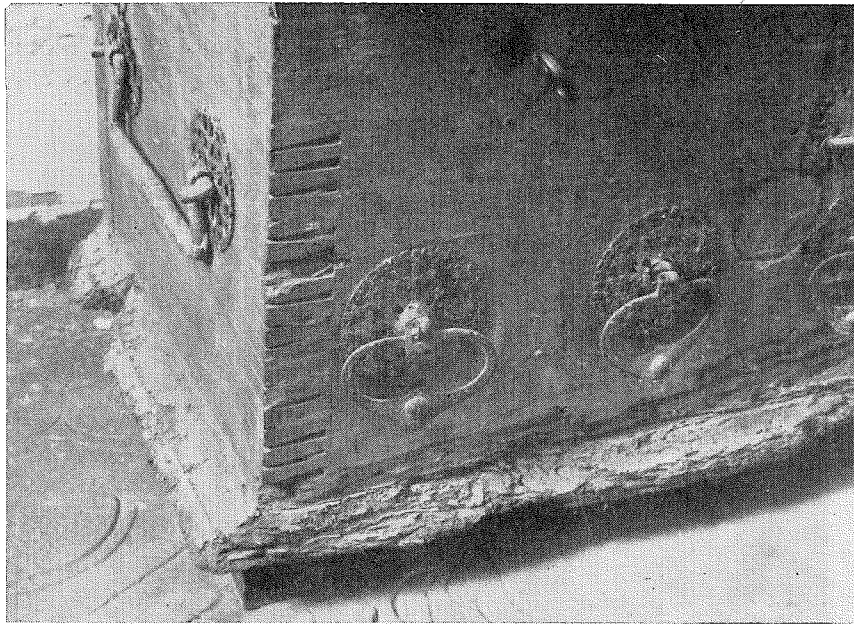
<sup>9</sup> Јелача, жена Марина Русића с Лопуда, оставља фратрима св. Николе » . . . vna cassa per sacristia . . . « — Држ. арх. Дубров., Testamenta 30, 46'; Маруша Лукаревић оставља 1512 године скрињу св. Николи у Дубровнику, Држ. арх. Дубров., Testamenta 31, 20'.

<sup>10</sup> Један дио поклада Вука Јбранковића смјештен у скрињама био је депонован у реликвијару дубровачке цркве св. Марије — К. Јиречек, Споменици српски, СКА, Споменик, Београд 1892, 142; такође и Сандаљев поклад, депонован у истом реликвијару, био је чуван у скрињама — М. Пуцић, Споменици српски II, 1862, 52; остали подаци потичу из Држ. арх. Дубров., Testamenta 31, 22' (1512); Testamenta 34, 210'; Chiesa e Monasteri 32, 28. св од 9, VIII, 1458.

<sup>11</sup> Колико је познато аутору овог прилога, поменута скриња у венецијанској палачи Са д'оро није досад још објављивана.

<sup>12</sup> Ова скриња евидентирана је у извјештају Ц. Фисковића, Заштита и поправак споменика у Далмацији 1952 године, Зборник заштите споменика културе ФНРЈ, Београд 1955, IV-V, 400.

<sup>13</sup> Наводе о том типу столица сачуваних у европским збиркама види В. Хан, Налоњ манастира Крушедола из XVI вијека, — Рад војвођанских музеја, Нови Сад 1953, 2, 105, бил. 13; у бечком Oestereichisches Museum für Kunst und Industrie изложене су двије столице на пријеклоп из самостана Admont, XIII-XIV стољеће с украсом животињских глава на горњим крајевима пречага.



Сл. 4. Шипови у облику ластиног репа на скрињи из сакристије цркве св. Доминика у Дубровнику, прва половина XV стољећа. (Снимио Ј. Јовановић, Дубровник)

Fig. 4. Doretail joints, chest from the sacristy of St. Dominic's Church, Dubrovnik, first part of the 15th century. (Photographed by J. Jovanović, Dubrovnik).

Вјероватно да су претставе лава, као симбола снаге и чувара — *leo custos* — на средњовјековном намјештају имале заштитно значење, па се и њихова појава на нашим скрињама може објаснити у том смислу.

Наведена сплитска скриња (сл. 5) на унутрашњој страни поклопца украшена је поред перфорираних окова и округлим дјелићима кости. Посебни елемент украса претставља интарзија, која се састоји од паралелних линија израђених од свијетлог дрвета. Интарзија је скромни почетак посебног украса скриња алпско-ломбардског типа из друге половине XV стољећа и на пријелазу у XVI, који се развио у богати полихромни сплет геометриских шара инспирисаних оријенталним узорима. Интарзија од кости и дрвета на унутрашњој страни поклопца налази се на скрињи истог типа која се чува у збирци намјештаја тврђаве Sforza у Милану.<sup>14</sup> Carlo Vicenzi наводи ломбардско поријекло ове скриње и датира је у XV стољеће.<sup>15</sup> Скриња истог типа из мадридске збирке грофа Almelas-а слично је украшена,<sup>16</sup> а припада »tudéjag« стилу католичке Шпаније XVI стољећа с још изразитим арапским и оријенталним елементима, као што је и украс уложене кости у дрвену основу.

Према карактеристикама које се наводе, прва у низу сплитских скриња (сл. 5) припада другој половини XV стољећа.

Даљу етапу у развоју опреме скриња алпско-ломбардског типа које су код нас сачуване претставља друга у низу оних које се чувају у Музеју града Сплита (сл. 6). Поред већ на претходним скрињама помињаних декоративних елемената, ова скриња има богатији полихромни интарзирани украс на унутрашњој страни поклопца (сл. 7). Преплет геометриских шара изведених од свијетложутог и црног дрвета упућује на оријенталне узоре. Слично украшена скриња чува се у берлинском Schlosmuseum-у.<sup>17</sup> R. Schmidt је датира око 1500 године, наводећи да потиче из јужног Тирола,<sup>18</sup> а F. Schottmüller је ставља у XV стољеће и претпоставља да је поријеклом из сјеверне Италије или јужног Тирола.<sup>19</sup> Скрињу истог типа и сличног украса, поријеклом из покрајине Valais у романској Швајцарској, посједује женевски Musée d'Art et d'Histoire, а датирана је такођер XV стољећем.<sup>20</sup> Вјероватно да је, по хронолошком реду друга скриња која се чува у Сплиту, настала у прелазном периоду XV на XVI стољеће.

<sup>14</sup> C. Vicenzi, н. д., 496—497.

<sup>15</sup> Isti, н. д., 496.

<sup>16</sup> Architektur und Kunstwerke in Alt Spanien, Delphin Vrlg, München, без године издања, 130.

<sup>17</sup> R. Schmidt, н. д., 63.

<sup>18</sup> Isti, н. д., 72.

<sup>19</sup> F. Schöttmüller, Wohnungskultur u. Möbel der italienischen Renaissance, Stuttgart 1928, XX.

<sup>20</sup> Meubles de styles gothique et renaissance, Ed. Musée d'Art et d'Histoire, Genève — Basel 1930, Tab. V.



Сл. 5. Скриња из друге половине XV стољећа, Музеј града Сплита. (Снимио Конзерваторски завод за Далмацију, Сплит).

Fig. 5. Chest from the 2nd part of the 15th century, Museum of the City of Split. (Photographed by the Conservatory Institute of Dalmatia, Split).

Последња од наших скриња, поријеклом из Котора, припада већ стилу Ренесансе (сл. 8). На крајевима она је фланкирана с двије у високом рељефу израђене каријатиде које су типичне за ренесансни намјештај израђен у Тоскани и Венецији у XVI стољећу. Поред рељефа богато профилирани, ритмички изломљени корниж на фасади скриње такође упућује на исто вријеме. Поред изразитих елемената Ренесансе, готичке перфориране розете од кованог жељеза остају силом традиције одржани стилски сурвивали. Пластичне каријатиде покриле су и онај иначе толико специфични технички елеменат за овај тип скриња — низове углављених танких шипова у облику ластиног репа. Унутрашња страна поклопца которске скриње украшена је интарзијом од свијетлог дрвета у преплету већ познатих геометриских шара оријенталног поријекла.

Подјела унутрашњег простора скриња била је условљена потребом бољег и прегледнијег распоређивања у њих спремљених предмета. Тако скриња из старе дубровачке апотеке има с три стране углављене преграде (сл. 2), а исти је распоред у которској скрињи (сл. 8). Код других трију код нас сачуваних скриња алпско-ломбардског типа таква се подјела простора може претпоставити на основу удубљења у које су даске преградака биле углављиване (сл. 3, 5, 7). Слична расподјела унутрашњости скриња била је, чини се, пракса у далматинским градовима. У попису предмета кућног инвентара дубровачке куће Рестић из 1518 године записничар наводи: »vna cassa grossa de nuguria dentro atorno con cassette piccole,«<sup>21</sup> што би одговарало и унутрашњем изгледу скриња које се обрађују.

<sup>21</sup> Држ. Арх. Дубров., Div. Canc. 108, 2 a tergo.



Сл. 6. Скриња с краја XV или почетка XVI стољећа, Музеј града Сплита. (Снимио Конзерваторски завод за Далмацију, Сплит).

Fig. 6. Chest from the late 15th or early 16th century, Museum of the City of Split. (Photographed by the Conservatory Institute of Dalmatia, Split).

Претпоставља се да је и украшавање унутрашње стране поклопца скриње имало свој одређени значај и смисао. Од ренесансних времена посвећивало се том дијелу скриње све већа пажња, а украшавани су претежно они примјерци који су коришћени у репрезентативним одајама домова. Из дубровачких кућних инвентара XVI стољећа дознаје се да су у »sali«, свечаној дворани, уздуж зидова биле смјештене скриње, а у њима чуван, поред осталог, и прибор за услуживање за столом. Надошли гости изазвали су потребу отварања ових сандука, а тиме и жељу домаћина да угоди и погледу својих посетилаца, који се нужно заустављао на унутрашњој страни отвореног поклопца. Тако је с много пажње украшаван овај »интимни« дио скриње с намјером да се усклади са осталом, често особито богатом опремом грађанске куће у далматинским градовима XV и XVI стољећа.

Што се тиче занатске обраде код нас сачуваних скриња алпско-ломбардског типа, њихове неравне површине одају још невјешту руку дрводјелје, а дебљина дасака од којих су израђене — до 5,5 cm — показује рустичну гломазност средњовјековног намјештаја. Међутим, и поред наведених карактеристика, већ се и на најстаријој скрињи (сл. 1) осјећа брига столара да технички превазиђе начин рада ранијих средњовјековних мајстора. Док су они дјелове намјештаја ужљебљивали, а конструкцију осигуравали жељезним оковима, столар наведених скриња саставио је њихове углове танким шиповима густо нанизаним у облику ластиног репа (сл. 3). Такво техничко рјешење значило је велики напредак у односу на ранија која су том новом поступку претходила.

Углављивање дјелова намјештаја у виду шипова појавило се током XIV стољећа у сјеверној Италији и у неким крајевима Француске.<sup>22</sup> Овај нови начин рада потиснуо је примјену жељезних окова на намјештају,<sup>23</sup> а посебно на скрињама, а самим тим умногоме измијенио и њихов изглед. Уколико се метални окови и даље појављују на скрињама и уопће на намјештају, њихова улога није више изразито функционална већ претежно декоративна.

Ново техничко рјешење углављивања елемената намјештаја остаје специфичност скриња одређеног типа и онда кад се јављају и други начини састављања дрвених дјелова у столарском занату. У сјеверним крајевима Италије израђиване су током XV и XVI стољећа поред скриња алпско-ломбардског типа и такве које су значајне не само због свог специфичног украса плитког рељефа на пунцираној основи, него и због начина на који су састављани углови, а показују

<sup>22</sup> J. Falke, *Deutsche Möbel des Mittelalters u. der Renaissance*, без год. издања, XLIII.

<sup>23</sup> A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels*, Berlin 1927, 36.



Сл. 7. Скриња с краја XV или почетка XVI стољећа, поклопац украшен дрвеном интарзијом, Музеј града Сплита. (Снимио Конзерваторски завод за Далмацију, Сплит).

Fig. 7. Chest from the late 15th or early 16th century, with open lid of wooden intarsia, Museum of the City of Split (Photographed by the Conservatory Institute of Dalmatia, Split).

исти, попут чешљевих зубаца густе низ узаних шипова, чију је дужину условљавала дебљина даске од које су скриње биле израђиване.<sup>24</sup> Таква сјеверно-италска скриња сачувана је у рапском самостану св. Еуфимије у Кампори.<sup>25</sup> Да су оне циркулисале по Балкану, доказује налаз сличне скриње из краја XV или почетка XVI стољећа у румунском манастиру Путни.<sup>26</sup> Њихов специфичан украс, — плитки рељеф на пунцираној основи, — одржао се у народној умјетности обраде дрвета у Далмацији све до XIX стољећа.<sup>27</sup>

Досадања анализа сачуваних скриња које се обрађују показује да је њихов облик у основима једноставан, стилски некарактеристичан, а оно што их повезује с естетским осјећањима времена у којима су настајале, украсни су елементи који показују логични стилски развој. Тако се декор ових скриња развија од плошних, богато перфорираних окова, који припадају високој готици, преко ренесансне интарзије од дрвета и кости сложене у шаре оријенталног поријекла до набубрелог, изразито ренесансног рељефа каријатида и исто тако стилски обиљеженог ритмички изломљеног корнижа, какав показује скриња из Котора, најмлађа међу онима које се обрађују (сл. 8).

Окови на скрињама алпско-ломбардског типа дају им посебно обиљежје и њихова су стилска специфичност. Ови ситни производи анонимних мајстора одликују се финоћом израде

<sup>24</sup> R. Schmidt, н. д., 71—72.

<sup>25</sup> Љ. Караман, Преглед умјетности у Далмацији, Загреб 1952, 79, сл. 180.

<sup>26</sup> O. Tafraли, Le trésor byzantin et roumain du Monastère de Poutna, Paris 1925, 30, pl. XVIII, XIX, XX.

<sup>27</sup> Примјер резбарене дрвене столице из Буковише крај Задра, Музеји и збирке Задра, Загреб 1954, 186.



Сл. 8. Скриња поријеклом из Котора, XVI стољеће, Музеј града Сплита. (Снимио Конзерваторски завод за Далмацију, Сплит).

Fig. 8. Chest originating from Kotor, 16th century, Museum of the City of Split. (Photographed by the Conservatory Institute of Dalmatia, Split).

и складом орнаменталних елемената, а ублажују рустичну гломазност сандука. Окови, поред интарзије, једини су елементи по којима су ове скриње и занимљиве као занатско-умјетнички производи.

Окови свих пет скриња у основима су исти: розете или квадрати са назупчаним рубовима и стилизованим, вегетабилним орнаментом израђеним на пробој. Кроз богати преплет вегетације просијава црвенило текстила којим су сви окови подложени. Код најстарије скриње (сл. 1) подлога је израђена од грубе вунене тканине са дебелим влакнима, окови скриње из старе фрањевачке апотеке подметнути су црвеном свилом (сл. 2), а они на скрињама Градског музеја у Сплиту црвеним баршуном (сл. 5, 6, 7).

Коване розете и квадрати служе као основе на које су причвршћиване алке или су завршни украс на кључаници и жељезним тракама које с унутрашње стране придржавају поклопац. Плоснате алке оштрих ивица на предњој страни скриње имају изразито декоративни значај, док су обле хваталке на странама служиле за преношење скриње.

Окови какви се налазе на нашим скрињама алпско-ломбардског типа јављају се на касно-готичком намјештају у крајевима с ове и оне стране Алпа. Њима је у стручној литератури само узгред посвећивана извјесна пажња. Неки аутори истичу јужноњемачко поријекло тих финих израђевина.<sup>28</sup> С. Vicenzi повезује њихову појаву с радионицама кованог жељеза у Брешчи (Вре-

<sup>28</sup> С. Vicenzi, н. д., 496.

scia) и Милану, поткрепљујући своје мишљење чињеницом да је током XV вијека у поменутих центрима цвала обрада кованог жељеза више него у било којем крају Италије. Исти аутор такође напомиње да су још донедавно израђивани слични предмети у предјелима Ломбардије.<sup>29</sup> W. Vode, осврћући се на једну скрињу сличну нашим мисли да су ови окови француског или њемачког поријекла.<sup>30</sup>

У литератури је посебна пажња посвећена облику алки. Тако С. Vicenzi истиче да је њихов срцолики облик ломбардска специфичност.<sup>31</sup> Међутим, на оковима поријеклом из њемачких крајева — претежно јужне Баварске — среће се исти облик.<sup>32</sup> Такве се алке јављају и на скрињама које су предмет наше обраде.

Формалном анализом окова пошло се и даље. Тако је начин смјештања окова на дрвену подлогу послужио као основа за доношење закључака у вези с локацијом њихове производње. R. Schmidt и F. Schotmüller претпостављају да су окови смјештени у издубену основу на дрвеној подлози италијанског поријекла, док с оне стране Алпа пластично прилежу.<sup>33</sup> На нашим скрињама срећемо једну и другу појаву, и то оба принципа на поједином примјерку, па према томе ове тврдње не могу у нашем случају да послуже као основа за доношење закључака у прилогу ове или оне претпоставке.

Богато ажурирани и технички дотјеривани, ови касноготички окови претстављају завршну етапу у развоју средњовјековних окова на намјештају алпско-ломбардске области. То се очитује у техници пробијања метала, доведеној до виртуозности, у фином дотјеривању површина окова, као и у чињеници, да је танки цинкани слој којим су превучени, одузео основном материјалу његове специфичне особине. То губљење особина материјала од кога је предмет израђен, опћа је значајка за завршни степен развоја једне гране умјетничког заната одређене епохе.

Окови, поријеклом из алпско-ломбардске области занимљиви су и као стилска појава, јер се у њима називају оријентални елементи, који се сретно усклађују с особинама »цватуће« готике. Оријентална је техника њихова рада, — перфориране окове на дрвенарији налазимо у оријенталним културама<sup>34</sup> — као и сам облик розете и назубљеност њених рубова, док вегетација од које је орнамент састављен показује готичке елементе. Принцип подлагања тих перфорираних плоча с тканином живе боје, која јаче оцртава обресе стилизоване, чипкасте вегетације, у складу је с тежњама готике, али је његово поријекло оријентално. У предјелу Алпа и у Ломбардији утјецаји с арапског Оријента стизали су преко Венеције или Шпаније. У Шпанији је у XV и XVI стољећу ковање жељеза био развијен умјетнички занат, а арапски су утјецаји били водећи. Да се само потсетимо на толико специфичне »секретере« који су произвођени током XVI стољећа у Варгасу, звани »varguenos«, а украшени богато перфорираним оковима од кованог жељеза који одражавају традиције арапске умјетности. Ти су окови подлагани свијетлим дрветом или тканином,<sup>35</sup> што упућује на арапско-оријенталне узоре.

Уз проблеме који се јављају у вези с »националним« поријеклом перфорираних окова касне готике на намјештају у предјелима Алпа и у Ломбардији, њихова појава на скрињама у Далмацији намеће ново питање. Да ли су ти окови били предмет увоза трговинске размјене која је живо цвала у XV и XVI стољећу између градова далматинске обале и Венеције, тог вјерног чувара готичких традиција, или су их израђивали домаћи мајстори према страним узорима? Односно: да ли су ове скриње алпско-ломбардског типа израђиване код нас или су као готови производи набављане са стране?

Малобројни профани и црквени намјештај из XV и XVI стољећа који је сачуван у Далмацији не показује техничких и стилских сродности с овим скрињама. Оне се по типу и изради одвајају од сачуваних предмета домаћег поријекла исто тако као и сродна група италијанских скриња истог типа у односу на остали сачувани намјештај у ондашњој сјеверној Италији. На основу података који нам дају малобројни досад испитивани и објављивани инвентари станбених кућа далматинских градова XV и XVI стољећа — дубровачки, лопудски, стонски и шибен-

<sup>29</sup> Isti, н. д., 497.

<sup>30</sup> Isto, 496.

<sup>31</sup> Исто, 497.

<sup>32</sup> O. Höver, н. д., 45.

<sup>33</sup> R. Schmidt, н. д., 72; F. Schotmüller, н. д., XX, биль. 3.

<sup>34</sup> Као неки од примјера наводе се звекири за врата из Сирије — E. Herzfeld, *Studies in architecture I, Ars Islamica* 1942, Vol. IX, fig. 48, 49 и 50; у градовима Мале Азије налази се на перфориране окове, особито за врата — С. E. Arseven, *Les arts décoratifs turcs, Istanbul*, без год. издања, fig. 361 и 362, стр. 134.

<sup>35</sup> J. Aronson, *The encyclopedia of furniture*, New York 1949, 916.

ски<sup>36</sup> — не може се дознати да ли су такве скриње домаћег или страног поријекла. Записничари инвентара наводили су најчешће предмете без описних појединости, а уколико таквих и има, оне ипак нису довољне да се помоћу њих може идентификовати тип скриња које су предмет наших испитивања. Чињеница, међутим, да су пет готичких скриња алпско-ломбардског типа из XV и XVI стољећа сачуване на тлу Далмације, упућује на могућност да се тадашње грађанство њима служило у већем броју.

У далматинским кућним инвентарима јавља се неколико појмова за обиљежавање скриње. То су *carpa*, *cassa*, *casson*, *corpano* и *scrigno*. Претпостављамо да за тип наше скриње одговара назив *carpa* или *cassa*, јер се појмови *casson* и *corpano*, упоређујући их с називима ондашњих оригинала из Италије, најчешће односе на веће и више скриње с поклопцем у облику крова или полуоблице.<sup>37</sup> Појмом *scrigno* називан је неке врсте трезор, јер је такав сандук, према архивским наводима, често био окован и обложен кожом, а у њему су чуване драгоцености.<sup>38</sup>

За *carpe* или *casse* у инвентарима се наводи да су израђене од ораховине, дрвета ципресе или црногорице или се помињу као *casse de talpon*.<sup>39</sup> Према Воериу, тај назив не односи се на врсту дрвета, него на дебео или грубо обрађен комад од дрвета.<sup>40</sup> У осталим енциклопедијама и рјечницима који су упоређивани за овај се појам није нашло објашњење. Тек у Вуковом Рјечнику »*talpa*« значи дебелу, велику даску.<sup>41</sup> Да *talpon* доиста означаје дебелу даску, потврђује и чињеница што се тај појам код навођења малих кутија у инвентарима никад не примјењује.

Конечно да се појам *talpon* не односи на врсту дрвета може се закључити на основу података из дубровачких инвентара, гдје је често поред ознаке талпон забиљежена и врста дрвета од које су такве скриње биле израђене.<sup>42</sup>

Горе изложеним поткријељује се претпоставка да скриње наведене у кућним инвентарима и обиљежене појмом »*de talpon*« претстављају уствари оне архаичне, средњовјековне типове израђиване од дебелих дасака, какав је још и најстарији примјерак скриње алпско-ломбардског типа, сачуван у доминиканској цркви у Дубровнику (сл. 1).

У инвентарима се за *casse de talpon* често наводи да су снабђевене бравама и кључевима.<sup>43</sup> О изгледу тих брава и кључева, међутим, као и о њихову поријеклу записничари не кажу ништа, премда су управо ти занатски производи дубровачких ковача и специјализованих бравара били много цијењени. Ту су израђиване и посебне браве за сандуке,<sup>44</sup> а оне су биле на гласу и ван зијана града<sup>45</sup> и његове шире територије.

Претпостављамо да се појам »дубровачка брава« у јеку производње тих предмета током XV и XVI стољећа односио на сваку браву поријеклом из Дубровника без обзира на њен изглед и стилске особине. Од посебног је интереса чињеница што су и браве, какве се налазе на нашим скрињама, називане дубровачким. Ово потврђује налаз готичке браве с кључем из Фоче, настале вјероватно у XVI стољећу (сл. 9). У породици гдје је чувана неколико генерација, називана је »дубровачком бравом«.<sup>46</sup> То је рустична варијанта браве с наших скриња, а вјероватно да је и настала у Фочи према неком дубровачком примјерку.

На основу наведеног може се претпоставити да су у касној готици и у периоду стилског прелазна на ренесансу, односно у XV и XVI стољећу, и браве с карактеристичним украсом перфорираних розета биле називане »дубровачке« и да су према томе и у Дубровнику биле изра-

<sup>36</sup> Досад још необјављиване дубровачке и стонске кућне инвентаре XVI стољећа изучавао је аутор овог прилога; о лопудској кући истог времена Н. Беритић, Прилог познавању унутрашњости лопудске куће XVI стољећа, *Анали Хисторијског Института ЈАЗУ, Дубровник 1954, 489-510*; за шибенску кућу дала је развојни преглед Ј. Перих, Кућа у Шибенику од најстаријих времена до конца XVIII стољећа, *Радови Института ЈАЗУ у Задру, Загреб 1955, 233-273*.

<sup>37</sup> P. Schubring, *Cassoni, Truhen u. Truhenbilder der italienischen Renaissance, Leipzig 1915*.

<sup>38</sup> *vno scrigno di nogara da denari vuodo con le sue chiavi*, Држ. арх. Дубров., *Div. Canc. 149, 181*.  
in *vno scrigno coperto di cuoio di cavallo*, Држ. арх. Дубров., *Div. Canc. 154, 58*; G. Voerio даје тумачење за појам *scrigno*: *cassa fatta in varie forme tutta ferrata con doppii serrami in cui si conservano denari e altre cose prezioze, Dizionario del dialetto veneziano, Venezia 1856, sub voce »scrigno«*.

<sup>39</sup> *vna cassa de nogaro*, Држ. арх. Дубров., *Div. Canc. 102,3' a tergo*; *cassa de ancipresso*, исто; *quattro casse di albeo*, исто, 129, 33; *tre casse di talpone*, исто, 129, 140, 276 (1554 г.).

<sup>40</sup> G. Voerio, н. д., *sub voce tarpon, talpon*.

<sup>41</sup> В. С. Караџић, Српски рјечник, Београд 1935, *sub voce talpa*.

<sup>42</sup> *vna cassa di Albedo di talpon*, Држ. арх. Дубровник, *Div. Canc. 147, 140' (1560)*.

<sup>43</sup> *vna cassa de talpon serata*, Држ. арх. Дубров., *Div. Canc. 98, 5 a tergo (1505 г.)*; *due casse di talpon con sue serature*, Држ. арх. Дубров., *Div. Canc. 149, 181'*.

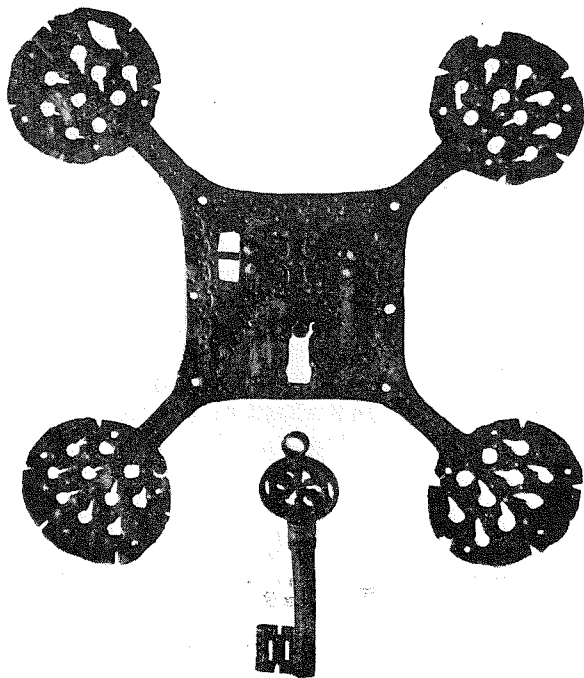
<sup>44</sup> D. Roller, *Дубровачки занати у XV и XVI стољећу, Загреб 1951, 94*.

<sup>45</sup> В. Адамовић помиње »дубровачке браве« у народним пјесмама, *Дубровчани ван завијача, Дубровник 1914, 88, бил. 1*.

<sup>46</sup> Те податке дао је ранији власник браве Ахмед Ризвановић, столар и лимар из Фоче. Брава данас припада Музеју примењене уметности, Београд, *Инв. бр. 1724*.



ђиване. То не значи, међутим, да су оне и генетички везане за Дубровник односно за Далмацију. С обзиром на ширину територије гдје се јављају — сјеверна Италија и алпска област, — и према броју тамо сачуваних примјерака претпоставља се да је наведено подручје било централно језгро производње ових брава, окова и скриња које су њима биле украшаване. Ови производи стизали су посредством Венеције у већем броју у оне крајеве с којима је имала трговачких додира, као што је то био случај с далматинским градовима у XV и XVI стољећу.



Сл. 9. »Дубровачка бртва« из Фоче, XVI стољеће, Музеј примењене уметности, Београд (Снимио М. Грчић, Београд).

Fig. 9. »Dubrovačka brava« from Foča, 16th century, Museum of applied Arts, Beograd. (Photographed by M. Grčić, Beograd).

Појава касноготичких скриња у Далмацији, сродних по типу и елементима декора са скрињама из алпских области и Ломбардије, није необична. Инвентари далматинских кућа из протеклих стољећа показују да је много намјештаја из Италије, особито из Венеције, било увозено у градове нашег Приморја. Тако су и »casse de talpon« довожене у Дубровник, а оне су по техничкој изradi, можда и по украсима одговарале скрињама алпско-ломбардског типа,<sup>47</sup> како је већ и раније претпостављено.

Иако није нађен податак о томе да је на бродовима који су превозили робу из Венеције за далматинске градове било поред осталих предмета такође бртва и окова за скриње, постоји могућност да се, с обзиром на идентичност окова наших скриња с алпско-ломбардским, и такви довожени и стављани на скриње које су израђивали домаћи мајстори.

Према томе, на питање да ли су наше скриње алпско-ломбардског типа израђиване у далматинским градовима или су увожене са стране, на основу података којима располажемо, не може се дати одређен одговор. Не искључује се могућност увоза, а ни домаћа производња. Сва је вјероватност да су неке од скриња тога типа увезене или можда само њихови окови, док су друге израђивали домаћи мајстори, који су брзо и вјешто прихватили оне стилске и техничке тековине у умјетничко-занатској производњи, које су најбоље одговарале условима живота становника далматинских градова, њихову укусу и потребама.

<sup>47</sup> *cassa vna venetiana de talpon grande*, Држ. арх. Дубровник, Testamenta 29, 140, (1505 год.); за Агостина Вујаковића из Дубровника довезене су бродом из Венеције *casse due uoide di talpon*, у вриједности од 4 дуката, Држ. арх. Дубровник, Div. Sanc. 157, 27 (1571—72).

### LATE GOTHIC CHESTS OF ALPINE — LOMBARDIC TYPE IN DALMATIAN COLLECTIONS

Five late Gothic chests of Alpine-Lombardic type have been preserved in Dubrovnik and Split. They are made of walnut and decorated with perforated shackles of zincked iron. The shackles are lined with rough red linen, silk or velvet. The inner sides of the lids of four chests are decorated with wooden and boned intarsia in geometric designs of oriental-arabic origin. By their form and ornaments of forged shackles these chests are similar to those appearing in the 15 th and 16 th centuries in Lombardy and in Alpine regions. Similar shackles were also produced in South Bavaria.

Regarding the origin of these chests, it is questionable whether they were made by local craftsmen or imported. Perhaps only the shackles were imported, while the wooden trunks have been produced in local workshops.

As cited in archives documents, the household inventories of Dalmatian towns in the 15 th and 16th centuries indicate that beside locally made furniture, household goods were also imported from Italy, especially from Venice.

Due to poor records and incomplete descriptions of things in those household inventories, it cannot be definitively determined whether the imported chests from Italy included those of Alpine-Lombardic type.

Regarding the shackles with their locks of such chests, it is supposed that Lombardy and the Alpine regions were the centers of their production. It is possible that they were shipped through Venice to various Dalmatian towns. Since the locksmiths of Dubrovnik were famous at that time for their skill and their goods were in much demand in the Balkans, it can be supposed that such shackles with locks were made in Dubrovnik, based on imported Italian samples. The »dubrovačka brava« — a special kind of lock produced in Dubrovnik — was famous during the XVth and XVIth centuries and it is possible that the type of lock on Alpine-Lombardic chests was also called with the same term. This was confirmed when such a lock with its key was discovered in the small Bosnian town called Foča. This rural type of such Alpine-Lombardic lock, probably made in the XVIth century at Foča — one of the centers of artistic work in metals of that time —, was preserved in a family through many generations and was also called »dubrovačka brava«.

Due to the above, on the basis of available data, no definite answer can be given to the question whether or not such chests of Alpine-Lombardic type were produced in Dalmatian towns or imported from abroad. Therefore, both possibilities have to be taken into consideration.

У Оријенталној збирци Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу под бројем 754 заведен је примерак епа о Тамерлану, оснивачу другог Могоулског Царства, »Тимурнама«<sup>1</sup> од персиског песника Мулан Абдулах Хатифија<sup>2</sup> (умро 1520 године — 927 хиџриске године).

Колико је познато досад, ово је једини примерак »Тимурнама« у нашој земљи.<sup>3</sup> Примерак је дефектан; недостаје му почетак и неки листови у тексту. Има 102 листа (13,8 × 23,7 cm). Текст је на персиском језику (талики), писан црним словима у две колоне по 12 редова текста. Хартија је жућкаста, без водених знакова. Украс се састоји од 31 заставице и 6 минијатура.

На листу 1б дато је велико заглавље (унван); флорална арабеска је рађена темпером на златној подлози. Боје: окер, бела, жута, светлозелена. Горњи део заглавља идентичан је са заглављем у рукопису Хусревбегове библиотеке у Сарајеву бр. 1511.

На листовима 99а, 99б и 102а у квадратним пољима су у два супротна угла компоновани троугли у којима је наизменично дата биљна орнаментика на златној и плавој подлози. Ромбично поље које између себе затварају ова два троугла испуњено је по једним редом укусо постављеног текста.

На листовима 15а, 27б, 37а, 53б, 74а и 85а централни део заузимају минијатуре с претставама из живота и ратовања Тамерланових. Минијатуре захватају ширину колоне текста, док горе и доле остављају 2—4 реда текста. Изузетак чине две сцене чија се композиција делимично развија у слободном простору маргине. Борба Тимура с лавом (сл. 1) и сцена из борбе (сл. 2).

Минијатуре су рађене темпером, компоноване живо и динамично кад је у питању сцена из лова или рата и мирно, скоро статично, кад је дат домаћи ентеријер. Рађено је с изразитим пртачким способностима и фигуре су често даване у успелим скраћењима. Покрети свих фигура су природни и живи, а физиономије лица и изрази појединих личности јасно издиференцирани. Посебну пажњу заслужује пртеж животиња, лава, коња и малог зеца у скоку. Лепе и чисте линије тела рађене с одличним познавањем анатомије достижу кулминацију у сцени борбе с лавом, где напетост мишића и скоро укоченост тела животиње подвлачи критичност ситуације, и чини контраст с љупким покретом зеца, који у позадини ове сцене бежи испред ловаца.

Перспектива је изграђена поделом композиције у три плана. Скоро сви догађаји се дешавају у стеновитом пејзажу с оскудном вегетацијом, какву налазимо често у персиским рукописима XVI и XVII века, а такође и на персиској керамици истог периода. Изузетно бујније растиње претстављају један чемпрес и маслина у поменутој сцени из лова, али они у доста пустом пејзажу делују као исконструисани.

Колорит је жив, некад тонски неиздиференциран, те често, место да истакне фигуру, он јој умекшава контуре.

Третман фигуре, пејзаж и поједине физиономије приказане на минијатурама у нашем рукопису макако да су разноврсне у детаљима, ипак га везују за остале персиске рукописе Монголске школе. За поједине физиономије би се могло рећи да су на неки начин шаблонизоване у односу на остале персиске рукописе XVI и XVII века.

Највише би се могло говорити о сличности у погледу стила као и појединих детаља нашег примерка »Тимурнама« с појединим варијантама »Шахнаме« (Књиге краљева) насталим током XVI века<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Каталогски обрађено од стране аутора у каталогу изложбе — Исламски рукописи из југословенских колекција, Београд 1956, 30, под бр. 12.

<sup>2</sup> Захваљујем проф. Сулејману Барјактаровићу, чувару Оријенталне збирке Југословенске академије знаности и умјетности у Загребу, који ми је дао основне податке о рукопису и ставио ми на располагање картотеку своје збирке.

<sup>3</sup> Две минијатуре (сл. 1 и сл. 2) објавио је Олеснички у чланку »Наше оријентално благо«, Хрватска ревија бр. 3, Загреб 1932, 195;

<sup>4</sup> Шахнама 1546 године, Париз, Национална библиотека бр. 489, и Шахнама која се чува у Државном архиву у Загребу.



Сл. 1. Хатифи, »Тимурнама«, борба Тимура с лавом. (Снимео Б. Дебељковић).

Fig. 1. Hatifi, »Timurnama«, Timura's fight with the lion (Photographed by V. Debeljković).

Одећа коју носе поједине личности није нарочито разноврсна. Најчешће је у питању оријентална хаљина на преклоп с дугим рукавима. Она досеже до чланака и опасује се ниско у струку уским појасом или неком врстом мараме (сл. 3/1). Варијанта ове хаљине чији се крајеви подврћу и задевају за појас тако да се види постава од једнобојне тканине, јавља се често на овим минијатурама у сценама борбе и лова (сл. 3/2). Исту одећу налазимо и у рукопису о персијском јунаку Хамси (»Quintet«) који се датира у 1525 годину и припада сафавидском периоду. И у овом рукопису личност овако обучена држи у руци тоболац са стрелама.<sup>5</sup> Хаљина коју

<sup>5</sup> Persian miniatures a picture book, The Metropolitan Museum of Art, New York 1944, sl. 13.

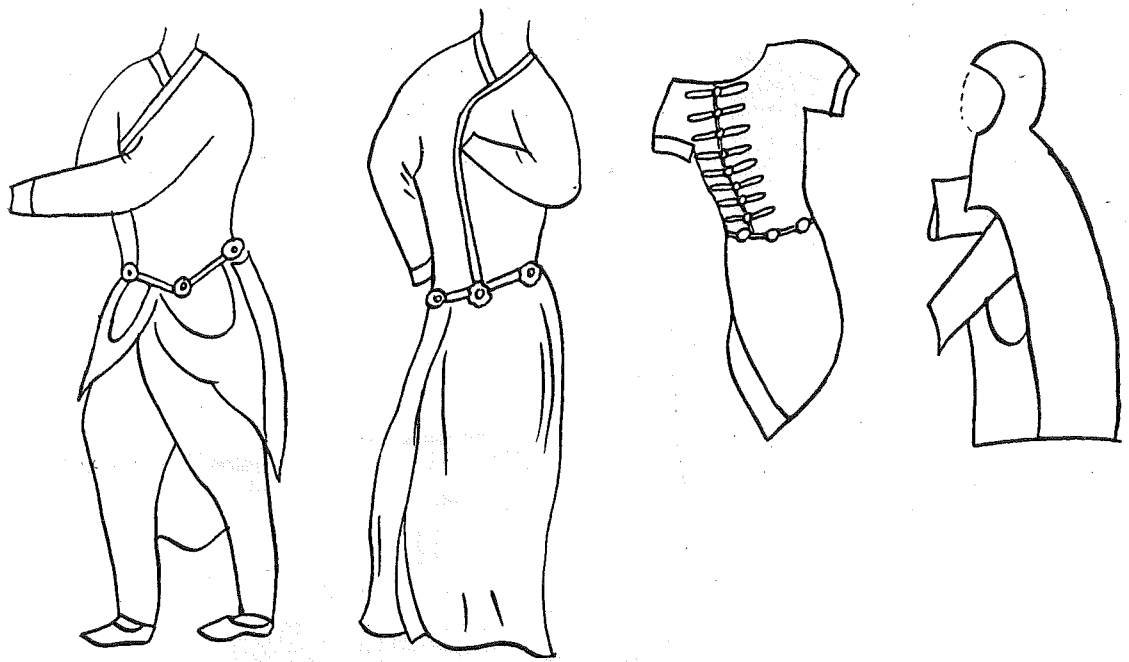


Сл. 2. Хатифи, «Тимурнама», сцена из борбе. (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 2. Hatifi, «Timurnama», A scene from the fight (Photographed by B. Debeljković).

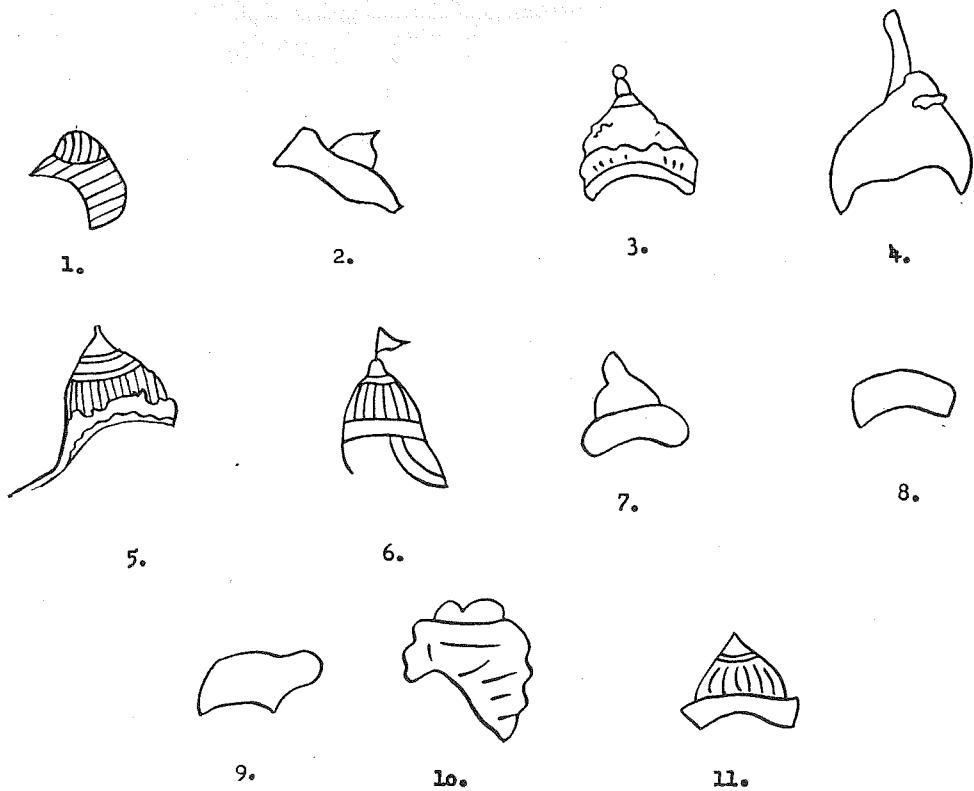
носи Тамерлан у сцени битке има кратке рукаве и закопчава се спреда целом дужином дугметима и гајтанима (сл. 3/3). Она је као и раније поменута хаљина подврнута спреда и крајеви су јој заденути за појас. И ова је хаљина честа на персиским минијатурама XVI века. Могло би се рећи да су костими различити утолико што означавају разлику у друштвеној хијерархији, иначе су доста шаблонизовани. Ово потврђује и појава старе жене која благосиља Тамерлана (сл. 3/4 и сл. 10), која је потпуно исто одевена као и одговарајућа особа у Низамијевој поеми *Makhazan al-Aszar* (Збирка мистерија) из времена око 1600 године.<sup>6</sup>

Капе, шлемови и турбани дају нешто разноврснију слику од хаљина. Има их 11, (сл. 4) Изгледа да оне нису рађене ни по каквом шаблону, јер им врло мало паралела налазимо у осталим рукописима одговарајућег периода. Само за три облика налазимо аналогije, и то:

<sup>6</sup> Oriental Miniatures and Manuscripts in scandinavian collections, Nationalmuseum, Stockholm 1957, fig. 64.



Сл. 3. Хатифи, »Тимурнама«, одело.  
 Fig. 3. Hatifi, »Timurnama«, Garment.



Сл. 4. Хатифи, »Тимурнама«, капе, шлемови и турбани.  
 Fig. 4. Hatifi, »Timurnama«, Headdresses.



Сл. 5. Хатифи, »Тимурнама«, сцена из борбе. (Снимио Б. Дебелјковић).  
 Fig. 5. Hatifi, »Timurnama«, A scene from the fight (Photographed by V. Debeljkovic).

1. Шлем са заставом и спуштеним штитом за уши (сл. 4/6) налазимо у два рукописа: у Шахнама из 1546 године<sup>7</sup> и у персиском рукопису из времена око 1570 године, Hosain Kazirgahi, Les Séances des Amants — Paris, Bibl. Nac. br. 776.<sup>8</sup>

2. Капа (сл. 4/3) у истом рукопису као под 8<sup>9</sup>.

3. Турбан (сл. 4/4) у рукопису Шахнаме из средине XVI века из сафавидског периода<sup>10</sup> и у рукопису Mir Ali Sair Navai, Le Discours des Oiseaux из 1526 године.<sup>11</sup>

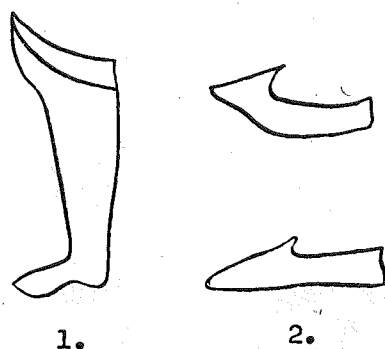
<sup>7</sup> E. Blochet, Les enluminures des Manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans, de la Bibliothèque Nationale, Paris 1926, sup. pers. 489, pl. LXIII.

<sup>8</sup> Исти, н. д., Нр. 776.

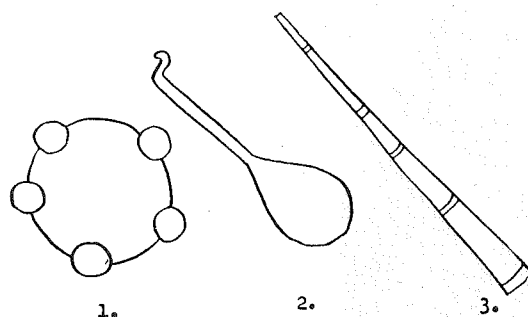
<sup>9</sup> Исти, н. д., Пл. LXXVІІ.

<sup>10</sup> Исти, н. д., Пл. LXXIX.

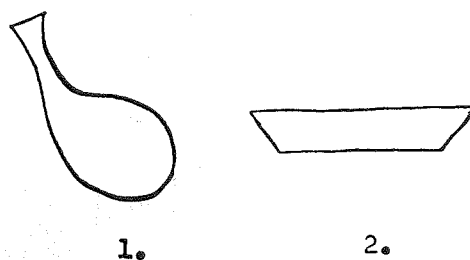
<sup>11</sup> Исти, н. д., Пл. XLVIII.



Сл. 6. Хатифи, »Тимурнама«, обућа.  
Fig. 6. Hatifi, »Timurnama«, Footwear.



Сл. 7. Хатифи, »Тимурнама«, музички инструменти.  
Fig. 7. Hatifi, »Timurnama«, Musical instruments.



Сл. 9. Хатифи, »Тимурнама«, посуђе.  
Fig. 9. Hatifi, »Timurnama«, Dishes.

Начин чешљања није јасно наглашен, пошто су скоро све главе покривене. Само се на једном заробљенику, коме везују руке у сцени из борбе (сл. 5) истиче скоро обријана глава с малим перчином на средини темена, што је типично за монголске народе. Многа лица имају бркове и кратко потшишану браду.

Обућа се састоји од плитких шиљастих ципела. Изузетак чине високе чизме које досежу до изнад колена. Њих носи Тамерлан у сцени борбе с лавом (сл. 6/1).

Коњска опрема не отступа много од оне коју налазимо у другим персиским рукописима XVI века.

Остали елементи материјалне културе нису бројни на минијатурама нашег рукописа нити претстављају нешто специфично. Дугачка танка копља, уске и дугачке бојне трубе налазимо у свим ратничким сценама у оријенталној уметности од XV до XVII века (сл. 7/3)

Од музичких инструмената истичу се даире у сцени из домаћег ентеријера (сл. 7/1). Други музички инструменат је леута с горњим делом подвртним надолу (сл. 7/2) у истој сцени (сл. 8).

Посуђе се јавља само у две претставе, у поменутој сцени из домаћег ентеријера, где се појављују бокасте посуде с високим грлићем који се левкасто шири према врху и у сцени где просјакиња благосиља Тамерлана, плитке чиније (можда корпе) за воће и три посуде које би могле бити тикве или мешине за воду (сл. 8, 9, 10).

С обзиром на то да су сцене таквог карактера, приказано покућство је врло оскудно и своди се само на једну столицу с високим наслоном украшену геометричком орнаментиком која би могла означавати технику инкрустирања (сл. 10).

Повез овог рукописа је од смеђе коже с флоралном орнаментиком утиснутом у позлаћену кожу аплицирану у средину и углове. Повез је доста оштећен и местимично грубо рестауриран. Унутрашња страна повеза је такође превучена танком смеђом кожом. У средини обеју корица је у дугуљастим медаљонима с лезастим завршетком изведена фина стилизована арабеска у техници пробијања (кожни филигран) и то у позлаћеној кожи постављеној на плаву подлогу. И овај део повеза је врло оштећен.





Сл. 8. Хатифи, »Тимурнама«, сцена из домаћег ентеријера. (Снимио Б. Дебељковић).  
 Fig. 8. Hatifi, »Timurnama«, A scene of a domestic interior (Photographed by B. Debeljkovic).

На основу досад изнетог могло би се констатовати да рукопис припада групи персиских рукописа монголске школе и могао би се датирати у средину XVI века.

Рукопис је свакако значајан за југословенске колекције као једини досад познати примерак, а посебно што улази у уски круг исламских рукописа с минијатурама које се чувају у нашој земљи.



Сл. 10. Хатифи, «Тимурнама», просјакиња благосиља Тамерлана. (Снимио Б. Дебелјковић).  
Fig. 10. Hatifi, «Timurnama», A beggar blesses Tamerlan (Photographed by V. Debeljkovic).



Сл. 11. Хатифи, »Тимурнама«, сцена борбе (рвање). (Снимио Б. Дебељковић).  
Fig. 11. Hatifi, »Timurnama«, A wrestling scene (Photographed by B. Debeljkovic).

#### MINIATURES IN HATIFI'S TIMURNAMA

A copy of the epic of Tamerlan (»Timurnama«) by Mulan Abdullah Hatifi (927 H. g. 1520—102 pages, 13,8×23,7 cm) has been preserved under No. 754 in the oriental collection of the Yugoslav Academy of Science and Arts in Zagreb.

The manuscript is incomplete; the beginning and some pages of the text are missing, and there are no inscriptions. By analysing the style and art, and by studying the elements of material culture and costumes, it can be stated that the manuscript belongs to the group of Persian manuscripts of the Mongolian period written somewhere in the middle of the 16th century.

The manuscript is of considerable importance since it is the only copy found in Yugoslav collections known so far and belongs to the small group of four Islamic manuscripts with miniatures existing in our country.

У збирци Музеја Примеђене уметности у Београду под бр. 1723 чува се један мали рукописни зборник молитава српске редакције, који и поред својих скромних уметничких квалитета заслужује да се о њему нешто саопшти. Рукопис је на хартији, вел. 7,5 × 10,5 cm. Писан је смеђим мастилом доста неједнако, а на странама има 14—16 редова. Повезан је у дрвене корице преручене кожом, од којих је једна корица оштећена. На листовима постоји руком обележена пагинација од 1—52 и од 78—85, што значи да је изгубљено 26 страна.

Садржај молитвеника је:

Од л. 1-5 а је молитва св. Григорија. Она се скоро у целини слаже с текстом ове молитве из Вуковићева зборника за путнике у збирци САН бр. 167, на л. 1а кв., где јој је почетак. Преписивач је само на л. 3б изоставио реч (не) сѣтворихъ. У рукопису први лист је оштећен. Успели смо утврдити да десет првих црвено писаних редова садрже кратак текст молитве св. Григорија, почињући од *вѣ члкъ*, што значи, ако је упоредимо с идентичним Вуковићевим штампаним текстом, да јој недостаје почетак *не ѣмать ни*. Даље се велики текст молитве слаже са штампаним све до *ѣкоже ѣзѣлаъ ѣсѣ тонъ*, који се код Вуковића налази на л. 2б ај кватерниона.

На л. 2б је илустрација која приказује архангела Михаила.

На л. 5а текст *сѣки ѣвѣнне прѣче* рукописног Молитвеника идентичан је с текстом штампаним код Вуковића на л. 3б I кв., само што је *помѡзѣтѣми ѣ помѡшѣте* изостављено и текст конкретизован: *помѡзѣте раѣв ѣжѣю ѣ ѣме...*

На л. 5а је молитва која почиње са *сѣни ѣжѣи аплѣи прѣци...* а наставља се са *гѣ помѡлази ѣ сѣиме* на л. 6а-8а. Овај текст скоро је идентичан са штампаним на л. 4а ај кв. у Вуковићевом зборнику, једино се код Вуковића у почетку помињу јопи и столпници и постници (*сѣлакѣ ѣ постници*). Преписивач је затим прескочио штампани текст *гѣ непѡѣми мѣне посрѡмѣннаа...* (на 4а и б ај кв.) и наставио са *гѣ помѡлази ѣ сѣиме*, што се код Вуковића налази на л. 4б ај кв. Текст је идентичан са штампаним до закључно *вѣмѡнхъ ѣ неѣмѣкиѣ* (код Вуковића на л. 5а ај кв.). Отступање је извршено само у два реда, јер је преписивач убацио: *ѣ покрѣи ѣз жѣвѡтъ ѣ ѣз здравѣе раѣа ѣжѣа ѣме...*

Од *мѡвѡми прѣчѣнне вѣче* текст је опет исти као у штампаном молитвенику, једино је после речи *насѣди* преписивач убацио реч *ѣспрѣѣа* која постоји у штампаном тексту. Исто тако после *сѣлаѡ* стоји реч *чѣнаѡ* које у штампаном тексту нема. До краја писани текст је идентичан са штампаним на л. 5б ај кв.

На л. 8а почиње текст с именима господњим, *ѣсъ ѣмѣна гѣѣа, чѣсла<sup>III</sup> ѡв.*

Л. 8б украшен је илустрацијом Богородице са Христом. Ова имена господња завршавају са „*камѣнь*“, садрже према томе непотпун текст. Недостаје им читав низ похвала којима је обично на крају *црѣ над ѣвѣми црѣи*. Сем у зборницима за путнике штампаним у XVI веку (напр. у Зборнику од 1536 године на л. 2б и 3а *кѣ* кв.) овакав потпуни текст јавља се и на плочама љубљанског „Српског Абагара“ из краја XVI и почетка XVII века, чији су текстови умногоме преузети из штампаних зборника за путнике.<sup>1</sup>

Илустрацију Богородице са Христом преписивач је погрешно ставио на л. 8б, дакле иза имена господњих. Уместо ње на овом је месту требало ставити цртеж Христа, који се у Молитвенику налази на л. 9б. Ево како је дошло до ове грешке. На почетку другог (Б) кватерниона на л. 9а почиње текст *шдрѣ, свѣтъкъ, кнѣга, итд.* који на л. 10а завршава са „*ѣагрѣнница црѣѣа*“. Међутим, овај исто тако непотпуни текст коме недостаје почетак узет је из похвала Богородици. (У штампаном зборнику за путнике из 1536 на л. 4а и б *кѣ* кв.). Забуна је очевидна јер се баш на л. 9б, дакле на листу Богородичиних похвала, налази лик Христа.

На л. 10б—12а је *ѣпистѡла ѣвѣра црѣа послѡна ѣнанѣмъ брѣзоѡдѣмъ*. Њен први штампани текст имамо у Вуковићеву Зборнику за путнике из 1520 године (кв. *ѡ* 5а). На л. 12а—13а је Христов одговор: *ѡпнсѡнне гѣа наѣшеѡ ѣѣ хѣ* (Вуковићев Зборник из 1520 године, кв. *ѡ* 6а.). На л. 13 в. је илустрација која приказује стојећег Христа који пред собом

<sup>1</sup> Н. Радојчић, Српски Абагар, Etnolog IV, Ljubljana 1930—31, 139.



Сл. 1. Архангел Михаило.  
Fig. 1. L'Archange st. Michel.



Сл. 2. Богородица са Христом.  
Fig. 2. La Vierge et le Christ.



Сл. 3. Христ.  
Fig. 3. Le Christ.



Сл. 4. Христ са убрусом.  
Fig. 4. Le Christ.



На л. 38а-38б је молитва  $\bar{w}$   $\bar{z}$ апора код  $\bar{k}$   $\bar{p}$ иши  $\bar{c}$ лак $\bar{s}$  на  $\bar{p}$ окте а  $\bar{s}$ кот $\bar{s}$  на  $\bar{k}$ опит $\bar{d}$ . Веома сличан текст имамо у рукописним требницима, напр. у крушедолском Требнику бр. 28<sup>6</sup>. Овакву молитву од „запора“ коју човеку треба писати на ноктима, а скоту на копиту, са скоро идентичним почетком имамо још и у Канонику који је 1739 године у Ђуру писао Гаврило Стефановић.

На л. 38б је  $\bar{m}$ лтва  $\bar{g}$ а  $\bar{n}$ ашег $\bar{o}$   $\bar{i}$ s  $\bar{x}$ џа  $\bar{w}$   $\bar{v}$ сакго $\bar{d}$   $\bar{z}$ лаа  $\bar{i}$   $\bar{z}$ л $\bar{i}$ не  $\bar{b}$ о $\bar{n}$ ест $\bar{y}$ . Текст ове молитве је непотпун јер се прекида.

На л. 39а са  $\bar{d}$ џа  $\bar{k}$ т $\bar{o}$   $\bar{v}$ о $\bar{n}$ н $\bar{y}$   $\bar{v}$ к $\bar{y}$  . . . . почиње дефектна молитва св. Сисина, тј. скоро сам почетак описа чуда које је учинио св. Сисин с децом сестре своје Мелентије. На л. 40а-40б опет се наставља причање о св. Сисину. На крају л. 40б је  $\bar{m}$ лтва  $\bar{s}$ т $\bar{g}$ о  $\bar{e}$ и $\bar{s}$ ина  $\bar{i}$ џа  $\bar{s}$ тра $\bar{s}$ и $\bar{t}$ ь $\bar{s}$ е  $\bar{v}$ к  $\bar{n}$ о $\bar{c}$ и $\bar{y}$ , тј. само наслов молитве. Текст целе приче са св. Сисином веома је сличан тексту који је објавио Л. Павловић<sup>7</sup>.

Од л. 41а-52б налазе се разне изреке које су очигледно служиле за гатање. По карактеру сличне изреке, заправо одговоре, имамо и у једном Гатару српске рецензије из XVIII века који се чува у збирци САН.<sup>8</sup>

Од л. 78а-79б старе пагинације (л. 53а-54б наше пагинације) је  $\bar{o}$ ст $\bar{i}$ в $\bar{s}$   $\bar{s}$ т $\bar{k}$ и $\bar{x}$ ь  $\bar{w}$ и $\bar{c}$ ь  $\bar{t}$ и $\bar{i}$   $\bar{i}$ џе  $\bar{v}$ з $\bar{n}$ и $\bar{k}$ и $\bar{i}$ . Ту је и почетак  $\bar{a}$ и кватерниона.

На л. 79а-83б старе пагинације (л. 54а-58б наше пагинације) налази се  $\bar{a}$   $\bar{s}$ е  $\bar{p}$ рави $\bar{l}$ о  $\bar{w}$   $\bar{p}$ ока $\bar{d}$ и $\bar{k}$ а.

На л. 84а старе пагинације (л. 59а наше пагинације) налази се стихира  $\bar{g}$ лас $\bar{k}$ ь  $\bar{a}$ .

На л. 84б-85б старе пагинације (л. 59б-60б наше пагинације) је  $\bar{m}$ л $\bar{t}$ к $\bar{y}$   $\bar{s}$ т $\bar{g}$ о  $\bar{z}$ о $\bar{s}$ и $\bar{m}$ а $\bar{d}$   $\bar{z}$ а  $\bar{p}$ ч $\bar{e}$ л $\bar{y}$ . Последња сачувана страница Молитвеника обележена је и као крај  $\bar{v}$ и кватерниона.

Према изнетом садржају јасно се види да је овај рукописни Молитвеник до нас доспео у прилично дефектном стању. По свом садржају он припада групи зборника с текстовима који садрже молитве за заштиту од разних невоља. По својим апокрифним додацима уочљива је веза са штампаним зборницима, у првом реду Божидара и Вићенца Вуковића. Зависност од Вуковићевих Зборника још одлучније потврђују цртане илустрације које прате текст. Од сачуваних осам, анонимни цртач је пет илустрација директно копирао с дрвореза који су употребљени у Вуковићевим књигама. Тако је напр. Христа с убрусом (сл. 4) могао да копира из Зборника од 1520, 1536, 1547 и 1566 године; св. Николу (сл. 5) из Зборника од 1536 године, Октоиха 1537 године, Минеја 1538 године, Зборника од 1547, 1560 и 1566 године; св. Илију (сл. 6) из Минеја 1538 године, Зборника од 1547 и 1560 године; св. Ђорђа (сл. 7) из Зборника од 1536 године, Минеја 1538 године, Зборника од 1547 и 1566 године; св. Димитрија (сл. 8) из Октоиха од 1537 године, Минеја 1538 године, Зборника од 1547 године. У свим овим књигама јављају се помануте илустрације, тј. при њиховом штампању употребљени су исти дрворезни клишеи.

То копирање наш анонимни мајстор изводио је пером и смеђим тушем. При томе он се готово редовно задовољава да своје грубе, скоро примитивне цртеже реши контурно-линиски, на начин како су ове илустрације изведене у штампаним књигама из којих је он вршио позајмице. Само по изузетку—као напр. илустрације св. Николе и св. Илије—он донекле потискује графички карактер цртежа сликајући разблаженим тушем одећу светитеља. Сем тога, при изради цртежа анонимни писац овог рукописног Молитвеника не довршава увек с подједнаком пажњом своје копије. Тако је напр. на илустрацији св. Илије оставио недовршен текст на свитку и оквир од стилизованог лишћа за који је највероватније нашао узор у штампаном Зборнику Вићенца Вуковића из 1547 године.

Илустрације архангела Михаила, Богородице и Христа (сл. 1, 2, 3,) нису копиране из старих српских штампаних књига. По начину на који су оне изведене, нама се чини да и њихове узоре треба тражити у старој српској графици. Вероватно је наш анонимни цртач имао пред собом појединачне графичке листове XVI века с којих је копирао ове ликове. За потврду оваквог мишљења може нам послужити илустрација архангела Михаила, која је готово истоветна с његовом претставом на недавно откривеној двострукој дрворезној плочи из манастира Хиландара која потиче из прве четвртине XVI века. Једина је разлика што у нашем рукопису архангел Михаило у левој руци држи сферу, док на хиландарском дрворезу има свитак. У цртачком поступку све три наведене илустрације не разликују се од осталих, које су, како смо то већ раније истакли, директно копиране из старих српских штампаних књига XVI века.

<sup>6</sup> В. Петковић, Опис рукописа манастира Крушедола, Ср. Карловци 1910, 30.

<sup>7</sup> Гласник Етнографског музеја у Београду књ. XVI, 1954; Стојановић, н. д. 200.

<sup>8</sup> Љ. Стојановић, н. д. 198.



Сл. 5. св. Никола.  
Fig. 5. St. Nicolas.



Сл. 6. св. Илија.  
Fig. 6. St. Ilija.



Сл. 7. св. Георгије.  
Fig. 7. St. Georges.

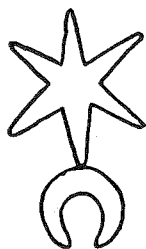
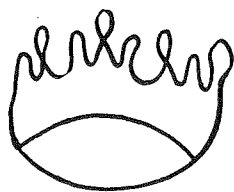


Сл. 8. св. Димитрије.  
Fig. 8. St. Dimitri.



Хартија је тања и жућкаста. Утврђена су два водена знака (сл. 9). Водени знак на сл. 9 јавља се у рукопису Оријенталног института у Сарајеву, инв. бр. 135, који је писан у Цариграду 1636 године.<sup>9</sup>

Из свега што смо досад изнели можемо закључити да и овај Ивановићев рукописни Молитвеник треба придодати групи рукописа који су настали током XVII века, кад су старе српске штампане књиге нашим преписивачима служиле као узор како у погледу текста тако и приликом њихове уметничке опреме. У прилог мишљењу да је овај Молитвеник написан током XVII



Сл. 9. Водени знаци на хартији молитвеника.  
Fig. 9. Filigranes du papier du livre de prières.

века говорила би и анализа иницијала, који већином припадају тзв. »циноберским« иницијалима који су типични за XVI и XVII век. И такве иницијале наш анонимни преписивач могао је наћи у старим српским штампаним књигама XVI века. Исто тако и малу виџету на л. 14а са стилизованим лишћем сусрећемо веома често у Вуковићевим Зборницима за путнике.

Иако скромних уметничких квалитета, овај мали Ивановићев Зборник вредан је пажње. Поред осталог, не треба заборавити да текстови које садржи пружају изванредну грађу за народне обичаје, веровања, а посебно за историју медицине онога доба. И са те стране он чека свога испитивача.

<sup>9</sup> З. Јанц, Исламски рукописи југославенских колекција, Београд 1956, 32.

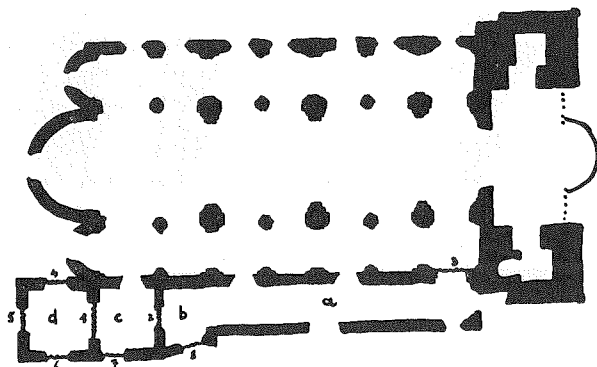
Dejan Medaković

**UN PETIT BREVIAIRE MANUSCRIT DE LA COLLECTION DU MUSEE  
DES ARTS DECORATIFS DE BEOGRAD**

De la collection Ljuba Ivanović, le Musée des Arts décoratifs de Beograd a acquis un petit breviaire manuscrit comportant huit illustrations. Après en avoir décrit et analysé le contenu, l'auteur du présent article a pu établir qu'un certain nombre des textes figurant dans ce bréviaire est apparentés au «Recueil pour les Voyageurs» («Zbornik za putnike») imprimé au XVI<sup>e</sup> siècle à Venise par Božidar et Vičence Vuković. Cette parenté avec les livres de Vuković est confirmée, en outre, par l'analyse des illustrations. De huit illustrations qui ont été conservées jusqu'à nos jours, cinq ont été copiées directement des vieilles gravures sur bois qui illustraient les livres imprimés en serbe à Venise par Božidar et Vičence Vuković. En ce qui concerne les trois autres illustrations, l'auteur de l'article suppose qu'elles sont nées également sous l'influence des arts graphiques serbes anciens, vraisemblablement de certaines feuilles grafiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Les initiales au cinabre employées dans ce bréviaire, sont typiques pour les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce qui a permis à l'auteur de dater cet intéressant manuscrit du XVII<sup>e</sup> siècle.

Катедрала у Котору знаменита је умјетничка архитектонска творевина која је у литератури већ обрађена и приказана.<sup>1</sup> Исто је тако приказан и њезин умјетнички инвентар, особито многобројни реликвијари од племенитих ковина. Међутим, саставни дијелови саме архитектуре: вриједни ковачки радови, или точније — ковано жељезо у њу уграђено, једва је у литератури и споменуто. То није ни најмање необично ако се узме у обзир да је жељезо на подручју умјетности материјал на који су се историчари умјетности размјерно мало освртали, а просјечни проматрачи архитектуре и дјела ликовних умјетности готово га не запажају па било оно и мајсторски и умјетнички изведено. Укратко, слабо су људи навикнути да у жељезу гледају умјетничку творевину и оцјењују га као материјал једнако вриједан као камен, дрво, »stucco« или који други.

Па ипак је жељезна шипка у рукама ковача средство за многобројне могућности изражавања. Уједно је функција коване решетке у склопу архитектонског објекта незамјенљива било којим другим материјалом, јер ниједан није тако отпоран према ударцима силе и ниједан не омогућује истодобно раздвајање и спајање простора. Жељезна решетка доиста поуздано осигурава просторију којој је намијењена и уједно омогућује поглед у њу. Она као да је створена да заштићује ризнице, а да ипак њихово благо даје на увид онима који немају у њих приступа. Она је осим свега тога дио архитектуре на којему се слободно може размахати градитељева жеља за обликовањем орнаментa.



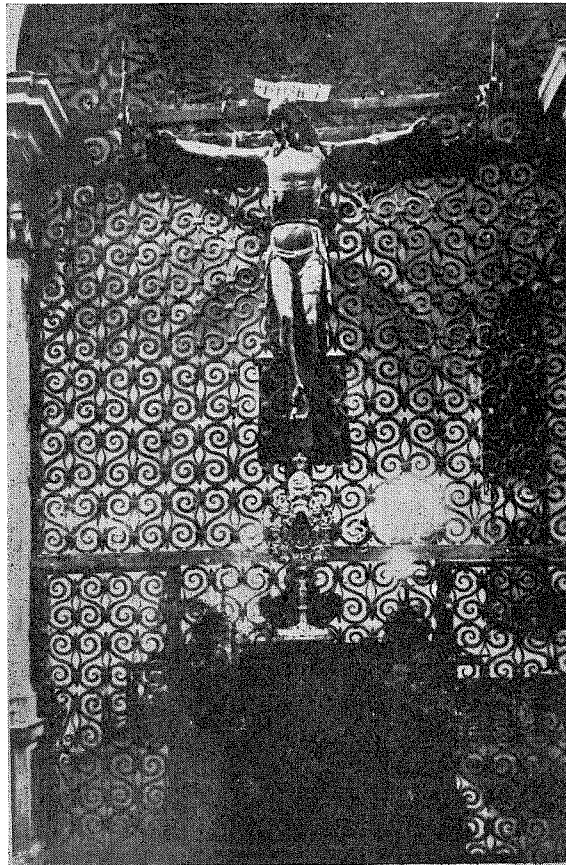
Сл. 1. Тлоцрт катедрале Светог Трипуна у Котору (према И. Стјепчевићу): а) стубиште, б) атриј пред улазом у први део моћника, в) први део моћника (капелица), г) главни део моћника 1) велика преградна решетка, 2, 3 двокрилна врата с лунетом 4, 5, 6, 7 прозорне решетке, 8. прозорна решетка

Fig. 1. Plan de la cathédrale St. Tripun de Kotor (d'après I. Stjepčević).

- a. „escalier“ b. atrium devant l'entrée de la première partie du reliquaire. c. première partie du reliquaire (chapelle).  
 d. partie principale du reliquaire.  
 1. grande grille de séparation.  
 2 i 3 porte double avec lunette.  
 4, 5, 6, 7 grilles de fenetre.  
 8. grille de fenetre.

Решетке од кована жељеза могу знатно ликовно обогатити архитектонски објекат којем служе. То је случај у великој мјери и на которској катедрали. Моћник катедрале осим многих других умјетничких дјела краси велика кована преградна решетка која одјељује главни простор моћника од капелице пред њим (сл. 1, 2, 3). На улазу у први део моћника (капелицу) стоје једноставна двокрилна врата с богато разрађеном лунетом (надвратником, супрапортом) (сл. 1, 4). Улаз у стубиште које води у моћник, смјештен у I кату изнад сакристије, затворен је исто таквим вратима (сл. 1, 5, 6). Спољашњи плашт моћника употпуњен је кованим решеткама које осигуравају четири велика прозора и један мањи (сл. 7). Толики број умјетнички кованих радова ријетко се кад сусреће на једном истом архитектонском објекту.

<sup>1</sup> И. Стјепчевић, Катедрала св. Трипуна у Котору, Сплит 1938.



Сл. 2. Велика преградна решетка.

Fig. 2. Grande grille de séparation.

За главну преградну решетку у моћнику каже И. Стјепчевић да је године 1652 била донесена из Венеције.<sup>2</sup> Он наводи одломак из Књиге рачуна II 115,<sup>3</sup> који по његову мишљењу говори о тој решетки. Међутим, та архивска вијест односи се на неку решетку која се састојала од три дијела. Лијеви је према том извору био тежак 1025 либара, десни 1030 либара, а »трећи« 516 либара. Ни у чему се та подјела површине не слаже с великом преградом која данас затвара моћник, јер данашња уопће није вертикално разчлањена да би се могло говорити о »лијевом« и »десном«. Будући да историски извор спомиње »комад с десне стране«, (pezzo della banda destra), »комад с лијеве стране« (pezzo della banda sinistra) и »трећи« (terzo) који је тежак отприлике колико половина лијевог или десног, може се закључити да се тај податак односи на двокрилна врата с надвратником (супрапортом).

Моћник је био преграђиван око средине XVII стољећа и ваљда су тада (1652) била на његов улаз постављена двокрилна жељезна врата с надвратником, врло вјероватно једна од оних што данас стоје пред капелицом моћника и на улазу у стубиште (сл. 4, 5).

Послије потреса који је 1667 године порушио оба звоника и прочеље катедрале (и нанио великих штета не само Котору већ готово уништио Дубровник) подигнуто је данашње стубиште које води у моћник, а можда су и у самим просторијама моћника извршене какве преправке. Вјероватно је баш тада, тојест послје 1667 односно под крај XVII стољећа или чак можда и касније, израђена и постављена велика преградна решетка у моћнику, а и она друга двокрилна врата. Сигурно је по контури преградне решетки и по начину ковања мотива уз руб да је она прилагођена облику свода и капитела пиластера и да ти архитектонски облици нису засновани с обзиром на решетку која се имала поставити. Према свему, неће стајати тврдња И.

<sup>2</sup> Исти, н. д., 8.

<sup>3</sup> Исто, биљешка 18.

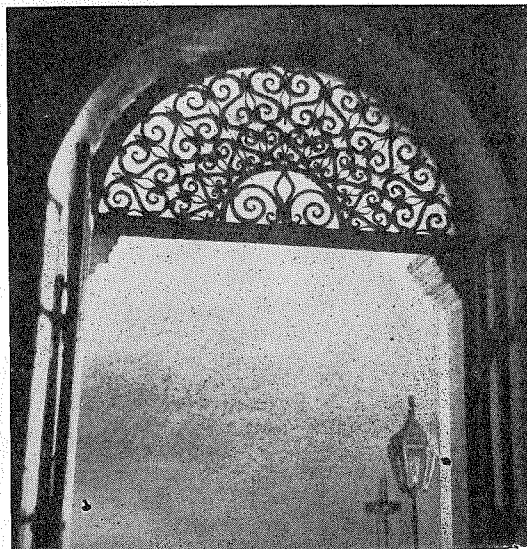
Стјепчевића да је у Венецији 1652 израђена велика преградна решетка, већ су тада могла бити изведена једна од двојих двокрилних врата која се данас налазе испред првог дијела моћника (капелице) и на улазу испод стубишта; вјероватније — она прва, ако се смије претпоставити да су врата остала на мјесту како су првобитно била постављена.

Ово ће гледиште добити у вјероватноћи кад се детаљно промотре двокрилна врата односно њихови надвратници (лунете), а затим велика преградна решетка, да се уоче разлике и везе међу њима.

Двокрилна врата израђена су сасвим према својој сврси (заштити драгоцености моћника од евентуалне провале и крађе) од јаких вертикално постављених шипака. Умјетнички украс врата чини прекрасна лунета (сл. 4, 5, 6). Што се тиче композиције решетке, лунета је замишљена у концентричним полукружним зонама, и то тако да је полукружно средиште врло изразито наглашено. Попуњено је једним јединим великим мотивом понешто сличним стилизованом љиљану. Он је тако компонован да се кроза њ јако истиче позадина. Тај је мотив уоквирен полукружницом од нешто дебље жељезне шипке и на тај начин строго одијељен од осталог дијела решетке. Тај остали дио површине надвратника саткан је од двије концентричне зоне (унутрашње уже и спољашње шире). Свака се од њих састоји од симетричних парова S-спирала које су међусобно на по два мјеста заковане жељезним прстеновима. Између парова спирала смјештен је по један мотив искован од кратке равне шипке знатно тање него што је основна. Та је шипка уздужно кроз средину процијељена, а дијелови су јој ковањем размакнути. Док мотиви S-спирала имају изразито функционалну намјену, тојест држе конструкцију цијеле решетке, ови мали лаки мотиви имају искључиво декоративну сврху: да уносе живост и свјежину у површину и испуњавају празнине, које настају међу спиралама.



Сл. 3. Детаљ с решетке.  
Fig. 3. Détail de grille.

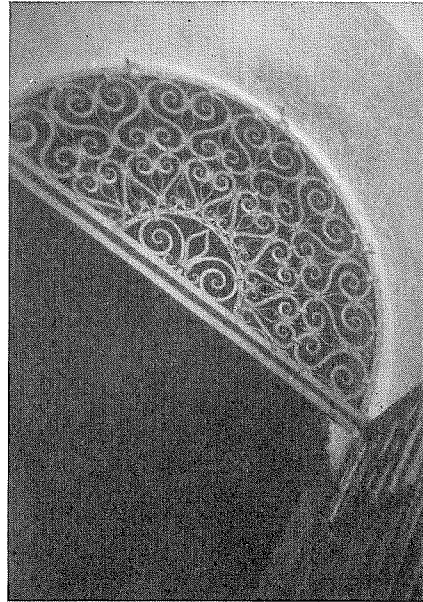


Сл. 4. Лунета двокрилних врата.  
Fig. 4. Lunette de la porte double.

Цио овај рад изведен је најисправнијим и најздравијим ковањем, тојест нема ниједног детаља који не би био израђен у ужареном стању под ударцима чекића. Све је изведено од шипака којима није никакав украс додаван нити је ишта изведено »хладном«  
техником обрађивања жељеза, која не може дати дјелу ону снагу и непосредност коју му даје право ковање. Свакако је то рад изврсног мајстора или радионице, а настао у вријеме и у средини која је третирала материјал онако како сама структура материјала нужно намеће.

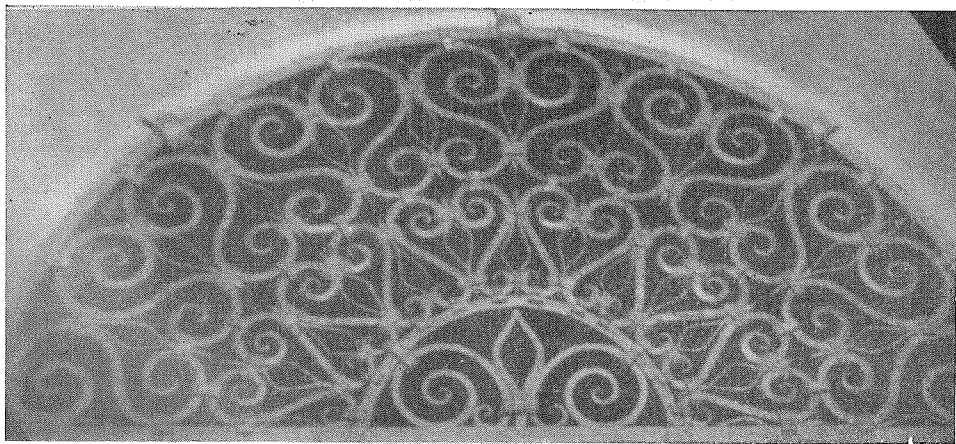
Велика преградна решетка (висина 6,10 m, висина без лунете 4,65 m, ширина доњег дијела 3,20 m) затвара цијелу површину између два пиластера и свода над њима у самом моћнику (сл. 2, 3). Што се тиче орнаменталног и начина на који је компонована, решетка се састоји од два дијела: лунете и доњег дијела. Доњи дио решетке подијељен је из практичних разлога хоризонтално у двоје. У најдоњем појасу постранице налазе се двоја враташца. Орнаментални елемент

ове велике композиције у кованом жељезу јесте мотив S-спирала односно симетрично смјештених парова S-спирала. Међу њих су, једнако као на прије описаним лунетама пред моћником, на тијесно уметнути лаки декоративни мотиви изведени уздужним цијепањем средњих дијелова кратких шипака. Оне су на мјестима гдје нису процијепане с по два жељезна прстена заковане уз парове S-спирала. Низањем великог броја једноставног а врло укусног мотива на великој површини решетке створено је управо грандиозно умјетничко дјело кованог жељеза. Решетку



Сл. 5. Лунета двокрилних врата.  
Fig. 5. Lunette de la porte double.

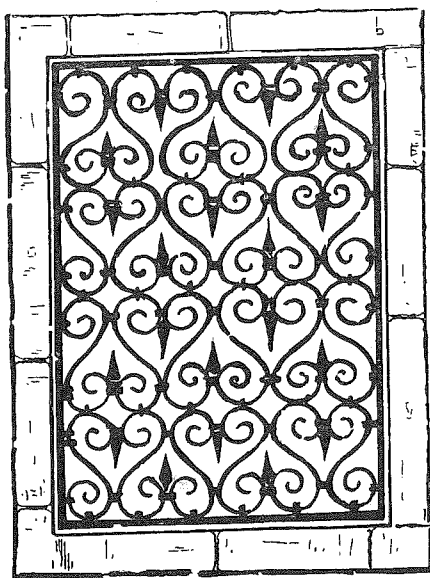
завршава и окруњује лунета. Она је по мотивима сасвим слична прије описаној. Разлика је у томе што је ова састављена од три концентричне зоне S-спирала, —прије споменута лунета имала је само двије, —а средишњи јој је полукруг орнаментално нешто богатији, јер је темељни



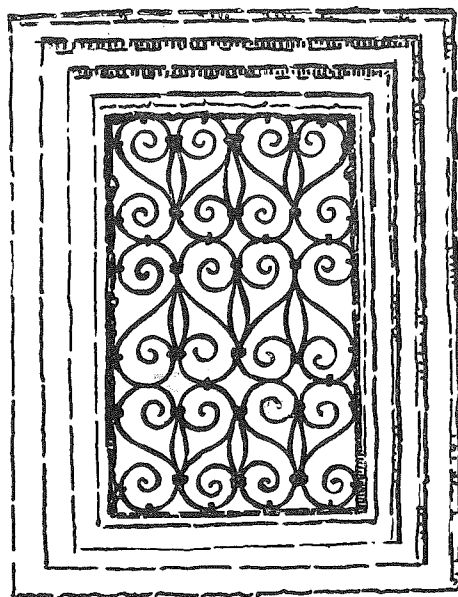
Сл. 6. Лунета двокрилних врата.  
Fig. 6. Lunette de la porte double.

мотив употпуњен неким ситним орнаменталним детаљима да би се избјегао на већој површини утисак празнине. И овдје је као и на прије описаним лунетама квалитет ковачког рада врло висок. Својом снагом особито се истичу јаки прстенови којима су међусобно заковани елементи ове композициске цјелине.

Упоређујући лунету двокрилних врата с лунетом велике преградне решетке видимо да је ова последња обимом повећана а компоновањем елемената компликованије издање прве лунете. Опажамо осим тога да је поједини мотив S-спирале на првој снажно сваки за себе истакнут, док су на другој великој лунети S-спирале нанизане у толиком броју и због тога међусобно притјемњене да дјелују само у том мноштву а не свака као мотив за себе.



Сл. 7. Прозорна решетка.  
Fig. 7. Grille de fenêtre.



Сл. 8. Прозорна решетка.  
Fig. 8. Grille de fenêtre.

S-спирале велике равне површине компоноване по принципу бесконачног орнамента упоређене с ренесансним радовима из Италије дјелују не по снази појединог елемента већ попут узорка неког племенитог текстила. Изразита графичка линеарност појединих елемената прије описане лунете на великој прегради као да се изгубила пред цјелином композиције. Иако је миран ритам којим су низани орнаментални елементи још увијек ренесансан, у карактеру појединог мотива, тојест у разлици између оних на лунети двокрилних врата и на лунети преградне решетке, осјећа се, мада једва, кретање од ренесансе према бароку. И тај моменат стилског карактера говори у прилог напријед изнесене претпоставке да се наведени архивски податак односи на двокрилна врата и да су она била 1652 године израђена у Венецији (под коју је Котор потпадао кроз неколико стољећа). Према томе је велика преградна решетка нешто мало млађе дјело које је мајстор с обзиром на мотив ускладио с ранијим, које се већ налазило на моћнику катедрале.

Остаје, дакако, отворено питање тко је и где је израдио велику решетку и она друга двокрилна врата с лунетом на стубишту моћника, као и четири велике решетке и једну мању на прозорима, које су све по мотивима S-спирала врло сличне великој прегради. Разлика је углавном у томе што међу S-спирале прозорних решетака нису као на великој преградној решетки заковане уздужно процијепане вертикалне кратке шипке већ мјесто њих по два копља сасвим кратка попут шиљка искована комадића жељеза (сл. 7). Могли су те предмете израдити домаћи бокелски мајстори, који су се угледали у решетку донесену 1652 из Венеције, а могли су ти ковачки радови бити изведени попут оног ранијег у Венецији, утолико прије што су у сјеверноиталијанским крајевима познате решетке сличног или сродног мотива.<sup>4</sup> Познато је

<sup>4</sup> O. Höver, *Das Eisenwerk*, Berlin 1927, 94;  
G. Ferrari, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 81.

да је у Котору било ковача удружених попут других обртника у братовштини. Опиљиви документи њихова постојања и њихова дјеловања су бројни радови умјетнички кованог жељеза на приватним и јавним зградама,<sup>5</sup> а не само на моћнику катедрале. Међу њима се истичу решетке на палати бокелске морнарице (сл. 8). Оне су компоноване од мотива S-спирала потпуно једнаког онеме на великој преградној решетки у моћнику катедрале. Готово је, наиме, немогуће претпоставити да је умјетнички ковано жељезо у толиком броју било увезено. Остаје према томе задатак да се трага за домаћим мајсторима ковачима и њиховим радионицама, јер су они без сумње не само радили у Котору, већ је квалитет њихова рада био на таквој висини да су допринијели умјетничкој вриједности архитектонских споменика Котора.

<sup>5</sup> И. Стјепчевић, Вођа по Котору, Котор 1926, 19.

## LE FER-FORGE DU RELIQUAIRE DE LA CATHEDRALE DE KOTOR

La cathédrale de Kotor a été ornée d'un certain nombre de grilles de fer forgé très intéressantes. La plus importante de celles-ci est la grille qui se trouve entre le reliquaire de la cathédrale et la petite chapelle se trouvant devant lui. En outre, au-dessus des marches devant le reliquaire sont placées deux portes en fer forgé surmontées de très riches ornements dont le motif est semblable à celui qui surmonte la grande grille de séparation.

On pensait jusqu'à présent que la grande grille datait de 1652 et avait été apportée de Venise. L'auteur du présent article croit, cependant, que les données d'archives qui ont fait avancer cette opinion ne se rapportent pas à cette grande grille de séparation, mais à l'une des portes au-dessus des marches, et que la grille elle-même aurait pu être forgée plus tard, sur le modèle et en correspondance avec les portes en question. Partant du fait qu'il y a encore d'autres grilles de fer forgé à la cathédrale de Kotor (aux fenêtres), ainsi qu'à d'autres bâtiments de la même ville, l'auteur pense que tous ces fers forgés sont l'oeuvre des artisans locaux dont le travail mériterait d'être étudié sérieusement.



## ПОСТАНАК, РАЗВОЈ И ПРОИЗВОДЊА СТАКЛАНЕ У СУШИЦИ

Д-р МИРОСЛАВА ДЕСПОТ

Прилог привредној историји Горског Котара у XVIII стољећу

Привредни напредак који је Европа достигла у XVII стољећу одражава се понешто и у Хрватској XVIII стољећа. У том временском распону основано је у Хрватској неколико мануфактура, међу којима су најважније мјесто заузимале стаклане<sup>1</sup>.

Поставља се питање: зашто Аустрија управо у Хрватској потпомаже оснивање стаклана?

Стаклана у то вријеме нема у Хрватској, али то је био само један разлог, док је други с аустриског гледишта био много дубљи, а уза свој економски значај је имао и политички смисао. Аустрија је од XVII стољећа па и даље потпомагала подизање чешке стакларске производње. Та своја настојања наставља и у XVIII стољећу. Требало је помоћу чешке стакларске производње онемогућити продају венецијанског стакла не само у границама аустријске монархије, него и на иноземном тржишту. У тој борби Аустрија је почела помишљати и на оснивање нових стаклана, па је тражила погодан терен за то.

Према добивеним извјештајима најподесније мјесто је био Горски Котар, гдје је велика и богата шума могла снабдијевати горивим дрветом новооснована предузећа, а према неким знацима постојао је мјестимично и бјелутак, та неопходна сировина потребна у производњи стакла.

Први приједлог за оснивање стаклане 1711 г.<sup>2</sup> нама је из непознатих разлога остао неостварен, па је прва стаклана прорадила тек неколико година касније. Власник те стаклане био је Шпањолоц маркиз Perlas de Rialp.<sup>3</sup> Та стаклана, названа »Perlasdorf« по њеном власнику, налазила се у Црном Лугу недалеко од Делница. У њој су радили чешки стаклари, њена производња — претежно стаклене плоче — имала је изванредну прођу и изван граница аустријске монархије.

Стаклана »Perlasdorf« је пословала од 1728 г. до 1734 или 1735 г. Рад у њој је обустављен због разних унутарњих несугласица, финансиских тешкоћа и старости њеног власника. Тако је Горски Котар остао без једног уносног предузећа, у коме је понешто, радећи теже послове, и домаће становништво имало неку зараду.

Након неколико деценија основана је у Горском Котару друга стаклана. Њен власник је био чешки стакларски мајстор Фрањо Антун Холуб.

Чешка стакларска производња проживљава 60-тих година XVIII стољећа тешку кризу. Посљедице Седмогодишњег рата одражавају се и у тој производњи због тога што је велики дио чешке територије био поприште ратних сукоба. Неминовне су биле и друге поратне посљедице. У земљи настаје велика глад, па су и поједини власници чешких стаклана били присиљени или да врло слабо хране раднике, или да их чак и отпуштају из посла. Из тих разлога је живот чешких стаклара био из дана у дан све тежи, те се многи селе из домовине тражећи повољније животне и радне услове.

<sup>1</sup> Прва стаклана основана је у Горском Котару 1728, друга 1766 г. у Сушици, а трећа почетком XIX стољећа у Мрзлој Водици. Осим у Горском Котару постојале су у XVIII ст. у Хрватској двије стаклане у Вараждинској жупанији, у Тракошћану и Вараждинским Топлицама. 1762 г. предложио је неки француски трговац Chascaud оснивање стаклане у Земуну. Тај приједлог је остао само на папиру.

<sup>2</sup> Тај пројект за оснивање стаклане у Горском Котару предложио је чиновник коморе Ferdinand Dapp. Оригиналан њемачки текст приједлога данас се налази у Steyermärkisches Landesarchiv, Hofkammerakten, 1712, 9 1, № 31, Graz.

<sup>3</sup> Don Ramon de Villana Perlas de Rialp (1663, Каталонија — + Беч, 1741). Рођен у Каталонији, школовао се у Барселони. Послије довршених правних студија постаје адвокат у Барселони. Незадовољан својим звањем, пребације сву активност на политичко поље. У Барселони се спријатељује с принцем Georgom od Hessen Darmstadta, који је почетком XVIII ст. вршио дужност високог државног функционера у Каталонији. То пријатељство је за Perlasa било судбоносно. Ступио је у круг људи који су намјеравали уклонити Филипа Бурбонског. Те жеље нису остале незапажене, па је и Perlas као завјереник досио 1704 г. у затвор. Осуђен је на смрт, али прије извршења осуде је спасен уласком Карла Хабзбуршког у Барселону октобра 1705 г. Perlas остаје приврженик Карлов, те га он у знак свог великог повјерења позива у Беч и поставља на чело новооснованог шпањолског државног секретаријата. Осим тога добива Perlas царевом даровницом и дио зринско — франкопанских имања у Горском Котару, гдје оснива и стаклану »Perlasdorf«. О Perlasu в. Schmid Oscar, Marques Rialp und das spanische Staatssekretariat in Wien — Historische Blätter, Wien 1937, Н. 7, 52—60 и Laszowski, E (милије), Staklana Perlasdorf kraj Delnica, Gorski Kotar (zagrebačke novine), 1939, br. 3.

Да осујети то исељавање, Марија Терезија науми неке стакларе преселити у друге аустријске покрајине. Најподеснијим мјестом је сматрала Горски Котар, који је из ранијих година већ био познат због могућности те производње. Марија Терезија је намјеровала да пресели те стакларе у Хрватску због тога што се надала, као и њен покојни отац, да ће помоћу нове стакларске производње некако конкурисати венецијанској. Значи: хтјела је у потпуности остварити оно што Карло VI није успио.

Терезија је уз »Каролинску цесту«<sup>4</sup> населила неке чешке обитељи, међу којима је био и стакларски мајстор Фрањо Антун Холуб.

Насељавање Чеха у Горском Котару није ишло једноставно. Домаћи живаљ с тамошњим Власима на челу бунио се против досељеника тврдећи да им дошљаци одузимају крух и отимају станове. Ономогућавали су досељеницима изградњу домова, па су поједини годинама становали под шаторима, а немајући других могућности, подносили су биједници све тешкоће, јер им је живот у домовини био још тежи.

Власи су се највише бунили против Холуба сматрајући га зачетником свега зла. Холуб је наине саградивши стаклану у Сушици<sup>5</sup> добио од владарице посебну дозволу за употребу ненастањених зграда<sup>6</sup> које су некад настањивали Власи, а куће су стајале празне. Сазнавши одлуку владарице Власи су на све могуће начине хтјели спријечити изградњу и рад у стаклини, а тако и коришћење њихових ненастањених зграда. Холуб је савладао све те тешкоће, и стаклана је ипак прорадила љети 1766 г.<sup>7</sup>, настављајући рад и после Холубове смрти све до почетка XIX стољећа.

Холуб је био и даље извргнут немилим испадима и препадима, па је према властитом исказу<sup>8</sup> мјесеца јула 1768 г. нападнут и темељито опљачкан.<sup>9</sup> Разбојници су однијели своту од 400 форинти готовине и велику количину робе. Тршћанска интенданца, којој је Холуб послао допис у коме тражи надокнаду штете није изгледа у потпуности била увјерена у истинитост његових навода, па је тражила детаљну спецификацију. Холуб је затражену спецификацију послао почетком јануара 1769 г.<sup>10</sup> Из сачуваног документа сазнајемо између осталог да му је била однесена ова роба: ». . . Frauen Zimer verth (volles) geschunk, f. 100,6 Baum wohlen Tüchel, f. 6,4 Seiden d (ett) o, f. 12,18 ordinari Tüchel, f. 12,4 Muchiline,<sup>11</sup> f. 12,13 Mannes Hemetter, f. 50,11 Weibs d (ett) o, f. 33,5 Beth Tücher, f. 15, Beth überzeug, f. 15, ein tuchs Canafas, f. 22,3 Caffé Tüchel, f. 15,25 Ehlen feine Leinwandt, f. 25,37 d (ett) o ordinari, f. 7,10 Ehlen Blaue d (ett) o, f. 5,20 Ehlen Mittel d (ett) o, f. 7, Schwarzen Tafet, f. 8, Mushilin, f. 9,2 weub Pelttz, ein ungerisch, ein Teutsch,<sup>12</sup> 70 f. . . « и многи други предмети. Из те спецификације слиједи да је Холуб био имућан човјек и да му је кућа била препуна робе.

Холуб изгледа није добио затражену своту новаца, па је морао тражити финансиску помоћ за наставак рада у стаклини на другој страни. Обратио се »Темишварској компанији«<sup>13</sup>, која га је потпомогла, а осим тога и куповала његове производе све до свог престанка 1773 г. Други

<sup>4</sup> Та је цеста предана промету 1726 г. Названа је »Каролином« по њеном оснивачу Карлу VI. Водила је преко лијепис природних предјела, почињући код Ријеке, настављајући на Бакар, Меју, Злобин, Фујине, Мркопаљ, Равну Гору, Врбовско, Босиљево, Дубовац до Карловца; М. Деспот, Хисторијат трговачких путова између Ријеке и залеђа у XVIII и XIX стољећу — Ријека, Зборник, Загреб 1955, 124—125.

<sup>5</sup> Сушица је у XVII ст. била насељена Власима; мјесто је заправо настало тек почетком XVIII ст. У документима се уз име Сушица често сусреће и Понте Сушица.

<sup>6</sup> Уговор о коришћењу тих кућа у скупини »Acta Vissarana«, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни Архив, Загреб. На те документе упозорио ме је архивист Државног архива господин Бартол Змајић. Овим путем му изражавам своју захвалност на тим драгоценим подацима.

<sup>7</sup> Acta Vissarana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб. Документ носи наслов: »3-ter allerunterthenigster Comissions Bericht in betref der zu Ponte Suschiza von dem Glasmeister Holub errichteten Glasfabrique (24. VII. 1766).

<sup>8</sup> Acta Vissarana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб. Холуб је послао своју молбу 11.X.1768 под овим насловом: »Allerunterthänigster Bericht womit die Bittschrift des Glasmeister Holub von Pontesussiza wegen anseichender Ersezung seines-bey den Rauber Einbruch an die Karoliner Strassen verlohrene(n) Haab und guts unterstützt wird«.

<sup>9</sup> Погрешно наводи тај напад Viezzoli тврдећи да је извршен 1769 и да је том приликом потпуно уништена стаклана у Равној Гори умјесто у Сушици. Стаклана није уопће била извргнута нападу већ само њен власник. Viezzoli Giuseppe, Contributi alla storia di Fiume nel settecento — Rivista Fiume 1933, p. 35.

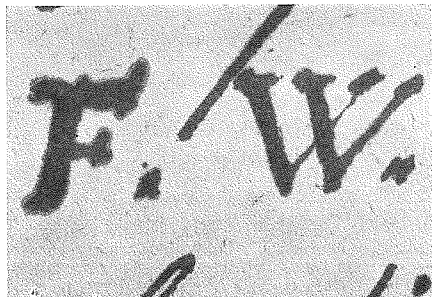
<sup>10</sup> Acta Vissarana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб. Докуменат је датиран 12.I.1769. Његов је наслов: Specification den jenigen Schaden, Welchen durch die Türkischen Räuber den 22. July erliten habe.

<sup>11</sup> Муселин — танка прозирна тканина.

<sup>12</sup> Начин облачења онога времена у аустријским покрајинама, па и у Хрватској, је био под упливом мађарског и њемачког начина облачења.

<sup>13</sup> Темишварска компанија основана је 1759 г.: »... са циљем да отвори трговачком промету богату и плодну банатску низину«; Бићанић, Доба мануфактуре у Хрватској и Славонији (1750—1860), Загреб 1951, 240.

финансијер је био љубљански трговац и власник мануфактура Friedrich Weitenhiller.<sup>14</sup> С њим је Холуб направио уговор<sup>15</sup> према коме се Холуб обавезао производити за Weitenhillera прво-класну стаклену робу уза сву накнаду материјалних трошкова. Weitenhiller је израђено стакло намјеравао помоћу својих ријечких трговачких веза преправати и изван граница аустриске монархије.



Сл. 1. Творничка марка стаклане у Сушици из 1772 године

Fig. 1. Fabrikmarke der Glashutte in Sušica vom Jahre 1772.



Сл. 2. Творничка марка стаклане у Сушици из 1772 године

Fig. 2. Fabrikmarke der Glashutte in Sušica vom Jahre 1772.

Холуб, рекло би се, није испуњавао своје обавезе, па Weitenhiller пошиљкама није био задовољан. Из једног сачуваног пописа сазнајемо да је стаклана у Сушици између 1771 и 1772 г. израђивала најразноврсније стаклене предмете на »чешки начин«, и то: чаше и пехаре, винске чаше и боце, чашице и боце. Неки предмети су били квалитетни, док су стаклене плоче биле: »... sehr unrein und zu schwer...«<sup>16</sup> Због тих плоча је настао спор, јер је Weitenhiller одлучно тражио нову пошиљку. Он није само из финансиских разлога тражио нову пошиљку, већ и због свог трговачког угледа, јер је он на свим тим предметима имао утиснуте своје иницијале FW или W као видљиву ознаку свог судиоништва у стаклани, дајући на тај начин купцу на знање да је и он уствари саодговоран сувласник. Weitenhillerови утиснути иницијали су нам засад познати само с рукописне грађе.<sup>17</sup> Они су прва творничка марка једне наше стаклане, па иако је она била власништво једног Чеха, ипак је њено пословање било на нашој територији и радили су у њој и наши људи.

Вјерујемо и надамо се да ће споменута »творничка марка« FW и W омогућити временом идентификовање материјалних преостатака израђених у Сушици, који данас сигурно негде леже анонимни и неидентификовани.

Friedrich Weitenhiller умро је 28 IV 1772 године. Сву његову имовину и потраживања наслиједио је његов брат Josip Kaspar.<sup>18</sup> Он је мјесеца децембра 1773 г. затражио преко Трста да Холуб коначно изврши своје обавезе с обзиром на раније тражене пошиљке. Спор између Холуба и Weitenhillera није ни тада ријешен, Холуб се једноставно оглушио на све писмене и усмене пријетње. Наступила је и та срећна околност што је исте године (1773) ликвидирана и »Темишварска компанија«, па се смрћу Friedricha Weitenhillera и ликвидацијом компаније Холуб ријешило својих неиспуњених обавеза, не желећи више с Weitenhillerовим насљедником Јосипом водити преговоре.

Из тешке почетне финансиске кризе извукао се Холуб тиме што је престао с израђивањем украсних стаклених предмета пребацивши тежиште своје производње на стаклене плоче и обичне зелене чаше за воду. Посједујемо занимљив извјештај из 1781 г. управљен »угарском

<sup>14</sup> Friedrich Weitenhiller (Völkermarkt, Крањска — + 28.IV.1772, Љубљана), љубљански велетрговац и мануфактурист.

<sup>15</sup> Acta Bussagana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб. Према сачуваном оригиналном документу, уговор је био склопљен 14.II.1770.

<sup>16</sup> Acta Bussagana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб. Докуменат је писан између 3 и 4.XI.1772.

<sup>17</sup> Acta Bussagana, Стаклана у Понте Сушица, Ф. 17, 53 — Државни архив, Загреб.

<sup>18</sup> Josip Kaspar Weitenhiller (Völkermarkt, Крањска — + 1792, Љубљана) велетрговац.

намјесничком вијећу.<sup>19</sup> У њему Холуб детаљно описује своје пословање и производњу.<sup>20</sup> Уз остало наводи да већи дио робе, чаше и плоче продаје Египту, Италији, Француској и Шпанији. Најслабији купац је Хрватска. Стакло нема ко куповати: грађанства нема, племство употребљава венецијанско стакло, а селаштво умјесто стаклених чаша употребљава коситрене пехаре.

Стаклана је према Холубову исказу радила с 10 пећи и с исто толиким бројем стаклара. Двадесет радника је радило споредне послове (доношење и одношење материјала и остали посао). Бјелутак слабијег квалитета постојао је у непосредној близини, а бољи је добављан из околине Загреба. Крајем 1781 г. умире Холуб. Његов посао води даље његова удовица. Убрзо иза смрти се поново јавља због својих потраживања Josip Weitenhiller тражећи преко карловачког магистрата исплату дугова у висини од преко 2000 форинти.<sup>21</sup> Холубова удовица не реагује на Weitenhillerове захтјеве, већ несметано наставља пословање. Како је спор био коначно ријешен, није нам из приступачне сачуване грађе било могуће установити.

*Fatura*  
*Compta per Comita J. Weitenhiller, Conf. des Glas fabricant*  
*in diese Verzeichn. stammenden mit den Jahren nach dem*  
*Contrahierungsjahre 1771 und 72 ab dem Jahre 1773 abwärts*  
*In Tafeln Vorrats*

№ 20	8 fl.
21	7
22	7
16	297
14	112
12	2
10	21
8	47
7	30
6	24
5	11
4	20
3	23
2	40
1	36
<hr/>	
850 fl. 2. 10	2266.40

*In neuen Glas*

№ 16	5 fl.
10	5
50	70
20	7
12	2
16	2
60	200
30	10
10	15
60	20
60	5
60	15
20	10

*Satus 267*      *2266.40*

Сл. 3. Прва страна стакларске производње у Сушици из 1771 године.  
 Fig. 3. Erste Seite des Verzeichn. der Glasproduktion in Sušica vom Jahre 1771.

1784 г. опада понешто капацитет производње.<sup>22</sup> Не постоји више извоз у Шпанију<sup>23</sup> јер је поново с већом снагом прорадила домаћа шпањолска производња. Појачана је продаја на домаћем тржишту која раније готово и не постоји и јављају се препродавци и интересенти из Загреба, Ријеке и Земуна.

У стаклани је те године упошљено 50 људи, од тога 7 стаклара Чеха и један домаћи стакларски мајстор. Остало радништво је домаћи живаљ.

<sup>19</sup> 1779 г. 30.VII укинута је краљевско вијеће за Хрватску. Све његове послове политичко-управне и привредне природе преузима »Угарско намјесничко вијеће«.

<sup>20</sup> Acta Comitatus Severinensis 1781, Fasc. XIII (29). Num. act. 76 — Државни архив, Загреб.

<sup>21</sup> Acta Comitatus Severinensis 1781, XLIII/67, 68, 69, Num. act. 15 — Државни архив, Загреб.

<sup>22</sup> Acta Comitatus Severinensis, 1785, Fasc. XLVI/76, Num. act. 25 — Државни архив, Загреб.

<sup>23</sup> W. Goldschmidt, Glass-making in Spain — The Connoisseur 1937, п. 25—29.

Почетком XIX стољећа 1802 г. долази стаклана у Сушици под војну управу.<sup>24</sup> Тај поступак је извео супруг Холубове кћери, официр барун Portner.<sup>25</sup> О даљњем раду и пословању мало што је познато — рукописних докумената нема, а штампани извори такође мало говоре о Сушици. Стаклану спомиње 1806 г. Иван Андрија Demian,<sup>26</sup> наводећи да она већи дио својих производа шаље у Италију,<sup>27</sup> а главну сировину — бјелутак довози као и ранијих година за боље производе из непосредне близине Загреба.

Рад у стаклани престаје између 1811/12 г. Њеним престанком одузета је била и нашим људима зарада, која им је донекле омогућавала нешто повољније животне услове. Посљедњи податак познат о Сушици засад посједујемо у једном савременом спису из 1812 г. Податак је врло кратак и гласи: »Suschiza, eine Stunde von Ravnagora, Ortschaft und Glashütte.«<sup>28</sup> Неколико година касније купује читав сушички посјед гроф Laval Nugent,<sup>29</sup> власник Трсата. Стаклана тада више не постоји. Послије Lavalove смрти наслеђује његове посједе син Artur Nugent, који 1890 г. све посједе очеве, па и Сушицу, продаје ријечком трговцу Hermanu Neubergeru.

Стаклана у Сушици, као и раније основана стаклана »Perlasdorf«, није испунила наде ни Карла ни Марије Терезије. Стакло израђено у нашим стакланама није својим квалитетом могло конкурисати венецијанској првокласној стакларској производњи, али упркос томе обе су стаклане, а особито она у Сушици, развиле велику дјелатност.

Продаја стакла Египту, Шпанији, Француској и Апенинском Полуотоку је била значајна афирмација привредне дјелатности Хрватске тога времена, па стога закључујемо да је и наша стакларска производња уз жито, дрво, дуван и со била важна извозна роба.

<sup>24</sup> Protocollum congregationum Comitatus Zagradiensis, 1802, бр. 41, 32 Артикулус, 15, 15. XI — Државни архив, Загреб.

<sup>25</sup> А. Маканец, Баруни Портнер и њихове везе са Хрватском — Обзор 1936, бр. 45 и А. Маканец, Die freiherrliche Familie von Portner und ihre Beziehungen zu Kroatien — Neue Ordnung 1942, Нр. 58.

<sup>26</sup> Иван Андрија Демиан (1770—1845), војни писац и статистичар.

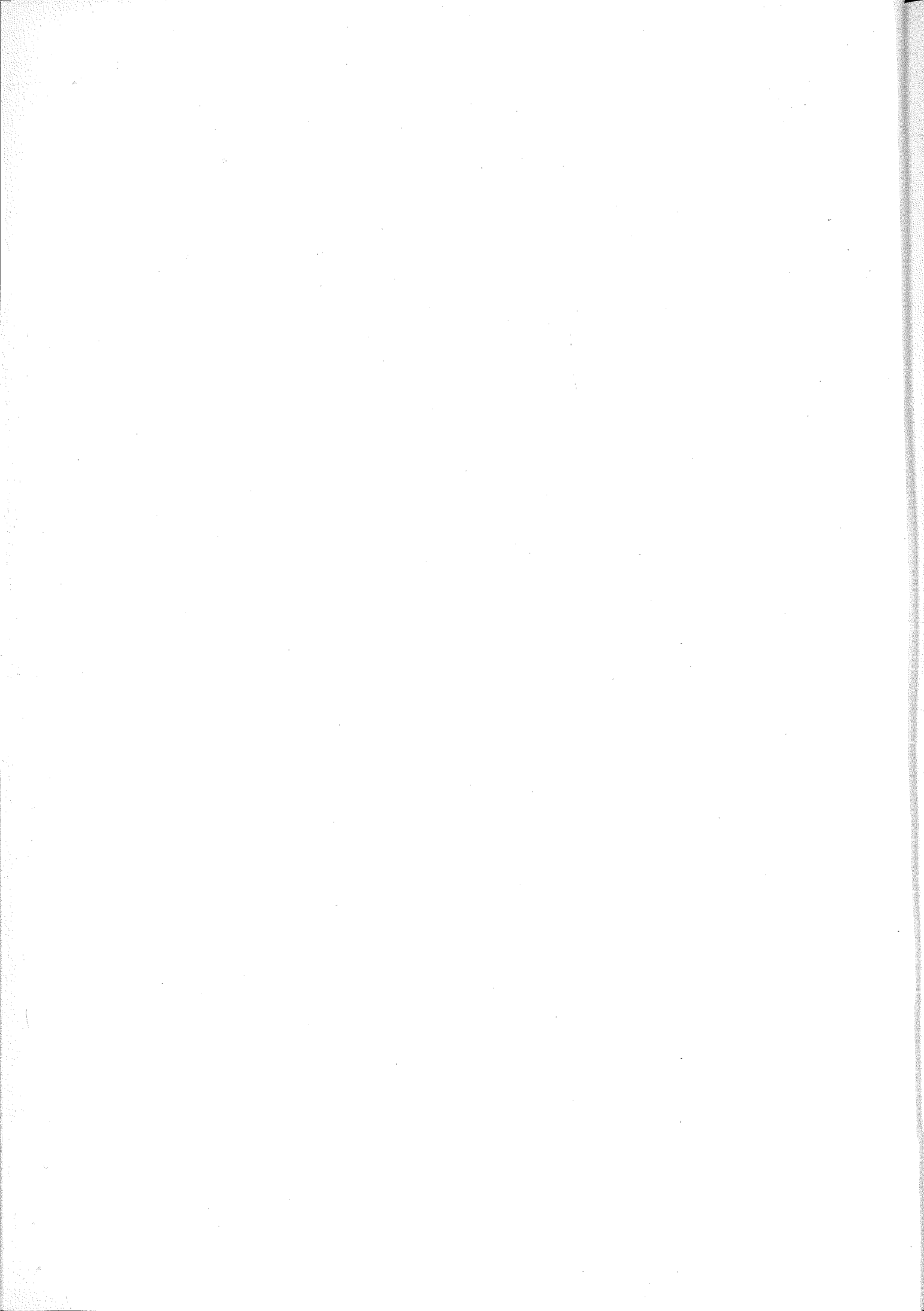
<sup>27</sup> I. A. Demian, Statistische Darstellung des Koenigreichs Ungarn und der dazu gehoerigen Laender, Wien 1806, T. I., S. 213.

<sup>28</sup> E. G. J. Woltersdorf, Die Illyrischen Provinzen und ihre Einwohner, Wien 1812, 392. Мени приступачна књига је анонимна, податак о њезином аутору цитирам према Pivec-Stele Melitta, La vie économique des Provinces Illyriennes (1809—1813) suivi d'une Bibliographie critique, Paris 1930, п. XXXII.

<sup>29</sup> Laval Nugent-Westneath (Ирска 1777 — + 1862 Босиљево), војсковођа, маршал и познати сакупљач класичних старина. Дио његове збирке се данас налази у »Археолошком музеју« у Загребу.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Entstehen und Wirken der Glashütte Sušica in Kroatien, ist verbunden mit den böhmischen Ansiedlern, die während der grossen Hungersnot die in Böhmen 1763 ausbrach in Kroatien angesiedelt worden sind. Mit den Auswanderern kam nach Kroatien auch der Glasermeister Franz Anton Holub, und gründete in Sušica eine Glashütte, die von 1766 bis 1812/13 bestand. In der Glashütte verfertigte man anfangs allerhand Glasgegenstände und Glastafeln, von den 80 er Jahren an arbeitete man nur gewöhnliche Gläser und Tafeln. Die fertigen Artikel wurden auch ausserhalb der österreichischen Monarchie verkauft, und sie fanden guten Absatz in der Levante, Spanien, Frankreich und der Apeninischen Halbinsel. Das Bestehen dieser Glashütte verdient jedenfalls unsere Aufmerksamkeit, da sie auch der kroatischen Bevölkerung einen langjährigen Lebensunterhalt bot.



## ФИШЕКЛИЈЕ КОНТА ПЕРА ВЛАСТЕЛИНОВИЋА

Зоран ТОШИЋ

У Музеју примењене уметности у Београду налазе се три кутије — фишеклије (фесе) с натписима, који помињу Пера Властелиновића и годину 1796. Та личност припадала је, свакако, познатој херцеговачкој породици Властелиновића, која води порекло из околине Никшића.<sup>1</sup> Народна традиција је сачувала помен о овој породици још на два места у Црној Гори.<sup>2</sup> У време конта Пера, Властелиновићи су били већ читаво столеће насељени у Рисну.<sup>3</sup> Током тог столећа од ратника заслужних за млетачку републику они се претварају у трговце, који су приморани да стално понављају своје захтеве за неометано коришћење привилегија стечених у борби с Турцима.<sup>4</sup>

Породица је, изгледа изумрла по мушкој линији крајем XIX века, јер се Нико Властелиновић спомиње као дародавалац српској фондациској школи у Рисну 60-тих и 70-тих година,<sup>5</sup> а Накићеновић<sup>6</sup> каже да је »братство Властелиновића изумрло«.

Досад нисам могао да пронађем неке податке о конту Перу, али сам уверен да се о њему нешто мора наћи или у котарском архиву, или у рисанској цркви св. Петра и Павла (данашња грађевина, по натпису изнад западних врата, освећена је 1796 године), у некој непрегледаној архивској грађи. У котарском државном архиву има података о неком Перу Властелиновићу који је живео на почетку XVIII века.<sup>8</sup> Вероватно је то неко од непосредних предака конта Пера, јер су млађи чланови породице добијали имена очеве и дедова.<sup>9</sup> Можда је он, као члан једне угледне породице, могао имати неку улогу у отпору које је Рисан пружао аустриској окупацији Боке.<sup>10</sup>

Од три кутије — фишеклије две су веће и једнаке а трећа је мања.<sup>11</sup> Све су рађене од сребра у техници ливења, делимично су позлаћене и дотериване резањем (димензије: мања кутија 7,5 × 7,5 × 2 cm, веће 10 × 8,5 × 3 cm). Фронтална страна мање кутије (сл. 1) украшена је претставом грба Властелиновића. Изнад хералдичког лава типа »lion rampant«, који је уствари членка, налази се трака с натписом VLASTELINOVICH. Лав је окренут улево, предња и једна задња нога су му усправљене, док другом задњом ногом улази у круну.<sup>13</sup> Од круне лево и десно висе две траперије (lambrequines) које окружују штит. Он је подељен трима дијагоналним

<sup>1</sup> О Властелиновићима су досад објављена два већа рада: П. Шобајић, Властелиновићи, Записи, књ. 6, 1930, 340—348 и С. Мијушковић, Никшићки кнезови Властелиновићи у млетачким дукаљима и терминацијама, Историски записи XII, 1—2, 1956, 105—127.

<sup>2</sup> У Врелима код Цетиња, Ј. Ердџановић, Стара Црна Гора (Насеља 24) Београд 1926, 287—288 и у Залазима (изнад Доброте), н. д., 385.

<sup>3</sup> С. Мијушковић, н. д., 119.

<sup>4</sup> Исти, н. д., 121—125. Да би што лакше доказивао своја права, један од Властелиновића, Михаило, наручио је да се у Венецији израде преписи привилегија који су луксузно опремљени и оверени од власти 12. IX. 1769 године у Млечима.

<sup>5</sup> По документима из несрећене архиве манастира Бање код Рисна из спискова приложника види се да је Н. В. давао новац у неколико махова: 25. VI 1863, 26. XII 1865. итд.

<sup>6</sup> С. Накићеновић, Бока (Насеља 9), Београд 1913, 289, 524. Последњи члан породице Властелиновића, по женској линији, умро је пред II светски рат у Котору (С. Мијушковић, н. д., 105).

<sup>7</sup> У Рисну, поред матичних књига у цркви, постоји и архив црквене општине, који није срећен. Са ова два места нисам био у могућности да добијем податке који ме интересују.

<sup>8</sup> За овај податак захвалан сам г. Славку Мијушковићу, директору Државног архива у Котору, који ми је саопштио у писму 26. XI, 1956 год.

<sup>9</sup> Понављају се имена Раде, Перо и Никола.

<sup>10</sup> О Рисну у том раздобљу: Ј. Томановић, Догађаји у Боки Которској од 1797 до 1814, Дубровник 1922, 31.

<sup>11</sup> Кутије су излагане на изложби »Уметничка обрада метала народа Југославије« у Музеју примењене уметности у Београду под каталожним бројем 463. На репродукцији у Каталогу изложбе и у витрини за време изложбе погрешно су означене као пафте.

<sup>12</sup> На гробљу у Рисну иза цркве св. Петра и Павла налазе се три надгробне плоче с грбовима ове породице (Грбови су на другој тераси одоздо, према олтарској апсиди цркве. То су ми, уз претставу на кутијама, једини познати сачувани примерци грба Властелиновића, јер њега нема ни у књизи привилегија из 1769 године (С. Мијушковић, н. д., 106).

<sup>13</sup> То је најстарији изглед хералдичког лава (Boutell's Heraldry, rev. by C. W. Scott — Gilles, London 1950, 64). У грбовнику Коренића-Неорића (1595 године), lion rampant појављује се 13 пута на грбовима, само истина у нешто измењеном облику, тј. овде је он demi-lion rampant (А. Соловјев, Илирска хералдика и породица Охмућевић, Гласник Скопског научног друштва XII, 79—125). Породица Дробњак из Рисна штампала је своје привилегије 1798 године у Котору на италијанском језику исто као и Властелиновићи. Из те књиге може се видети како су изгледали савремени грбови једне рисанске породице. Привилегије Дробњака издао је С. Томић: Списак (извор) фермана и повеља породице Дробњак из Рисна, Братство XXIX, 1938, 99—120.

тракама. Једна од њих иде сдесна налево а друге две у супротном правцу не пресецајући прву. Оквир овој претстави чини стилизована биљна орнаментика и цветови, чија је пластичност потенцирана гравирањем после одливања. Све четири бочне стране имају сличну орнаментику, само што се поред ње јављају и две траке које се преплићу. На све три кутије дно је избушено и на тим местима некад су биле кићанке од ланчића. Још су сачувани двоструки ланчићи којима се ова кутија вешала за углове две веће.<sup>14</sup> На овој кутији позлаћени су ови делови: грб, делови орнаменталног појаса у угловима кутије и бочне стране. На полеђини је угравиран натпис (сл. 2).



Сл. 1. Фишеклије конта Пера Властелиновића, мања кутија. (Фото Б. Дебељковић)

Fig. 1. The box with coats of arms.

Две веће кутије (сл. 3) идентичне су међу собом осим натписа на полеђини. Украс на предњој страни састоји се из орнаменталног оквира и једног испупченог медаљона на средини уоквиреног поља. Орнаментика на овим двема кутијама слична је оној на мањој, само што је пластичност још јаче изражена резањем. Свака бочна страна има по три медаљона, док су у самој ивици ових површина стилизоване животињске главе. Централни медаљон је позлаћен, углови на орнаменталним оквирима, као и медаљони на бочним странама. На задњим странама ових кутија су урезани натписи (сл. 4 и 5); сви су цртежи нешто увећани у односу на оригинал. Веће кутије виси о појасу од тканине зелене боје, изатканом комбинацијом памука и конопље. На крају појаса је копча елипсоидног облика украшена тракама псеудофилиграном и гранулације, између којих су испупчења у облику половине сочива. Копча је израђена техником ливења и позлаћена је с предње стране (сл.3).

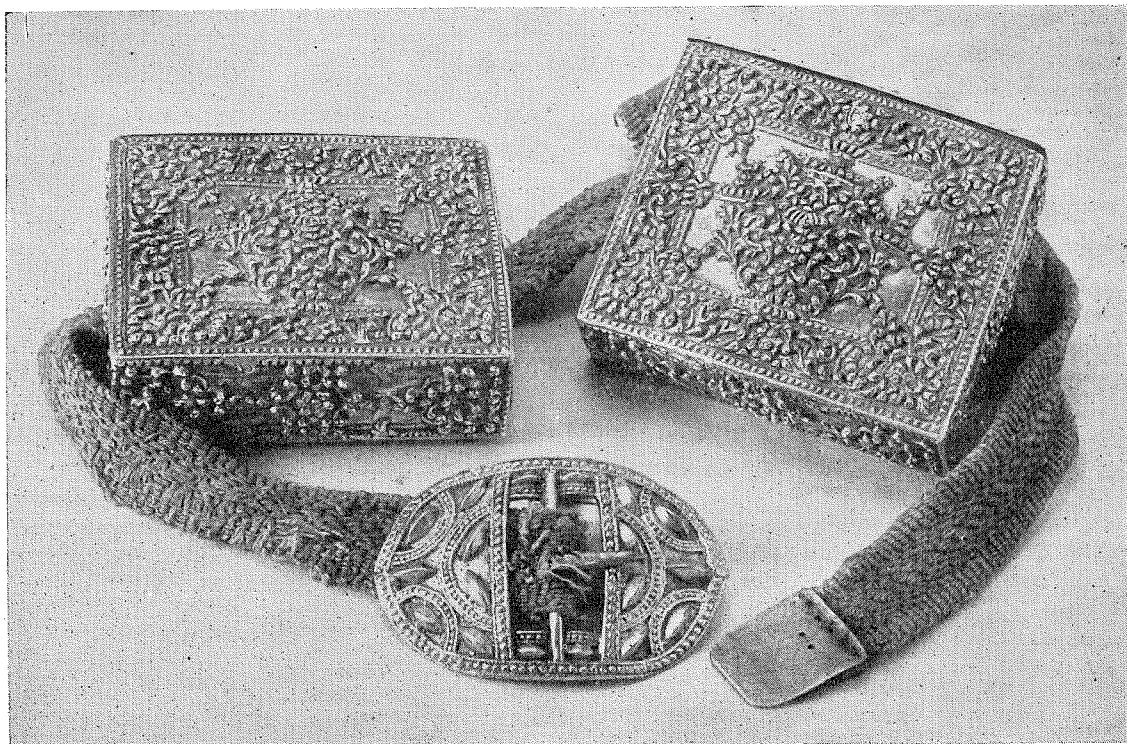
<sup>14</sup> Ј. Вукомановић, Ношња и оружје бокелске морнарице, Споменик САН СЦ, Београд 1953, 220, сл. 8; описује се изглед и ношење ових ћеса—кутија.



IT 96

CONTE piero αςς Τεριπ. α  
< ιςη

Сл. 2. Иста кутија, натпис се чита: Conte Piero Vlastelin. . vich.  
Fig. 2. Same box; the inscription reads: Conte Piero Vlastelin..vich.



Сл. 3. Фишеклије Пера Властелиновића, веће кутије и појас. (Фото Б. Дебељковић)  
Fig. 3. Bigger boxes and belt.

Начин на који су кутије израђене и украшене познат је под називом »скадарски рад«. <sup>15</sup> Није без интереса констатовати и чињеницу да овај начин рада упадљиво потсећа на барокне дуборезачке радове из Македоније из истог периода. Рекао бих да би било занимљиво вршити испитивања и утврдити да ли је до те сличности дошло захваљујући македонским мајсторима.

<sup>15</sup> Наводим неке примере тог начина рада. У Музеју примењене уметности у Београду сличне су ове кутије—фишеклије: 1096 (Пећ), 127 (Скопље), 1101 (Ниш) — бројеви су наведени по старом инвентару, а имена места означавају локалитете где су наведени предмети откупљени. Војни музеј у Београду има ове предмете украшене на сличан начин: пиштољ бокељске морнарице инв. бр. 314/179 и пиштољ приморског порекла купљен у Пећи инв. бр. 129/145. (Податке за предмете из Војног музеја добио сам захваљујући колегиници Ђ. Петровић, кустосу тог музеја). У збирци старина Старе цркве у Сарајеву два сребрна оквира икона блиски су начином рада и украшавањем фишеклијама Властелиновића. То су: слика на табли XVII, 2 и XLI, и код Мирковића, Старине Старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА, LXXXIII, Београд 1936. Најзад, у самој близини Рисна, у манастиру Бањи, налазе се два сребрна окова за пиштоље, опет у истом »стилу«.

За нешто доцније време знамо о неким сеобама македонских копаничара на север и северозапад (Врање, Подгорица),<sup>16</sup> где настављају да раде уметничко-занатске радове. Рисан је познат као један од значајних центара уметничког заната, чију делатност пратимо од краја XVII до краја XIX века. У њему делују златари,<sup>17</sup> чувени ножари,<sup>18</sup> а и позната зографска породица Димитријевића-Рафајловића је из Рисна.<sup>19</sup> Постоји дакле могућност да су ове кутије израђене

1796

КОНТЕ ПЕРО ВЛАСТЕЛИНОВИЋ

Сл. 4. Први натпис са већих кутија. Чита се: Конте Перо Властелиновик.  
Fig. 4. First inscription of the bigger boxes. It reads: Konte Pero Vlastelinovik

1796

КОНТЕ ПЕРО ВЛАСТЕЛИНОВИЋ

Сл. 5. Други натпис са већих кутија. Чита се: Конте Петро Властиновик.  
Fig. 5. Second inscription of the bigger boxes. It reads: Konte Petro Vlastinovic.

у самом Рисну, али није невероватно да потичу из неког оближњег златарског центра, а и сам Скадар није толико удаљен, одакле су ови предмети пренесени на Приморје и у унутрашњост, Скадар има прилично дуге уметничко-занатске традиције. Позната је, например, чињеница да је већ у XVI веку Скадар био један од центара графичких вештина. Из тог доба имамо и вести о рудницима племенитих метала у северној Албанији, што је свакако утицало на развој златарства у овим областима.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Т. Вукановић, Копаничарство код Мијака, посебан отисак из Годишњака Музеја Јужне Србије I, Скопље 1941, 16—17.

<sup>17</sup> На митри митрополита Висариона постоји запис који помиње мајстора Андру »от мјеста Рисна« 1682 године (Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи I, бр. 1790).

<sup>18</sup> Ђ. Петровић, Прилог датирању јатагана према месту израде, Весник Музеја ЈНА, 3. 172.

<sup>19</sup> Последњи рад о породици Димитријевића—Рафајловића дао је D. Berić u Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 9, Split 1955, 269—303.

<sup>20</sup> Један извештај из 1599 године говори о тим рудницима и околини Љеша. О томе: Horvat, Bosanski glasnik 21, 1909, 65.

#### CARTRIDGE — BOXES OF COUNT PERO VLASTELINOVIĆ

The Museum of Decorative Arts in Beograd possesses a set of three cartridge boxes, once belonging to Count Pero Vlastelinović of Risan, Montenegro. He was a member of the Vlastelinović family that became famous during the wars between Venice and Turkey at the end of the XVII th century.

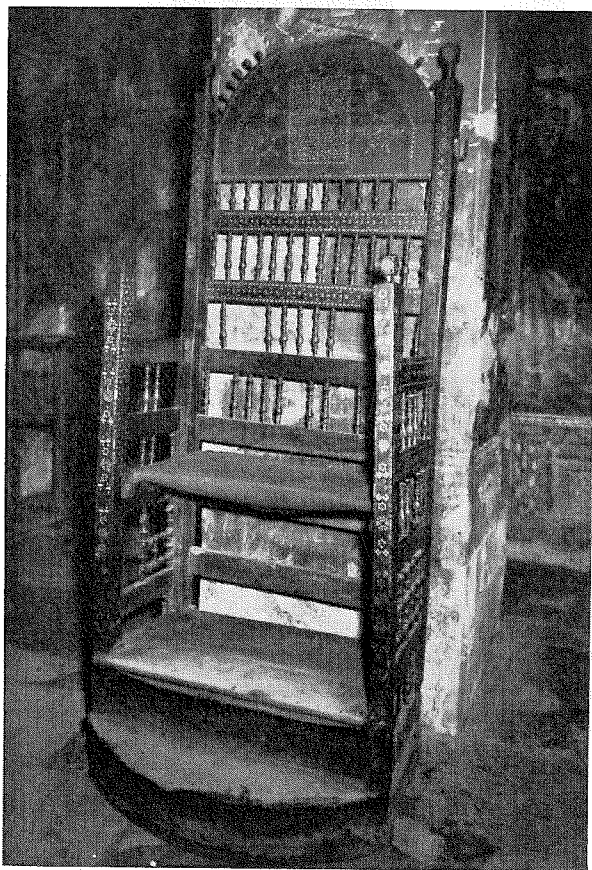
In the days of Count Pero (1796), members of the family were peaceful merchants and the family died out one century later. Until now, such cartridge boxes as these, with coat of arms and inscriptions in Italian and Serbian, are rarities in our country and the author points them out in this short article.

## ИЗРАДА ИНКРУСТИРАНИХ ЧИБУКА, ЛУЛА, ЦИГАРЛУКА И ДРУГИХ ПРЕДМЕТА УКРАШЕНИХ СЕДЕФОМ И КОШЋУ У МАКЕДОНИЈИ

РАДМИЛА ПОЛЕНАКОВИЋ

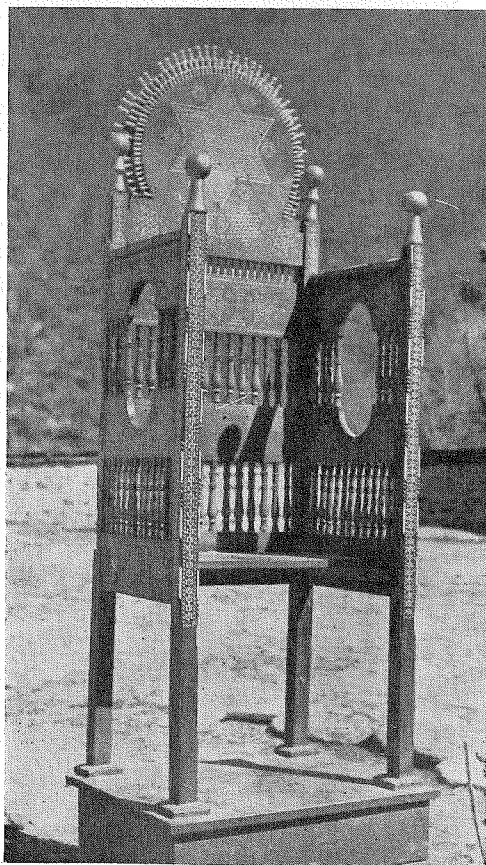
Многобројне израђевине које су у току векова сачуване по црквама, манастирима и домовима говоре о некадашњем расцвету уметничког заната инкрустације седефа и кости у дрвету.

Богата традиција предмета украшених седефом, кошћу и каткад жељковином сусреће се и данас по црквама и манастирима — на владичанским троновима, певницама, налоњима, ћивотима, жезлима и др.



Сл. 1. Трон охридског архиепископа Прохора из 1540 год. у охридској цркви св. Климента (Фототека Централног завода за заштиту споменика културе, Скопље).

Fig. 1. Siège de l'archevêque Prohor, de 1540, dans l'église St. Kliment à Ohrid. (Photothèque de l'Institut Central pour la Protection des Monuments Historiques de Skopje).

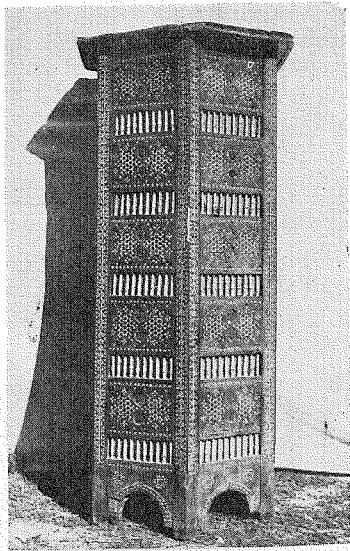


Сл. 2. Владичански трон у манастиру св. Арханђела у селу Кучевишту (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

Fig. 2. Siège de l'évêque au monastère des Saints Archanges, au village de Kučevište. (Photothèque du Musée Ethnologique de Skopje).

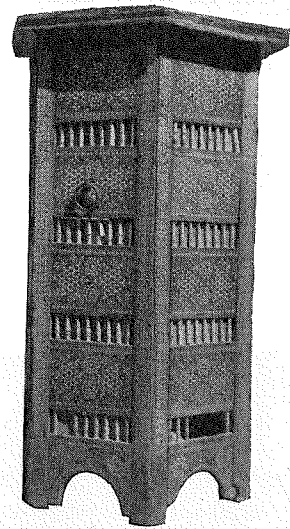
Међу познатим троновима је трон архиепископа Прохора из 1540 године у цркви св. Климента у Охриду (сл. 1), владичански трон у манастиру св. Арханђела у Кучевишту (сл. 2), певнице из истог манастира (сл. 3, 3а и 4, 4а), певнице у манастиру св. Богородице у селу Побужју (сл. 5, 5а и 6, 6а), ћивот за светитељске мошти у истом манастиру (сл. 7), певнице и налоњ у манастиру св. Гаврила у Леснову (сл. 8, 8а, 9, 9а), налоњ<sup>1</sup> (сл. 10), налоњ у цркви св. Димитрија

<sup>1</sup> В. Хан, Налож манастира Крушедола из XVI вијека, Рад војвођанских музеја 2, Нови Сад 1953, 100—106. Налож из манастира Леснова сличан је налоњу из манастира Крушедола.



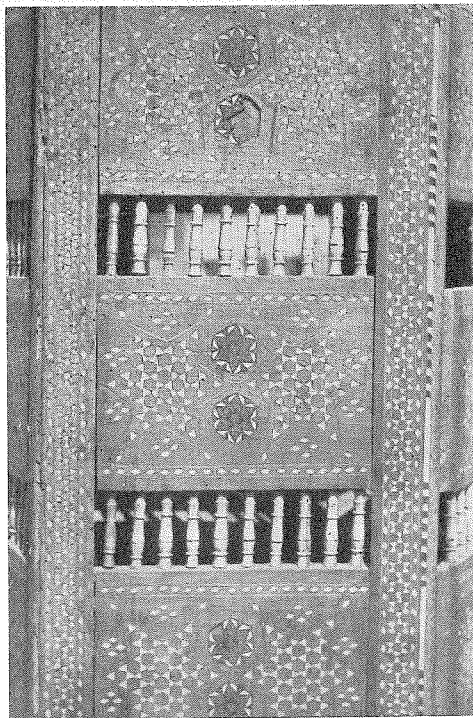
Сл. 3. Певница из манастира св. Арханђела у селу Кучевишту (Фототека Централ. завода за заштиту споменика, Скопље).

Fig. 3. Choeur du monastère des Saints Archanges, au village de Kučevište. (Photothèque de l'Institut Central pour la Protection des Monuments Historiques de Skoplje).



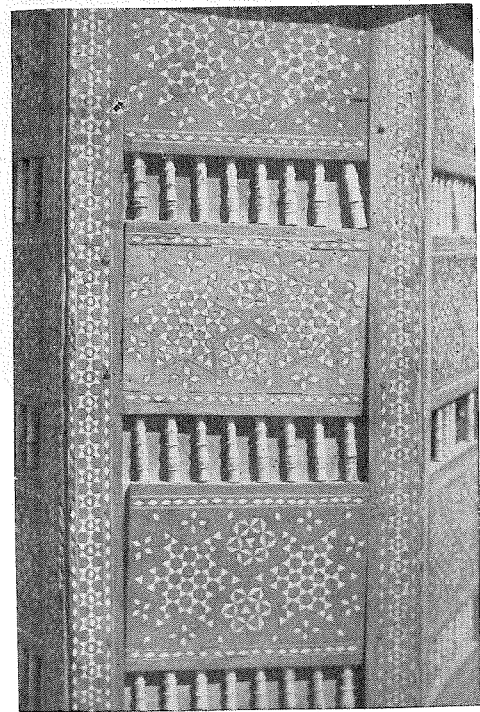
Сл. 4. Певница из манастира св. Арханђела у селу Кучевишту (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

Fig. 4. Choeur du monastère des Saints Archanges, au village de Kučevište. (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



Сл. 3а. Детаљ певнице из манастира св. Арханђела у селу Кучевишту (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

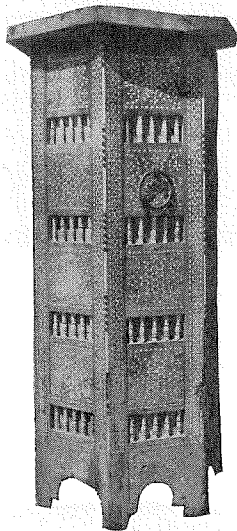
Fig. 3a. Détail du choeur du monastère des Saints Archanges, au village de Kučevište. (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



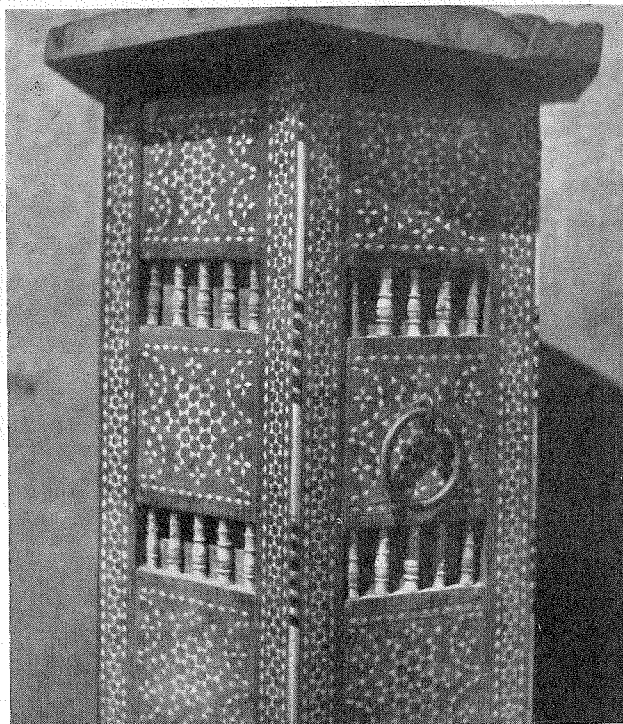
Сл. 4а. Детаљ певнице из манастира св. Арханђела у селу Кучевишту (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

Fig. 4a. Détail du choeur du monastère des Saints Archanges, au village de Kučevište. (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).

у Кривој Паланци (сл. 11). Из манастира св. Прохора Пчињског је пар црквених столова украшених инкрустацијом од кости из XVI—XVII века,<sup>2</sup> два певничка пулта шестострана, дрво инкрустирано коштаном плочицама,<sup>3</sup> налоњ (аналој) и жезло у цркви св. Димитрија у Битољу (сл. 12 и 13). За наведене предмете по њиховој прецизној и богатој геометриској орнаментацији<sup>4</sup> може се рећи да припадају XVI—XVII столећу, сем аналоја из цркве св. Димитрија, који би по својој вегетабилној орнаментацији могао припадати крају XVII или почетку XVIII века. Такође се сусрећу крстови и дарохранилнице украшени седефом, који су вероватно увезени из Јерусалима и Свете Горе.<sup>4а</sup>



Сл. 5. Певница, шестострана из манастира св. Богородице у селу Побужју (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).  
Fig. 5. Choeur hexagonal du monastère de la Vierge, au village de Pobuzhje (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



Сл. 5а. Деталј певнице из манастира св. Богородице у селу Побужју (Фототека Етнолошког музеја, Скопље).  
Fig. 5а. Détail du choeur du monastère de la Vierge, au village de Pobuzhje (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).

У XVIII и XIX столећу раде се предмети којим су украшени приватни домови, а имају и практичну примену. То су украси за углове по собама, који су служили као постолје за кандила и ваза за цвеће (сл. 14), треножни сточићи на којима су стајале пепељаре и дуван, украшени седефом и кошћу (сл. 15), орманић назван »уцере« (употребљавају га кујунције за смештај ситног накита, драгог камења и других вредности; сл. 16), ковчежићи — »чекмежића« — за држање новца и других драгоцености (употребљавају их трговци и мајстори; сл. 17, 17а, 17б), столице украшене седефом, оквири (сл. 18), нануле (сл. 19), штапови—»бастуми«—(сл. 20) и др.

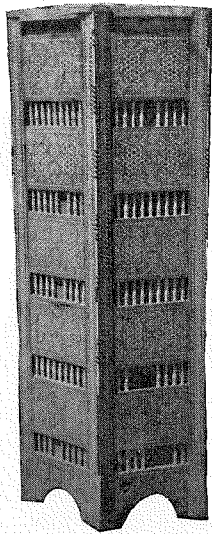
Многи од ових предмета су рад домаћих мајстора који су живели и радили у Охриду и по разним манастирима. Значајно је и то што се углавном око неколико важнијих манастира групишу израђевине украшене кошћу, док радови орнаментисани седефом преовлађују у Охриду и његовој околини.

<sup>2</sup> С. Радојчић, Старине Црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, 88, XCIV.

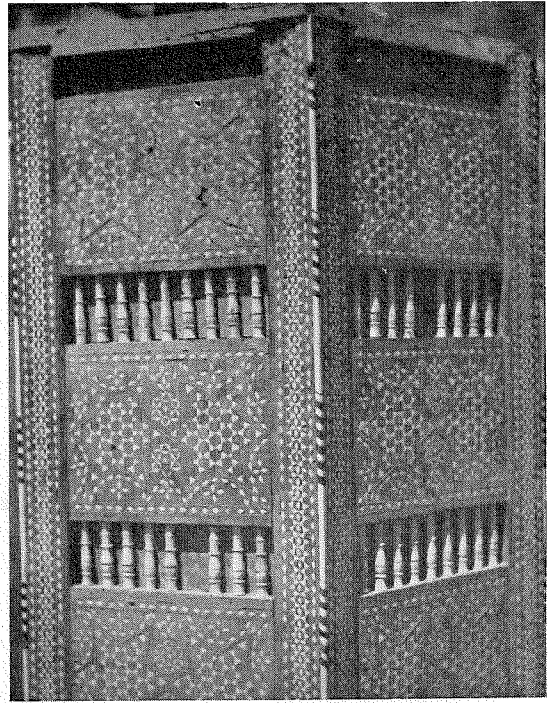
<sup>3</sup> С. Радојчић, н. д., 88, XCV—XCVI.

<sup>4</sup> С. Е. Arseven, Les arts décoratifs Turcs, Istanbul Milli Egitim Basimevi, (s. a.), 216.

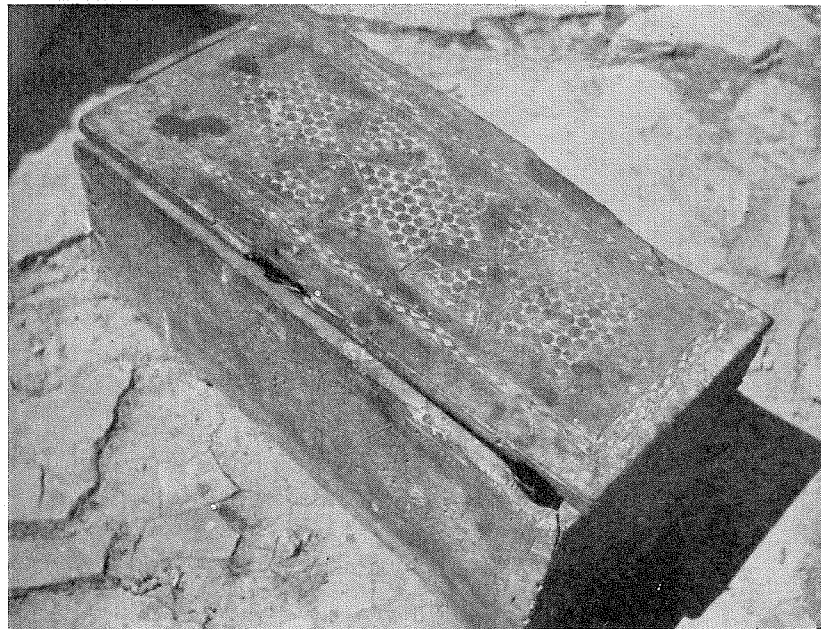
<sup>4а</sup> О инкрустираним предметима у манастиру Хиландару на Светој Гори упореди: Сава Хиландарац, Историја и опис манастира Хиландара, Београд 1894, 41.



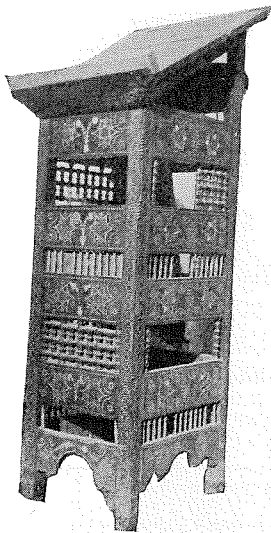
Сл. 6. Певница, шестострана из манастира св. Богородице у селу Побужју (Фототека Етнологског музеја, Скопље).  
 Fig. 6. Choeur hexagonal du monastère de la Vierge, au village de Pobužje (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



Сл. 6а. Детаљ певнице из манастира св. Богородице у селу Побужју (Фототека Етнологског музеја, Скопље).  
 Fig. 6а. Détail du chœur du monastère de la Vierge, au village de Pobužje (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).

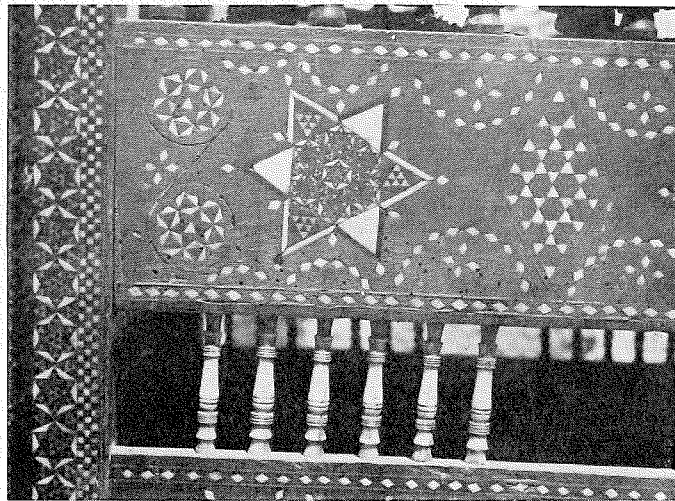


Сл. 7. Пивот за светитељске моћи из манастира св. Богородице у селу Побужју. (Фототека Етнологског музеја, Скопље).



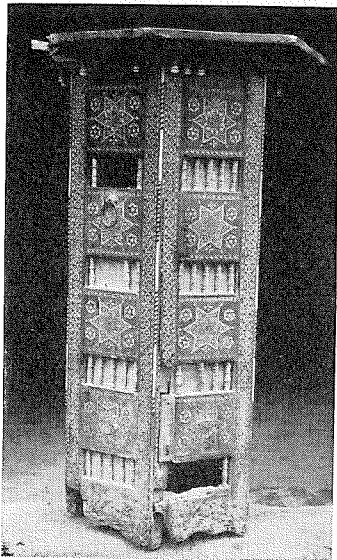
Сл. 8. Певница у манастиру Леснову (Фототека Етнологског музеја, Скопље).

Fig. 8. Choeur du monastère de Lesново (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



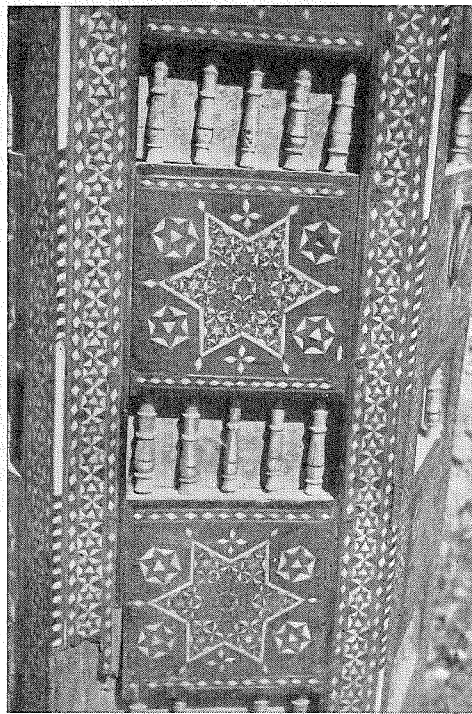
Сл. 8а. Детаљ четворостране певнице из манастира св. Гаврила у Леснову (Фототека Етнологског музеја, Скопље).

Fig. 8а. Détail du choeur rectangulaire du monastère de Saint Gabriel à Lesново (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



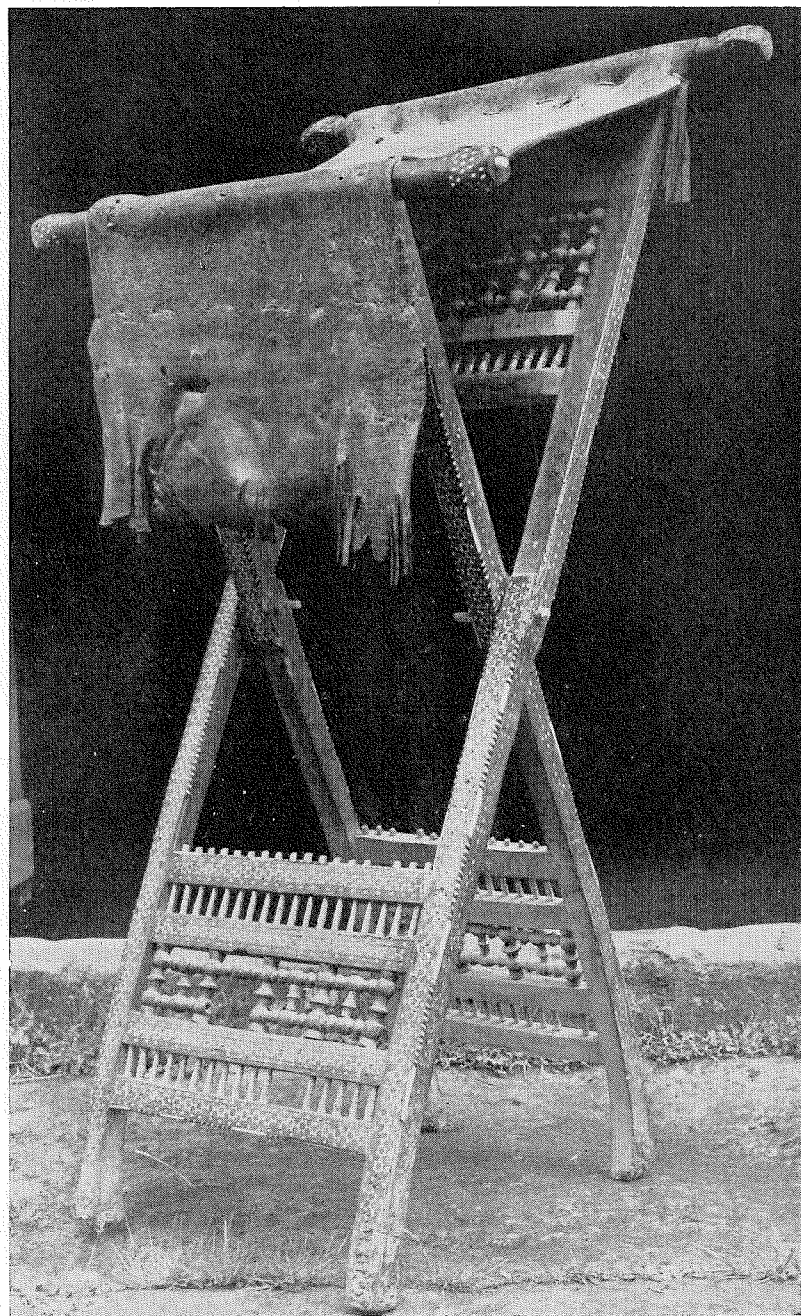
Сл. 9. Певница, шестострана из манастира св. Гаврила у Леснову (Фототека Централног завода за заштиту споменика, Скопље).

Fig. 9. Choeur hexagonal au monastère de Saint Gabriel à Lesново (Photothèque de l'Institut Central pour la Protection des Monuments Historiques de Skoplje).



Сл. 9а. Детаљ шестостране певнице из манастира св. Гаврила у Леснову (Фототека Етнологског музеја, Скопље).

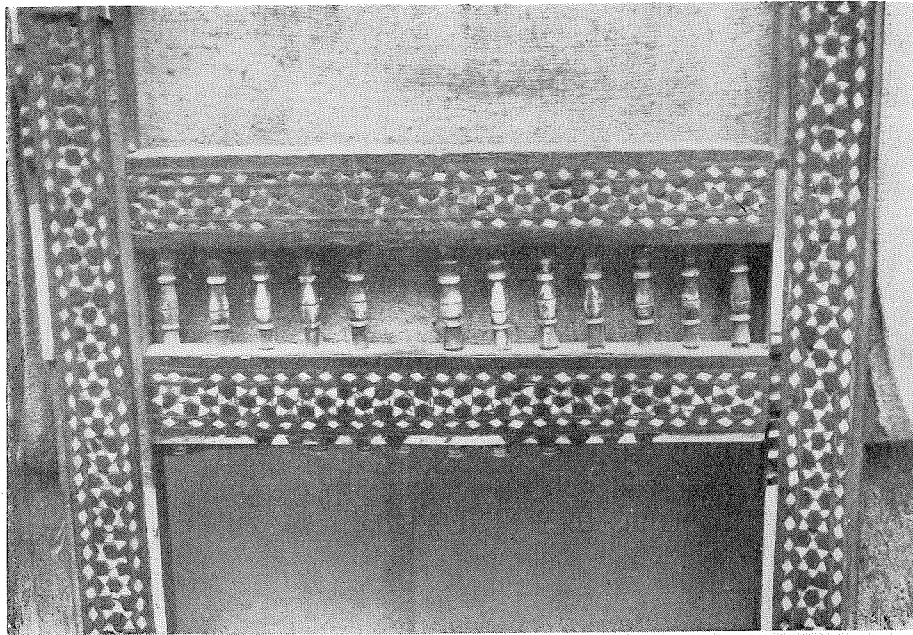
Fig. 9а. Détail du choeur hexagonal du monastère de Saint Gabriel à Lesново (Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



Сл. 10. Налоњ из манастира св. Гаврила у Леснову. (Фототека Централног завода за заштиту споменика културе, Скопље).

Fig. 10. Pupitre au monastère de Saint Gabriel à Lesново (Photothèque de l'Institut Central pour la Protection des Monuments Historiques, de Skoplje).





Сл. 11. Детаљ налоња из цркве св. Димитрија у Кривој Паланци  
(Фототека Етнологског музеја, Скопље).

Fig. 11. Détail du pupitre de l'église de Saint Dimitri à Kriva Palanka (Photothèque du Musée Ethnologique de Skopje).

Као центри за инкрустацију у Македонији, у прошлим столећима, судећи по затеченим предметима по манастирима и црквама, били би: Охрид с околином и Битољ, Скопље и Скопска Црна Гора с манастирима св. Арханђела у Кучевишту и св. Богородице у Побужју, манастир св. Гаврила у Леснову<sup>45</sup> и Крива Паланка због непосредне близине Леснову, и манастир св. Прохора Пчињског. Судећи по тим предметима расцвет инкрустације седефа и кости у дрвету или »седефкарство«<sup>5</sup> био је на завидној висини у Македонији.

Инкрустација седефа и кости редовно се преплиће с утискивањем сребрне, месингане или бакарне жице у дрво, и употреба жице служи као допуна инкрустацији.<sup>6</sup> У Босни овакав рад називају ливањским везом.<sup>7</sup>

Данас је мали број људи који се баве овим уметничким занатом. Инкрустацијом седефа и кости у дрвету у Македонији бави се још неколико занатлија и њихов је број стално у опадању због слабог обнављања кадра.

Међу најстаријим мајсторима у Охриду био је хаџи-Арслан, чибукџија и инкрустер, са синовима Махмудом и Ахмедом; овај последњи и сад ради у Охриду са својим сином Екремом Арсланом.

Други познати мајстор био је Абдул Меџид Изет, који је у сродству с поменутиим хаџи-Арсланом и од кога је занат научио гледајући крадимице, како каже Ахмед Арслан. Абдул Меџид Изет ради на овом занату око 50 година. Он има два сина: Рушана у Охриду и Ирфана у Скопљу. Рушан је радио с оцем од 1930 год. пуне 24 године, а Ирфан је 1950 год. прешао у Скопље.<sup>8</sup> Познате су многобројне израђевине Абдул Меџид Изета: нануле украшене седефом, сто за Ахмеда Зогуа, бившег албанског краља, богато украшен седефом, сандуци за невестинско рухо, штапови—»бастуми«— и др. Радио је на чибуцима од рога и кости и украшавао их седефом.

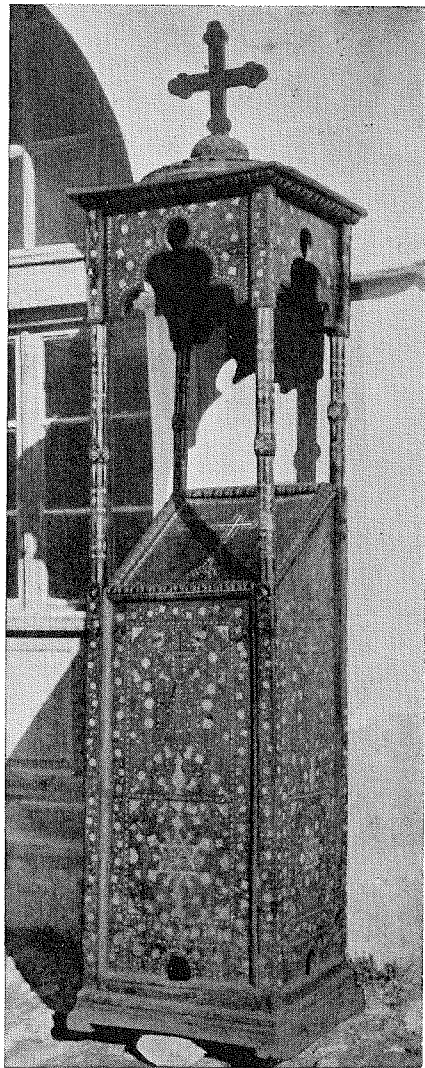
<sup>45</sup> О инкрустираним предметима у манастиру Лесновском упореди: С. Симић, Лесновски манастир св. оца Гаврила, Београд 1912, 84.

<sup>5</sup> С. Е. Arseven, н. д., 209.

<sup>6</sup> Исто, 220. Окружавање сваког мотива жицом од сребра или олова је својствен Дамаску и зове се Chamichi.

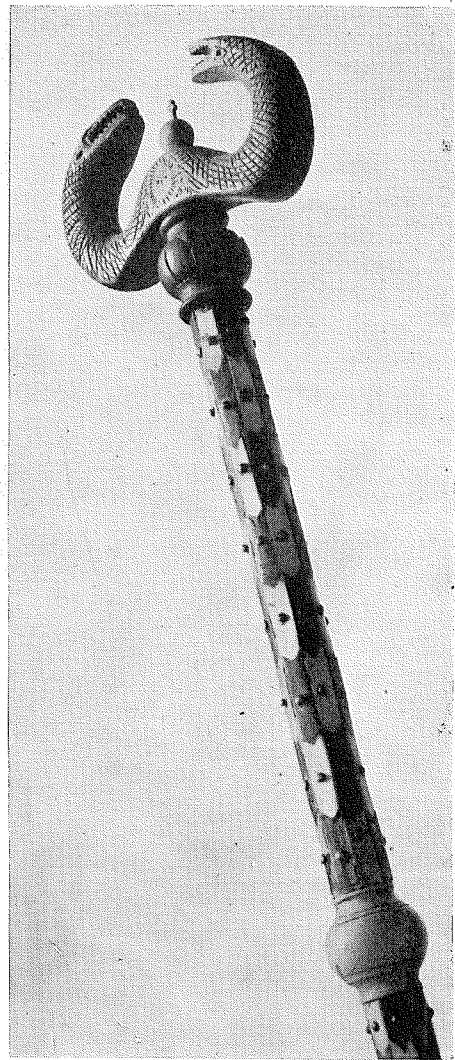
<sup>7</sup> С. Марковић—Цв. Ђ. Поповић, Неколико података о ливањском везу сребрном жицом у дрвету— Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, Нова серија, св. VI, 1951, 333—338.

<sup>8</sup> Ирфан Меџид Изет се иселио из наше земље у Турску.



Сл. 12. Налоњ у цркви св. Димитрија у Битољу  
(Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

Fig. 12. Pupitre à l'église de Saint Dimitri à Bitolja  
(Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).



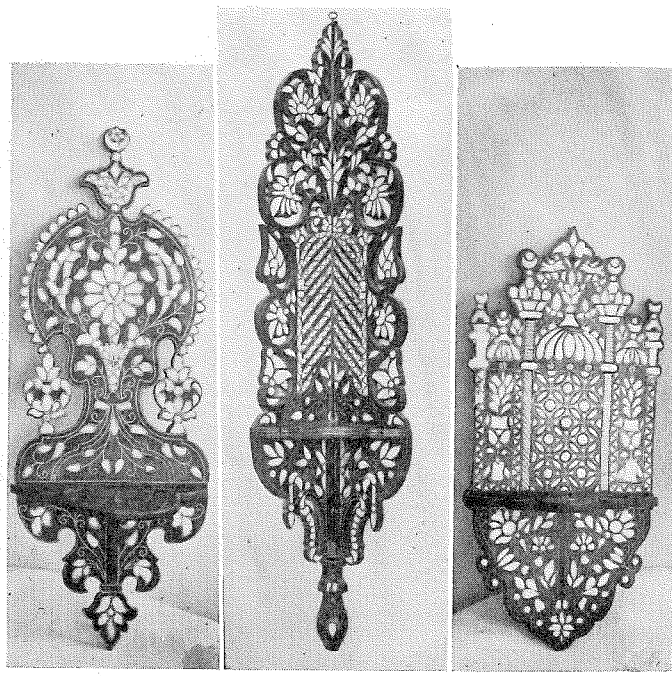
Сл. 13. Жезло из цркве св. Димитрија у Битољу  
(Фототека Етнолошког музеја, Скопље).

Fig. 13. Sceptre à l'église de Saint Dimitri à Bitolja  
(Photothèque du Musée Ethnologique de Skoplje).

Трећи познати мајстор је Хамди Хамди Неби. Родом је из Коцаџика код Дебра и као дете преселио се у Охрид с родитељима. С оцем је одлазио у Солун у печалбу, одакле се вратио 1910 године у Охрид и ту се бавио различитим пословима: зидарским, столарским, чибукциским и инкрустерским. Инкрустацију је научио од Абдул Мецид Изета. Овај је мајстор у почетку свога рада инкрустацију прво радио на шимшировом и јаворовом дрвету, а доцније са седефом на ораховом дрвету. Од 1926 године израђује и табакере украшавајући их седефом. Хамди Х. Неби радио је и веће објекте, као што је иконостас за храм св. Саве у Жичи код Краљева. Тај иконостас је рађен скоро целе 1937 па до половине 1938 године у Битољу. Нацрт за иконостас је дао професор Иван Ј. Мељников,<sup>9</sup> живописац-иконограф из Битоља, који је и руководио радовима на њему. Иконостас је израђен од масивне поцрњене ораховине тако да се добија утисак као да је од абоносова дрвета. Орнаменти су у облику преплета, розета и птица (паунови и голубови). Анђели су урађени од седефа, а као допуна седефу је утиснута двоструко увијена

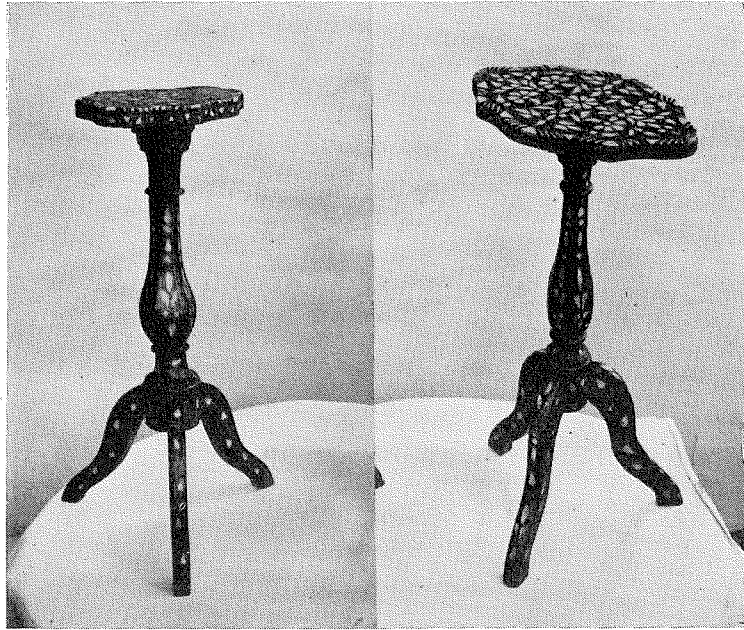
<sup>9</sup> Иван Ј. Мељников, професор у Битољу, дао ми је корисне податке и фотографске снимке иконостаса цркве св. Саве у Жичи, који је рађен у Битољу. Он се бавио и инкрустацијом. У Скопљу, у цркви св. Мине, налази се инкрустирани оквир на икони св. Јована Рилског— и једно и друго рад И. Мељникова.

Користим ову прилику да професору Мељникову најлепше захвалим на услузи.



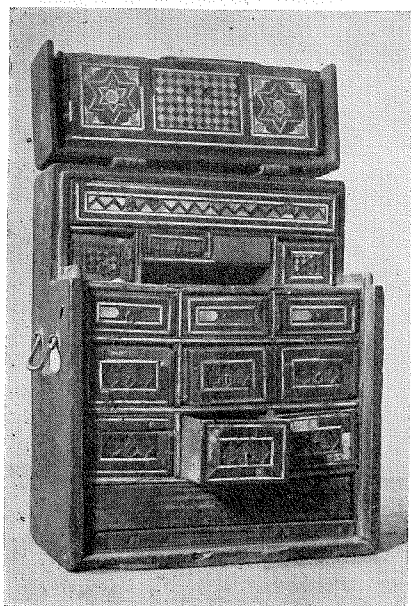
Сл. 14. Украси за углове по собама који служе као држачи за кандила и вазе.  
Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.

Fig. 14. Décorations d'angles dans les chambres pour servir de support pour les chandeliers et les vases —  
Section des arts appliqués, Musée Ethnologique de Skoplje.



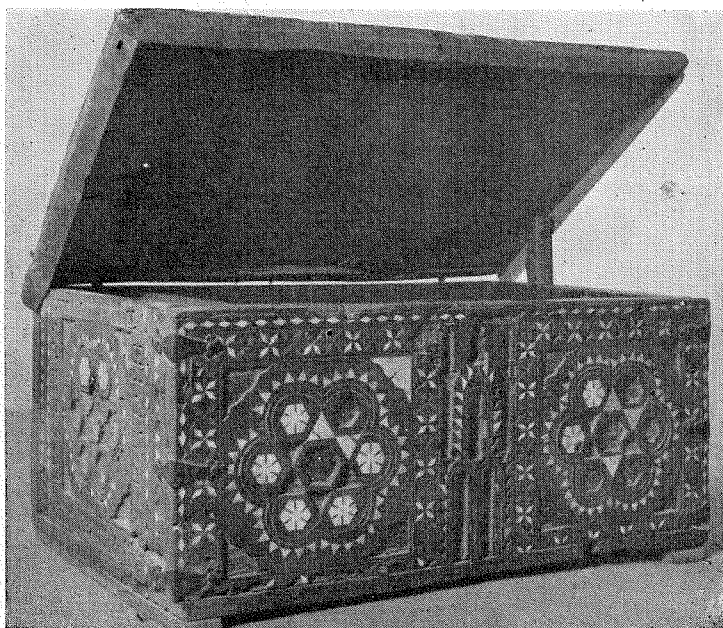
Сл. 15. Троножни сточићи инкрустирани кошћу и седефом. Одељење за примењену уметност при  
Етнолошком музеју, Скопље.

Fig. 15. Trépieds incrustés d'os et d'ivoire — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



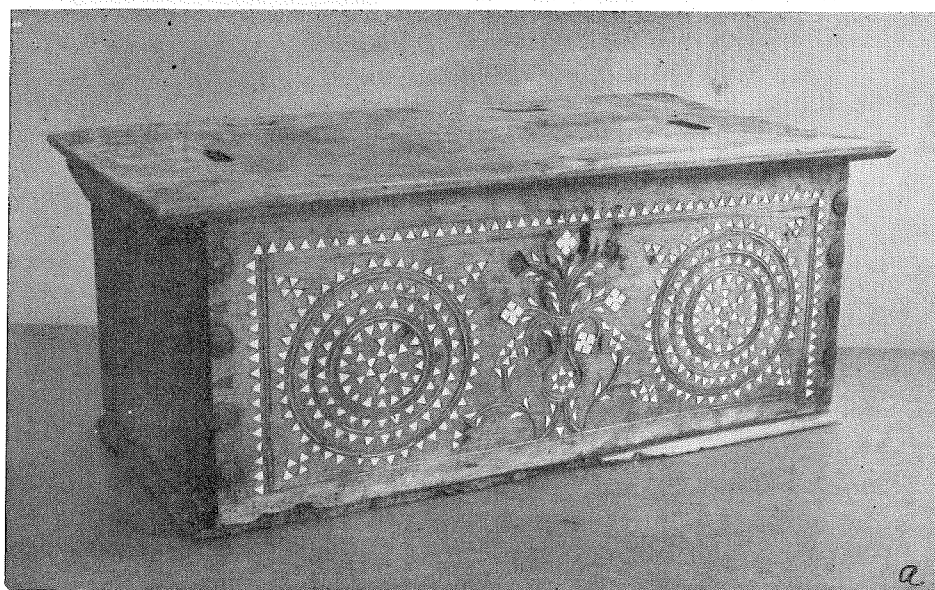
Сл. 16. Ормарић — »удџере« — служио је кујунџијама. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.

Fig. 16. Coffret, dit »udžere«, était utilisé par les orfèvres — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



Сл. 17. Чекмеже-ковчежић. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.

Fig. 17. Coffret — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.

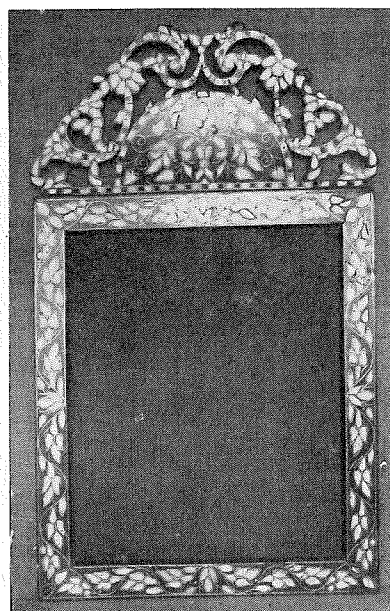


Сл. 17а. Чекмеже-ковчег. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.

Fig. 17а. Coffret — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



Сл. 17 б. Ковчежић за драгоцености, XVIII век. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.  
Fig. 17 b. Coffret aux objets précieux, XVIII<sup>e</sup> siècle. Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



Сл. 18. Оквир украшен седефом, XIX век. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.  
Fig. 18. Cadre décoré à nacre, XIX<sup>e</sup> siècle — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.

сребрна жица (сл. 21). Седеф за орнаменте добављан је из Охрида, с Јадрана (Боке Которске) и из Бенгазија (Северна Африка). Израда иконостаса пада у доба кад је епископ Николај Велимировић био у Битољу. Иконостас је висок 2,15 m а дуг 4,20 m. У раду је мајстору Хамди Х. Небију помагао његов син Неби Хамди. Конструкција иконостаса била је покретна и лако се склапала.

Данас у Охриду живе и раде као најпознатији инкрустери, табакери и чибукције синови Хамди Х. Небија: Неби, Халим и Фадиљ. Овим уметничким занатом, као узгредним послом, бави се и Наум Донев, столар — резбар из Охрида, кога су приучили Неби и Халим Хамди док су радили у његовој радњи.

Од имена наведених лица види се да се овим уметничким занатом данас већином баве Турци. Раније је овај уметнички занат био у рукама домаћих мајстора, а можда и монаха, који су радили вероватно по разним манастирима и ван Македоније.<sup>10</sup> Највероватније је да су у Македонији у Охриду и Битољу, као и у осталим наведеним центрима постојале занатске радионице, где су се израђивали предмети украшени седефом и кошћу.

Охрид је био град где се највише радило на инкрустацији. Пошто је у Охриду било седиште архиепископије, чија се јурисдикција током векова простирала на већину православних народа на Балкану и из тога су проистицале потребе за израђевинама. И само језеро пружало је сировине — шкољке за потребе седефкара. У Битољу је овај уметнички занат у XX веку био у рукама

<sup>10</sup> В. Хан, н. д., 104. Налож-аналог из цркве св. Димитрија у Битољу, који доносим на снимку 12, четворострани је а не »шестострани« како га В. Хан помиње на стр. 104, вероватно омашком.



Сл. 19. Нануле. Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.  
 Fig. 19. Sabots — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



Сл. 20. Штап »бастум« — Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље.  
 Fig. 20. Canne dite »bastum« — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.

Турака, који су се пре две године иселили у Турску.<sup>11</sup> У Скопљу је до недавна постојао само још један инкрустер по имену Ирфан<sup>12</sup>, син Абдула Мецида, који се 1950 године доселио из Охрида.

Наведене занатлије раде на украшавању седефом табакера, чибука, цигарлука, пошто им се те ствари највише траже и откупљују. Инкрустери раде и по поручбини на другим предметима као што су: кутије за накит, држаље за пера, сточићи за дуван, брошеви, чаше, флаше, штапови, а каткад и намештај.

Одељак примењене уметности при Етнолошком музеју у Скопљу откупио је од Хамди Х. Небија и његових синова из Охрида веома успешне примерке инкрустираних чибука и цигарлука и других предмета (сл. 22). Откупљено је неколико лула, чибука и цигарлука од Ирфана, сина Абдула Мецида, које ћу навести приликом обраде чибука, који по својој орнаментичности и изради заостају за чибуцима Небијевим.

При обради откупљених предмета добила сам од поменутог Неби Хамдија, инкрустера из Охрида, податке о алаткама, забележила сам начин израде чибука, орнаментичност и инкрустацију која се јавља на овим предметима. Називи алатки и орнамената дати су у тексту прво на турском, јер су још такви задржани код Турака, а затим на српскохрватском.

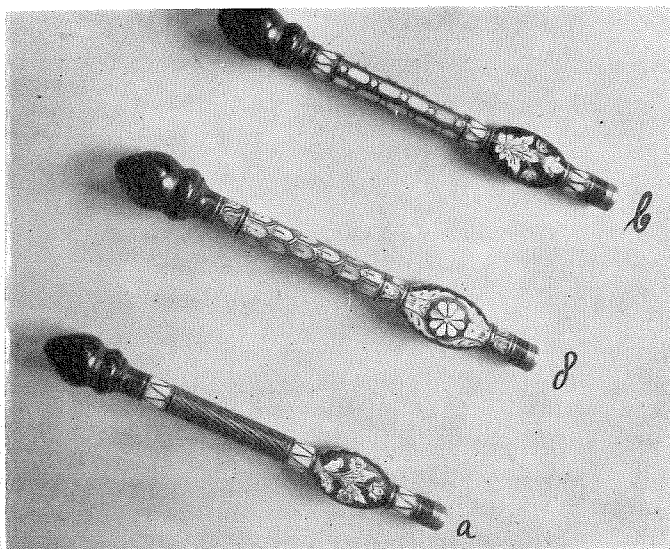
<sup>11</sup> У Битољу је радио инкрустер Хаџи-Зино, који се пре две године иселио из Битоља у Цариград.

<sup>12</sup> Видети напомену бр. 8.



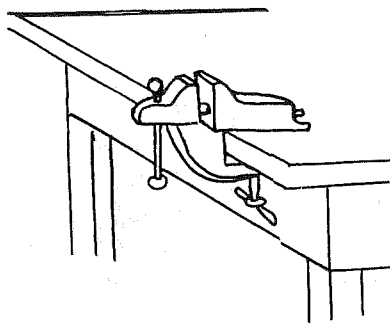
Сл. 21. Царске двери иконостаса цркве св. Саве у манастиру Жичи, XX век (Фото Мељников).

Fig. 21. Porte de l'icônostase de l'église de Saint Sava di monastère de Žiča, XX siècle (Photo Meljnikov).



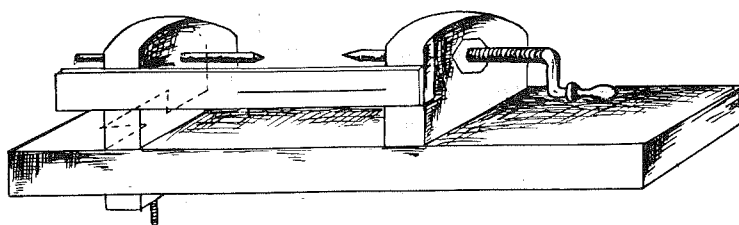
Сл. 22. Цигарлуци које је изradio Хамди. Х. Неби (Одељење за примењену уметност при Етнолошком музеју, Скопље).

Fig. 22. Porte-cigarette, oeuvre de Hamdi H. Nebi — Section des arts appliqués au Musée Ethnologique de Skoplje.



Сл. 24. »Тезгав«, сто са »менгемом« (Цртеж Р. Поленаковић).

Fig. 24. »Tezgav«, table avec »mengem« (Dessin de R. Polenaković).



Сл. 23. »Чарк« — струг (Цртеж Р. Поленаковић).

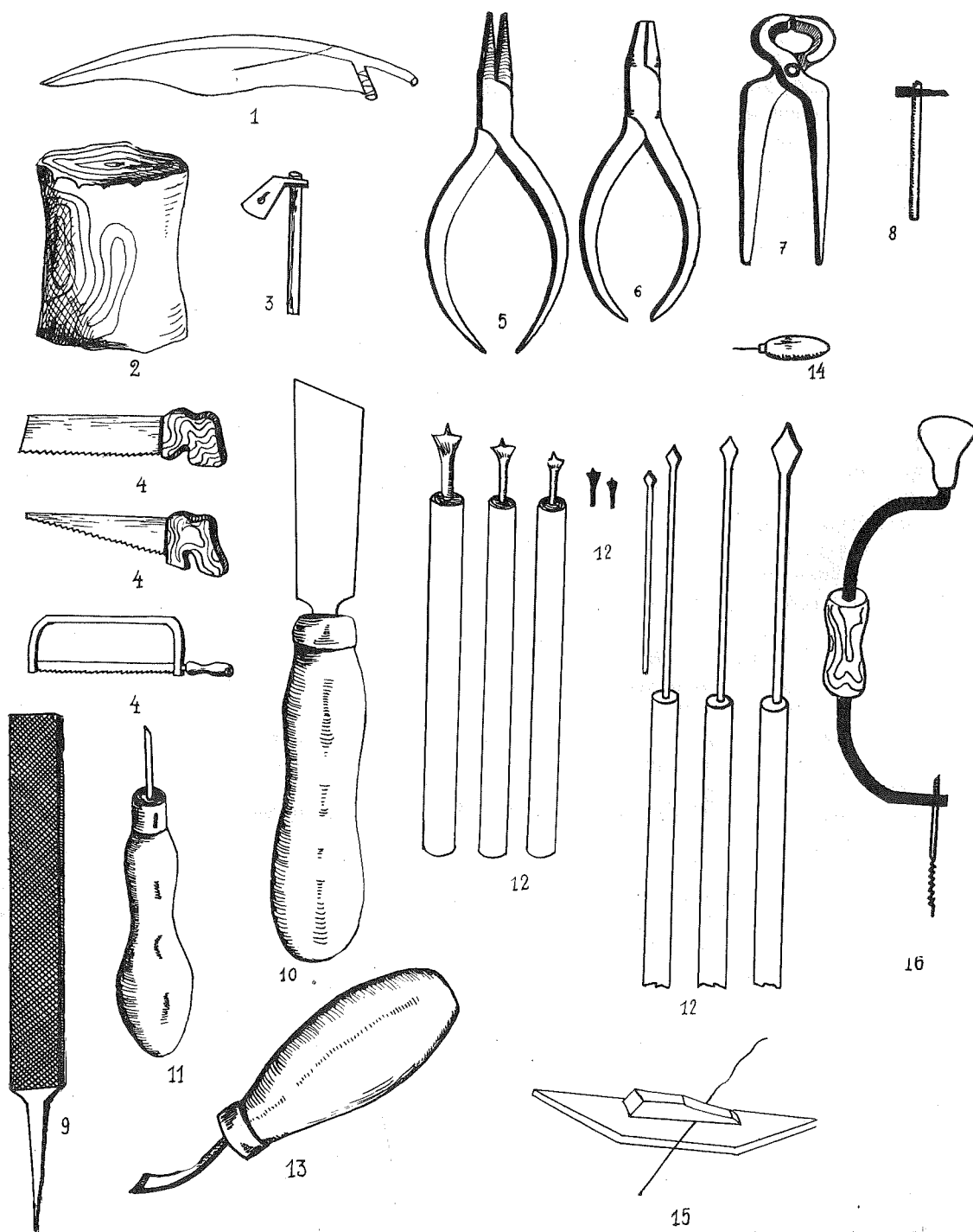
Fig. 23. Robot dit »čark« (Dessin de R. Polenaković).

## АЛАТКЕ ЗА ЧИБУКЦИСКИ ЗАНАТ И ИЗРАДУ ИНКРУСТИРАНИХ ПРЕДМЕТА

- У чибукциском занату су у употреби следеће алатке за израду цигарлука, чибука, лула и др.
1. »Ч а р к« или »д р е б а н«<sup>13</sup> (струг) је од дрвета с додатком гвоздених делова. Лева страна на стругу је покретна а на десној страни је ручица за стезање струга (сл. 23).
  2. »И п л и с о п а« је штап с канапом у облику гудала. Помоћу њега се окреће предмет на стругу (Т. I, 1).
  3. »Т р у п« је дебло или стабло од буковог дрвета исечено у облику пања на коме се изводи дељање и грубо формирање дрвета (Т. I, 2).
  4. »С к е п т а р« или »с к е п а р« је тесла за дељање дрвета; састављена је од два дела: гвозденог који служи као сечиво и дрвене ручице. У Скопљу теслу зову »ћесер« (Т. I, 3).
  5. »Е л' ш а р а с и« је тестера; има их три врсте, а састављене су од зупчастог челичног сечива и дрвене ручице (Т. I, 4).
  6. »К' с а ш л а р« су клешта којих има три врсте: за сечење жице и ломљење седефа, за држање седефа при стављању у лежиште на чибуку и за смештање увијене жице »б и ћ и л и т е л а« и тачки, зв. »н о к т а«, с клештама званим »к а р г а б у р у н л а р« (свракин кљун); сва су клешта од гвозђа и челика (Т. I, 5, 6, 7).
  7. »Ћ у ч у к ч е к а н«, тј. мали чекић за убацивање сребрне жице и њено учвршћивање у лежишту. Састављен је од дрвене ручице и гвозденог дела, који служи за набијање жице (Т. I, 8)
  8. »Д у л п и«, турпије којих има три врсте и служе за равнање и глачање седефа и дрвета. Направљене су од гвозђа и челика (Т. I, 9).
  9. »Г л е т о« или длето. Има две врсте длета: једно је »јаси«—широко длето за израду главе и дршке на чибуку, и »д а р«—танко (узано) длето за прављење »ћ и з г и«, линија за убацивање металне жице. Сечиво длета је обично од челика а дршка од дрвета (Т. I, 10, 11).
  10. »Б у р г и ј е«—сврдлови, којих има од бр. 1 до 9, а служе за отварање разних врста рупа на предмету и за смештај седефа у њима. Направљене су од челика, ручице су им дрвене (Т. I, 12).
  11. »А ч м а к а л е т и« је справа за отварање троугластих и четвороугластих удубљења на предмету који се обрађује. Састављена је од челичног сечива и дрвене дршке (Т. I, 13).
  12. »Б и с« је шило за отварање ситних рупа где се смештају металне тачкице. Састављено је од дрвене ручице и челичне оштре жице (Т. I, 14).
  13. Справа за сукање жице је састављена од два дрвена дела; један служи као подлога а други за трљање и увијање жице (Т. I, 15).
  14. »М а т к а п« је справа за отварање рупа на главици »б а ш л'к у« од цигарлука у који се меће цигарета. Састављен је од дрвене ручице, полукружног гвозденог дела, који на средини има дрвену карику и челични сврдао (Т. I, 16).
  15. »Ш п и р т л'к л а м б а« је шпиритусна лампа, служи за грејање туткала којим се лепи седеф на предмету.
  16. »М е н г е м е« служи за стезање предмета како би се лакше у њега могао убацили седеф. Направљено је од гвозђа (сл. 24).
  17. »Т е з г а в« је врста стола на коме су предмети при раду и за који је учвршћено менгеме (сл. 24).
- Од ових алатки купују се у трговини: клешта, турпије, маткап, менгеме, а остале алатке израђује сам мајстор или по његовом нацрту ковач.

<sup>13</sup> То је немачка реч »die Drehbank«.





Табла I. Алатке за чибукчиски занат.  
 Table I. Outillages des artisans du «čibuk».

## МАТЕРИЈАЛ ОД КОГА СЕ ПРАВЕ ПРЕДМЕТИ

За израду инкрустираних предмета употребљава се: ораховина, шљивовина, бадемовина, ружино дрво, абонovina и шимшировина. Највише се употребљава орахово и шљивово дрво. Овај је материјал најподеснији за израду чибука, а добавља се у облику трупца и пепаница из села охридског краја: Куратице, Плаћа, Свиништа, Речице. У Скопљу се добија овај материјал већ полуприпремљен, као дрво издељано и исечено у комаде од 10 до 20 cm из села Зељана. За израду цигарлука у употреби је била и рожина.

Други материјали који су служили за орнаменту инкрустираних предмета били су седеф и кост. Седеф се добијао од шкољке зване »м и д и ј а«, који се увозио с мора, па се стога на турском зове »д е н и с с е д е ф« (морски седеф). У употреби је била и језерска шкољка (на турском »ђ о л ж а п к а с и«) и речна шкољка (»д е р е ж а п к а с и«). Пре Другог светског рата употребљавала су се и бела седефска дугмад која су се увозила из иностранства. Разлика између морских, језерских и речних шкољки је у томе што је морски седеф био увек чистији и бељи а језерски и речни с плавичастим отсјајем.

Од језерских и речних шкољки употребљавао се само онај део који је био најдебљи и најчвршћи, који се налазио око плода шкољке, и онај део где су се најшире ивице шкољке склапале. Од једне речне шкољке могло се добити два орнамента у виду бадема и осам украса у виду кружића.

Кост је употребљавана од цеванице телета, бивола, коња, магарца и на турском су је називали »к а л е м и«. Кост се реже тестером, после се »дулпи« турпијом, равна и чисти, и најзад се малом бичкијом сече у облику амајлије, троуглова, ромбова.

Данас употребљавају и каучук у боји уместо кости или седефа.

Трећа врста материјала је од метала у облику жице једноструко или двоструко увијене (на турском зване »б и ћ и л и т е л«). Од метала се обично употребљава сребро, бакар, месинг, олово, пакфон и злато. Овај материјал служи као допуна инкрустацији седефа и кости. У употреби су и месингане чауре од метка које служе као »з у в а н а«, место за цигарету.

Као помоћни материјал за лепљење седефних и коштаних орнамената на предмету служи туткало. »К а р а б о ј а« (црна боја) употребљава се за премазивање цигарлука црним. Ова се боја купује у трговини, а ставља се у топлу воду, у којој је прокуван липов лист. Том бојом премазан предмет добија лепу црну боју. Премазивање предмета црном бојом врши се једном до двапут.

За гланцање предмета у употреби је »с у м п а р а ћ а т« (гланцпапир), тј. ситна шмиргла и уље, којим се предмет премазује и каишем или другим углачаним дрветом прелази преко предмета да би добио сјај. Данас је у употреби већ и шпиритус са шелаком (на турском »ц и л а«) којим се предмет премазује и гланца ради сјаја. Раније се употребљавало и обично стакло за глачање предмета.

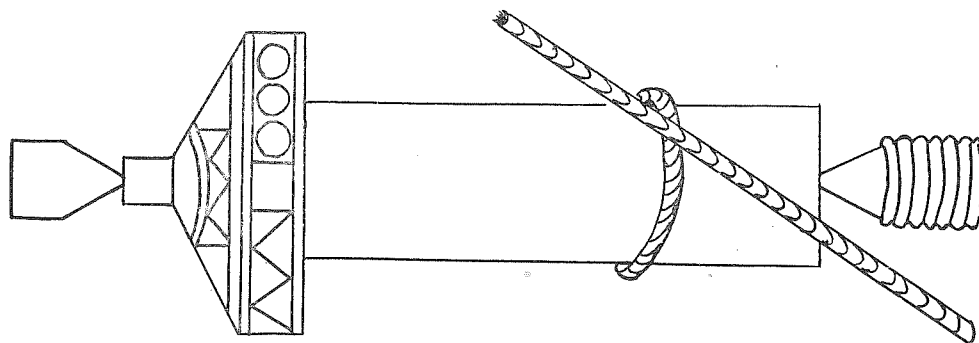
## ОБРАДА ПРЕДМЕТА

Пре него што се приступи примени инкрустације седефа и кости, дрво се исече прстенасто и на дугачке траке у облику штапића. Ти прстенасти делови послужиће за израду главе и главице на чибуку и цигарлуку. Други дрвени део у облику штапића (на турском »с а п«) биће дршка чибука или цигарлука. Између покретног и непокретног дела на »ч а р к у« углави се прстенасти део ораховине и помоћу ручице на чарку се притегне како не би испадао приликом окретања и израде. Десном руком се држи длето помоћу кога се даје облик прстенастом делу ораховине. Прстенасти део ораховине се покреће помоћу »и п л и с о п е«, штапа са канапом у облику гудала. Канап се обавија око дрвета на коме је предмет (сл. 25), дрво се окреће заједно с предметом помоћу »и п л и с о п е« и са широким длетом »ј а с и« које се

држи у десној руци даје се жељена форма главици чибука. Док се предмет налази још на чарку, врши се чишћење помоћу »с у м п а р а ћ а т«. Помоћу узаног длета (»д а р а «) отварају се концентрични кругови — »ћ и з г и« (линије) за убацивање »т е љ а« (металне жице). Жица се може употребити права (»д у з т е љ «) и увијена од две жице (»б и ћ и љ и т е љ «).

Док се ове припреме на главици чибука не ураде, прстенасти део ораховине од кога је направљена главица је непрекидно на чарку. Чим се отворе линије за убацивање жице и да се форма главици чибука, скида се са чарка и на њој се праве лежишта за смештај седефа »се де ф је р и«. Алатком »а ч м а к а л е т и« отварају се рупе различитих облика, каквим хоће чибук-ција да украси главицу чибука.

Различите врсте рупа у ораховини имају своја имена; тако су у облику троуглова »х а ј-м а л и«, круга »т о п р љ а к« или »т е к е р л е к«. Изводе се помоћу бургија од бр. 1 до 9. Од величине и дебљине бургије зависи величина отворених рупа на чибуку.



Сл. 25. Обрада главице чибука помоћу »ипли сопе« (Цртеж Р. Поленаковић).

Fig. 25. Le travail de la tête d'un »čibuk«, à l'aide de la »ipli sopa« (Dessin de R. Polenaković).

Мајстор тестером реже шкољку, потом је ломи помоћу клешта у жељене комаде. Пре но што приступи турпијању и равнању седефа између кракова менгема, које је учвршћено на тезгаву, ставља се »е ш и к«, парче дрвета на које се меће комад седефа. Левом руком се држи »к' с а ч«, врста клешта у чијим је краковима седеф наслоњен на »е ш и к«, десном се руком држи турпија којом се превлачи преко седефа, и на тај начин се добијају различити облици седефа: округли, бадемасти и др. Оформљен седеф ставља се помоћу клешта у одређено удубљење на предмету.

Увијена жица прво се уметне у цик-цак »ч а п р а з« орнаменту, а затим у урезане концентричне кругове и малим чекићем се жица добро набије у дрво. Онда се свако лежиште подмаже топлим туткалом и помоћу клешта — »к а р г а б у р у н л а р« — намештају се седефни делови.

После утискивања жице и лепљења седефа предмет се остави извесно време да се просуши, а потом се равна и глача турпијом. Често се дешава да приликом турпијања предмета испадне који седеф, али га мајстор поново намешта и попуни оштећени део.

Помоћу шила отварају се рупице разних величина зване »т е л и ч е л е р« (рупице за жицу) и стављају се у њих тачкице од метала »н о к т а«. Убацивањем тачкица од метала већ је предмет потпуно обрађен и остаје само да се одозго изгланца — »ц и л а« — прво турпијом, потом »с у м п а р а ћ а т« — гланцапиром. Завршна фаза у обради чибука или цигарлука је премазивање црном бојом »к а р а б о ј а« — једном до двапут тако да се добија спољна површина црна или се остави природна боја дрвета. После боје предмет се намаже зејтином или шелаком и шпиритусом и полирањем добија свој завршни изглед.

На сваком цигарлуку, чибуку или »т а б л а л и ч и б у к у«, чија је главица у облику тацне, разликују се ови делови: »б а ш, б а ш' л к« (глава, главица), »с а п«, »к у ј р у к« (дршка) и »а г' з' л' к« или »д а м а к л к« (део који пушач меће у уста).

На глави чибука разликује се више делова: доња површина главе зове се »а л т и«, горња површина »ј у с т и« и обим који спаја горњи и доњи део главе зове се »к е н а р л а р« (к одговара приближно српскохрватском ћ). Рупа на средини главе, у коју се меће цигарета, обложена је

месинганим прстеном исеченим од чауре метка. Та рупа отвара се справом »м а т к а п«. Део у који се меће цигарета зове се »з у в а н а«. На дну главе је отвор направљен приликом обртања на стругу и обично га мајстор затвара комадом седефа, кости или дрвета.

Према величини главе чибуци се деле на: »у ф а к б а ш« (мала глава), »о р т а б а ш« (средња глава), »б и ј у к б а ш« (велика глава) и »е м б и ј у к б а ш« (највећа глава).

Други део на чибуку је дршка »с а п«. Она може исто тако бити декоративно украшена као и глава чибука. Дрво за дршку се формира на стругу помоћу длета и све што се однеси на израду главе на чибуку важи и за израду дршке. »С а п« се помоћу стреласте бургије бр. 6 буши кроз средину, те кроз њу пролази дим приликом пушења. Део »с а п а« који улази у главу зове се »у ц и«; средина дршке зове се »о р т а с и«, испупчење на средини дршке »о р т а к а л њ е р и« (дебела средина), и »а г' з' л' к« — део чибука који пушач ставља у уста. По својој форми »а г' з' л' к« може бити округлао, овалан или спљоштен. Ако је »а г' з' л' к« као продужетак дршке, онда је непокретан и саставни је део дршке, али може бити покретан и од различитог материјала као: »к и л и б а р« (ћилибар), »ђ е м и г« (кост), »б о ј н у с« (рог), »ђ у м у ш« (сребро).

## ОРНАМЕНТИКА

Орнаменти који се јављају на чибуцима, цигарлуцима и другим предметима, приликом украшавања седефом и кошћу, по својој форми могу бити геометриски (круг, троугао, ромб и др.) и биљни (плодови, лишће и цвеће). Комбинацијом више геометриских слика добијају се сложенији орнаменти у облику звезде, саћа, ланца. Компоновањем биљних орнамената добијају се орнаменти у облику венца са цветовима и лишћем, разне врсте розета (комбинацијом бадемастих седефа) и др.

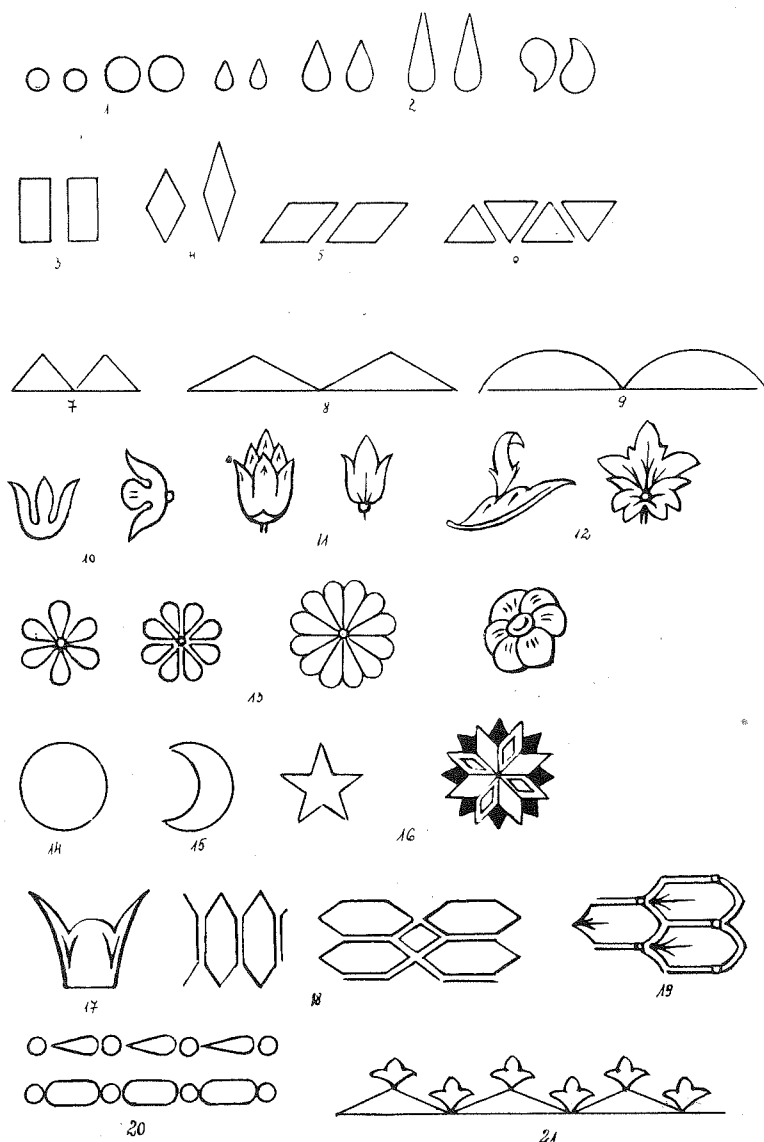
Често и сам предмет налаже који ће се орнаменти на њему применити. Најчешћи и највише употребљени орнаменат је у облику кружића и бадема, а после долазе сложенији геометриски и биљни орнаменти.

Орнаменти који се примењују у инкрустацији су следећи:

1. »Т о п р љ а к«, »т е к е р л е к« и »ј у в а р л а к« у облику кружића мањих и већих.
2. »У ф а к б а д е м л и«, »б а д е м л и«, »б и ј у к б а д е м л и« и »е г р и б а д е м л и« у облику малог, обичног бадема, великог и кривог бадема.
3. »Д о р т ћ о ш е у з у н« у облику правоугаоника.
4. »Д и л и м л и« у облику ромба и развученог ромба »б а к л а в а«.
5. »Д и л и м ч и њ а« у облику ромба који је положен на други начин (косо).
6. »Ј а р а м д и л и м ч е л е р« у облику полу ромбова.
7. »Ј у ч ћ у ш е« у облику троугла.
8. »Х а ј м а л и« у облику амајлије, која има и симболичан значај заштите.
9. »Ј а р а м т о п р љ а к« у облику полукруга (кружића).
10. »Л а л е« у облику лале.
11. »Г о н ц е« у облику нерасцветаног цвета, пупољка.
12. »Ј а п р а к л а р« у облику листова.
13. »Ђ у л« у облику руже-розете с различитим формама.
14. »А ј б а б а« у облику пуног месеца.
15. »Ј а р а м а ј« у облику полумесеца.
16. »Ј л' д з« у облику звезде.
17. »М а д а љ« у облику круне.
18. »К а ф е с« у облику саћа.
19. »Д а м а р л и к а ф е с« у облику саћа са жилицама.
20. »С и н ц и р л и« комбинацијом округлих и бадемастих, округлих и ваљкастих седефа добија се ланчasti орнаменат.

21. Врло често мајстор препушта својој фантазији да ствара и онда се комбинацијом добијају разноврсни орнаменти (табла II од бр. 1 до 21). Видети сличну орнаментику код Арсевена.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> С. Е. Arseven, н. д., 214.



Табла II. Орнаменти који се примењују у инкрустацији.  
Table II. Ornaments employés pour l'incrustation.

Као допуна седефној инкрустацији је употреба металне жице («т е љ») од бакра, месинга, сребра или олова. У каквом ће облику мајстор жицу наместити, зависи од предмета и места на коме ће жица доћи, па по томе добија и назив. Ако је жица намештена у праве редове, онда се назива »д у з т е љ«, у косе редове намештена жица назива се »е г р и т е љ«, у виду цик-цак линија »ч а п р а з т е љ«. Честа је употреба жице у концентричне кругове, особито на глави чибука.

На турском »н а г а ш« значи шара (орнамент). Приликом извођења орнамента жицом прво се изводи шара цик-цак, а после друге шаре, као праве, косе концентрични кругови. Од металне жице сецкају се ситне тачке — »н о к т а«, оне се утискују у дрво у одређена лежишта — »н о к т а ј е р и« — и допуна су на седефној инкрустацији.

Све што се односи на инкрустацију седефа у дрвету важи и за инкрустацију кости у дрвету.

Као што се врши украшавање чибука и цигарлука седефом и кошћу, на исти начин се врши орнаментисање и других предмета, само што мајстор столар да облик предмету, било да је то неки сто или сандук за невестинско рухо, или који ситнији предмет, као штап, чаша, брош и др.

Пре Другог светског рата охридске чибукције продавале су своје производе у Елбасану, Корчи и Тирани и свим већим градовима Македоније.

Производи мајстора Неби и Халима Хамдија из Охрида због њихове чисте и прецизне израде тражени су у Македонији и у другим федералним јединицама. Они примају наруџбине из Дубровника, Сарајева, Београда, Врњачке Бање и других места и то највише табакера (на којима су цртежи поменутих градова), цигарлука, чибука, кутија за накит и др. предмета.

Сваки предмет, израђен и инкрустиран, док добије свој дефинитиван облик, прође кроз руку мајстора око 22 пута.

Како је Одељак примењене уметности при Етнолошком музеју у Скопљу откупио веома успеле примерке чибука и цигарлука које су израдили познати мајстори из Охрида Неби и Халим Хамди и Ирфан Изет Мецид из Скопља, то у наставку овога рада дајем опис неколико најдекоративнијих предмета, који су сваки за себе права ремек-дела.

Инвентарни број 310 »Т а б л а л и ч и б у к« је направљен од ораховог дрвета на »ч а р к у« (стругу), инкрустиран седефом, украшен увијеном месинганом жицом — »б и ћ и л и т е љ' о м« — и допуњен тачкама од сребра и бакра — »н о к т а«. Чибук је одозго премазан црном бојом — »к а р а б о ј а« — и изгледа као да је од абоноса. Састављен је од три дела: »б а ш л' к« главице, »с а п«-а дршке, и »а г' з' л' к« а — део који долази пушачу у уста (сл.22а).

»Б а ш л' к« — главица је округлог облика, на својој горњој површини — »ј у с т и« — украшена је венцем од цветова: »л а л е« — лалама, »ђ у л« — ружама, »ј а п р а к л а р« — листовима. Сребрном жицом су повезани цветови и лишће, а то су уствари гранчице. Доњи делови на цвету имају као чашицу тачку од бакра. Овај венац од цветова је с обеју страна затворен са по два концентрична круга од месинга увијене жице — »б и ћ и л и т е љ«-а, а између кругова су тачке крупније од бакра и ситније од сребра — »н о к т а« — поређане у низу једна за другом. На средини главице је отвор постављен жутим месингом, исеченим из чауре метка. Назива се »з у в а н а«, а служи за стављање цигарета кад се пуше.

»К е н а р л а р« — обим округле главице украшен је таласасто смештеним лалама од седефа, сребрним линијама и бакарним тачкама. Овај орнаменат је с обеју страна затворен по једном увијеном месинганом жицом.

»А л т и« — дно главице чибука је без икаква украса, а рупа која је начињена приликом обртања на стругу затворена је комадићем дрвета.

»С а п« — дршка је богато украшена седефном орнаментиком. Средина дршке је »о р т а с и«, најиспученији део »о р т а к а л њ е р и« украшен је једном таласастом граном на којој су листови »ј а п р а к л а р«, а као допуна листовима су руже и лале; таласаста грана је претстављена сребрном жицом, а чашице на лалама тачкама од бакра. С обеју страна овај средишњи орнаменат затворен је двема увијеним жицама, а потом се с обеју страна понавља орнаменат у облику лала, повезан таласастом линијом од сребра и под сваком лалом је по једна бакарна тачка. С обеју страна од лала су по два концентрична круга од месингане жице. Део који је ближи главици је украшен седефима у облику пресеченог бадема, који гради врсту саћа — »к а ф е с«. Између делова од саћа налазе се ситне тачке од сребра и бакра, а завршни орнаменат су пруге хоризонтално поређане од месингане увијене жице, које се завршавају стреласто — једне дуже, друге краће. Исти орнаменат од седефа се понавља и с друге стране од испучене средине идући ка »а г' з' л' к«-у, као и под самим »а г' з' л' к«-ом, који долази пушачу у уста.

»А г' з' л' к«, »д а м а к л к« је овалног облика, израђен на стругу, а уствари је продужетак дршке, који пушач ставља у уста када пуши.

Дужина »т а б л а л и ч и б у к а« заједно с дршком је 35,5 cm, пречник главице на чибуку је 6,8 cm, дебљина главице 1,3 cm.

»Т а б л а л и ч и б у к« (Инв. бр. 311) који по својој форми и изради, као и материјалу од којег је направљен потпуно одговара чибуку Инв. бр. 310. Разлика је у орнаментацији (сл. 22 б).

»Б а ш л' к« — главица је украшена орнаментима у облику »д и л и м л и« (ромбова), »ј у ч ћ у ш е« (троуглова), »х а ј м а л и« (амајлија). Орнаменти на чибуку су звездасто поређани, а као допуна служи увијена жица, тачке веће и мање од сребра и бакра и тачке од црвеног каучука у средини свакога ромба.

»К е н а р л а р« — обим овог чибука је украшен »д и л и м л и« (ромбастим) орнаментом, као и амајлијама. Седефни украси су опасани увијеном жицом.

»С а п« — дршка има скоро исту орнаментику као главица и обим чибука, само су лево и десно од испупчене средине на дршци додати и орнаменти у облику »ј у ч ћ у ш е« (троуглова), као и ромбаста ситнији украси од седефа. Као продужетак дршке је »а г' з' л' к«, овалног облика, део који се ставља у уста кад се пуши. Под »а г' з' л' к«-ом је орнаменат од седефа, као што је лево и десно од средине на дршци чибука. Дужина чибука је 36,2 см, пречник главице 6,5 см, дебљина главице 1,3 см.

»Т а б л а л и ч и б у к« (Инв. бр. 312) по изради, форми и материјалу је исти као и чибук Инв. бр. 311; разлика је у орнаментацији (сл. 22 в).

На овом чибуку »б а ш л' к« — главица је украшена орнаментима у облику »б а д е м л и« (бадема), зракасто поређаних у круг, у облику »ј а р а м т е к е р л е к« (полукруга), »д и л и м л и« (ромбова), чије су странице удубљене према центру ромба. Концентрични кругови од увијене жице, ситније и крупније тачке од бакра и месинга су допуна седефној инкрустацији (сл. 22).

»К е н а р л а р« — обим је украшен »ј а р а м т е к е р л е к« — полукруговима од седефа — и »ј у ч ћ у ш е« (троугловима).

»С а п« — дршка на чибуку је украшена исто тако као и главица, само се орнаменти понављају више пута без полукругова који се појављују на главици.

»А г' з' л' к« је продужетак дршке; као допуна служи месингана увијена жица као и бакарне и сребрне тачке. Дужина чибука је 35,5 см, пречник главице је 6,5 см, дебљина 1,3 см.

На »т а б л а л и ч и б у к« — у Инв. бр. 236 орнаментика се пружа зракасто. Орнаменти су у облику ромбова и троуглова. Слични су украси и на дршци чибука, само се допуњују и »б а д е м л и« орнаментом као и округлим седефима »т о п р љ а к«.

Инв. бр. 237 је такође »т а б л а л и ч и б у к«, чија је главица украшена у два кружна реда ситнијим и крупнијим кружићима од седефа »т е к е р л е к« и »т о п р љ а к«. Дршка на овом чибуку је орнаментисана исто тако као и на чибуку Инв. бр. 236.

Описани чибуци су израђевине инкрустера Небија и Халима Хамдија из Охрида.

Инв. бр. 174 је израдио Ирфан син Мецида Изета из Охрида, који је живео и радио у Скопљу. Чибук је направљен од шљивова дрвета и остављен је у природној црвенкастој боји. Орнаментика му је веома упрошћена. На главици је један кружни ред од »т о п р љ а к« (округлих) седефа и на дршци три округла украса од седефа. Као допуна чибуку служи неколико концентричних кругова од увијене жице.

Инв. бр. 27 је чибук израђен од шљивовог дрвета, на стругу, а састављен је од 4 дела: покретне луле, где је цигарета, и »а г' з' л' к«-а, као и два унутарња дела која су најдекоративнија, а то је уствари дршка чибука. Орнаменти на дршци су следећи: »т о п р љ а к« (кружићи), »е г р и б а д е м л и« (косо, криво поређани бадем), »ч а п р а з д и л и м л и« (ромбови), који су одељени један од другог увијеном жицом. Ови се орнаменти два пута понављају на дршци, а та два дела су спојена увијеном жицом у више редова. Лула има украсе од округлог седефа »т о п р љ а к«. Чибук је дуг 49 см.

Луле-чибуци (Инв. бр. 169, 170 и 171) су радови мајстора Ирфана направљени од »б о ј н у с« (рога). Ови чибуци састављени су из два дела: главице и дршке. Главица је орнаментисана седефима у виду кружића и бадема. Као допуна овим лулама је увијена жица и ситне тачкице од бакра и сребра.

Осим колекције »т а б л а л и ч и б у к а« и лула-чибука Одељак примењене уметности има и колекцију цигарлука.

Цигарлуци су од ораховог и шљивовог дрвета на »ч а р к«-у (стругу). Дужина ових цигарлука је од 10 до 18 см.

Инв. бр. 119 је цигарлук направљен од шљивовог дрвета. Доњи део где је цигарета оивичен је металном кариком исеченом од чаура. Тај део се зове »з у в а н а«. Над зуваном су украси од увијене жице и инкрустираног седефа у облику кружића и бадема. Као допуна овој орнаментацији су ситне тачке од метала.

Инв. бр. 173 је цигарлук с покретним »а г' з' л' к«-ом направљеним од ћилибара. Орнаменат је у облику дуплог чапраза који образује ромбаста поља у чијој је средини по један округли седеф.

Инв. бр. 172 је цигарлук од шљивовог дрвета с орнаментом у облику »ђ у л« (руже), Ове је цигарлуке израдио Ирфан Мецид Изет.

Инв. бр. 239 је цигарлук од шљивовог дрвета с покретним »а г' з' л' к«-ом од кости — »ђ е м и к«. Цигарлук је на доњем делу проширен. Орнаментика му је: кружићи од седефа, троуглови, ружа, украси у облику бадема; неки од ових орнамената се понављају.

Инв. бр. 240 је цигарлук веома декоративно урађен од ораховог дрвета. »А г' з' л' к« му је покретан и направљен је од кости. Доњи део цигарлука је проширен и на њему су ови орнаменти: у облику чашице од лале, на средини ружа и опет чашица од лале. Испод и изнад проширеног дела на цигарлуку је орнаменат у облику »д о р т ћ о ш е у з у н« (правоугаоника). Над овим украсом је орнаменат у облику »к а ф е с« (саћа), а завршава се орнаментом у облику правоугаоника.

Инв. бр. 241 је цигарлук од ораховине са орнаментима: на проширеном делу цигарлука су два орнамента у облику »м а д а љ« (круне), у чијој је средини розета, изнад круна с обеју страна је орнаменат у облику троуглова, а над овим су орнаменти у облику саћа, завршава се украсом троуглова.

Инв. бр. 315 је цигарлук који има на проширеном делу украсе од седефа у облику цветова, листова, лале, а с једне и друге стране од проширеног дела су орнаменти у облику троуглова. Дршка је попуњена увијеном месинганом жицом — »е г р и т е љ«-ом косо смештеним. Над овим је украс у облику троуглова, а као продужетак дршке је заобљени »а г' з' л' к«.

Инв. бр. 313 је цигарлук који је најдекоративније урађен. На проширеном делу има орнаменат у облику листова, између листова је ружа, а на деловима који се сужавају с једне и друге стране су орнаменти у облику лала. На дршци је орнаменат у облику саћа, где су у сваком делу урезане по три црте које налазе на жилице од листа — »д а м а р л и«. Завршни орнаменат на цигарлуку је у облику лала.

Инв. бр. 314 је цигарлук украшен на свом проширеном делу розетом из које излазе листови и три лале нерасцветане у облику »г о н ц е« (пупољак од лале). Лево и десно од проширеног дела су украси у облику бадема. Дршка је украшена орнаментом од кружића и украса у облику цилиндра, који се понављају, а називају се »с и н ц и р л и н а г а ш« (ланчаста шара). Дршка од цигарлука завршава се орнаментом у облику бадема. »А г' з' л' к« је непокретан и продужетак је дршке. Овим цигарлуцима као допуна је увијена жица и ситније и крупније тачке.

Инв. бр. 278 је цигарлук који потсећа по својој форми на томпус-цигару. Украшен је седефима округлим, троугластим, ромбастим и бадемастим.

Сви ови цигарлуци су рад Небија и Халима Хамдија, инкрустера из Охрида. У изради ових цигарлука њихова фантазија у погледу компоновања орнамената доспела је до свог пуног изражаја.

Израда наведених предмета, украшених седефом и кошћу је у опадању због свог спорог процеса рада и због слабог прилива кадра.

Опадању и нестајању овог уметничког заната доприноси и нерентабилност његових производа, као и то што је занат данас у рукама Турака који се селе у Турску.



Radmila Polenaković

### LA FABRICATION DE PIPES, PORTE-CIGARETTES, PORTE-CIGARES ET AUTRES OBJETS ORNES PAR INCRUSTATION DE NACRE ET D'OS EN MACEDOINE

Les ornements avec de la nacre et de l'os, que l'on rencontre fréquemment sur le territoire macédonien, nous offrent de nombreuses données sur la naissance, le développement et l'expansion de cette activité artisanale et artistique.

Ces incrustations de nacre ou d'os sont souvent complétées par des fils d'argent; de plomb ou d'autres métaux, ainsi que de petits points de fils coupés.

Cette activité artisanale de l'incrustation avec de la nacre ou de l'os dans le bois est, aujourd'hui, exercée par les Turcs, mais probablement que dans les siècles passés elle l'était également par des maîtres-artisans du pays et des moines qui travaillaient dans les monastères et même en dehors de la Macédoine.

La plus grande partie de ces maîtres-incrusteurs travaillent aujourd'hui à Ohrid à l'exception de deux d'entre eux dont l'un vivait à Bitolja et l'autre à Skopje et qui, tous deux, sont allés s'établir récemment en Turquie.

Dans le présent article, l'auteur s'occupe particulièrement de la fabrication de pipes et porte-cigarettes ornés avec de la nacre et de l'os.

L'auteur donne d'abord une vue détaillée sur les outils et les matériaux employés pour la fabrication de ces porte-cigarettes, porte-cigares, pipes, etc, les termes pour désigner certaines parties de ces objets ainsi que leur décoration, leurs ornements et, finalement, sur le déclin de cette activité artisanale.

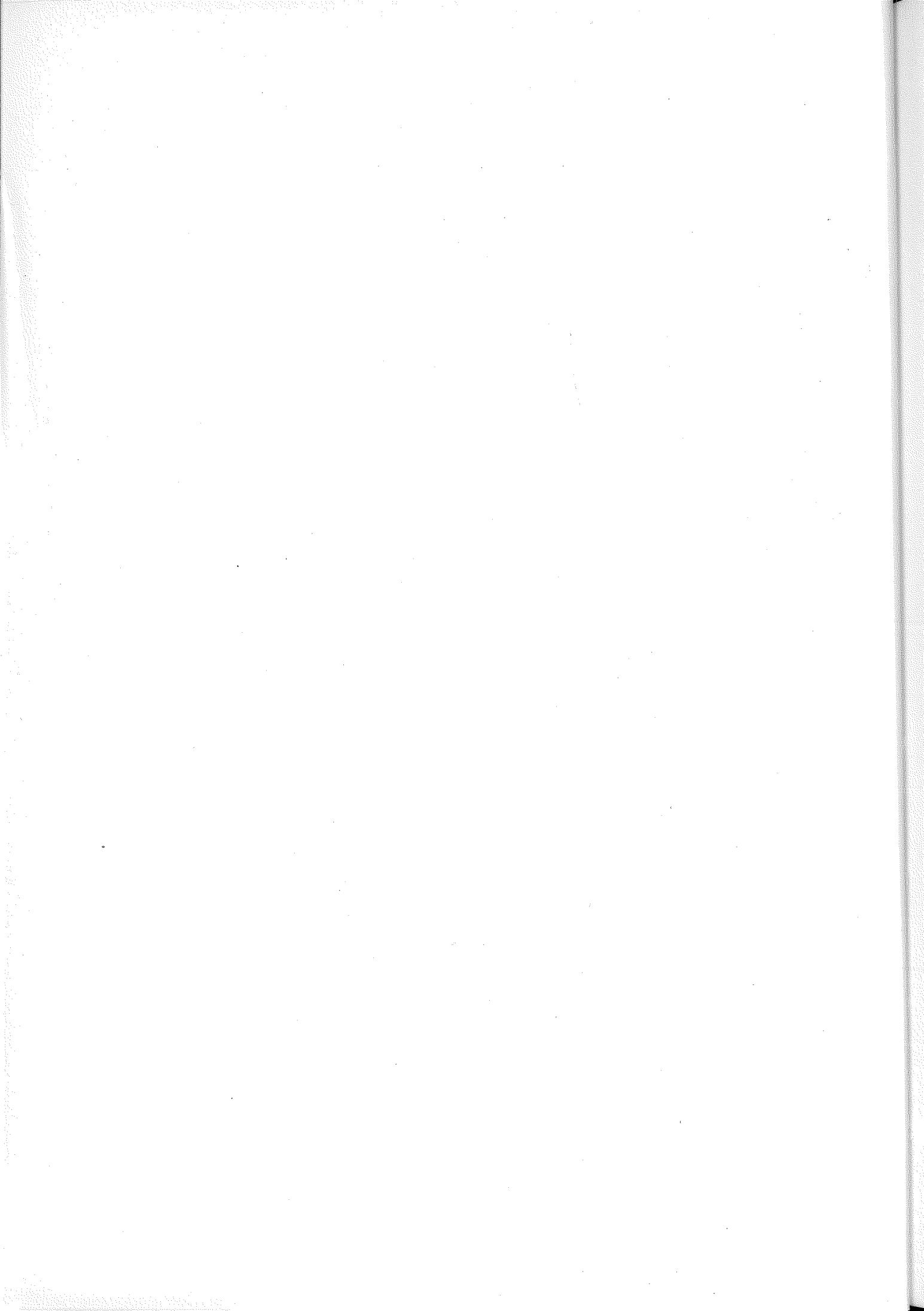
L'auteur a notamment étudié la collection d'objets incrustés de ce genre que possède la Section des Arts décoratifs, du Musée Ethnographique de Skopje, objets qui ont été procurés des meilleurs maîtres de cet art, tels que Nebije et Halim Hamdija, d'Ohrid, et Irfan Medžid Izet.

Le travail précis et l'ornementation de ces objets en fait des pièces très décoratives et de véritables petites oeuvres artistiques.

Les maîtres-artisans mentionnés ci-dessus travaillent également sur d'autres objets comme tabatières, coupes, cannes, plumes à écrire, broches, etc, qu'ils ornent d'incrustation de nacre et d'os.

Par la suite de la lenteur du travail en question, — un objet doit passer quelques vingt-deux fois entre les mains de l'artisan avant d'arriver à sa forme finale — et du fait de manque de jeunes artisans cette activité est en train de décliner.

Le déclin lent de cette activité artistique est encore accéléré par la non-rentabilité de ce travail et par le fait que cette profession est exercée exclusivement par des Turcs qui aujourd'hui vont s'établir en Turquie.



## ЛОВАЧКИ РОГ ОД СЛОНОВАЧЕ

Академија примењених уметности у Београду уступила је Музеју примењене уметности приликом његова оснивања низ предмета од уметничког значаја од којих се издваја по својој уметничкој изради ловачки рог од слонове кости величине 67,5 cm, а дебљине 7,5 cm, заведен у Инвентару Музеја под бројем 541.

Рог је резбарен у три појаса. У првом појасу израђена је веома пластично глава пса с отвореним и јаче истакнутим чељустима. У средњем појасу приказана је сцена лова у стеновитом пејзажу: два ловца, од којих је један на коњу, с пет паса гоне јелена. Занимљиво је да оба ловца дувају у рогове сличне нашем. За појасом имају дуже бодже, у оделу су донекле различити јер коњаник носи дуге чизме с мамузама, док пешак има кратке чизме до изнад чланака, без мамуза. Овај појас одвојен је с три резбарена прстена од трећег дела, који обухвата најшири део рога. На трећем делу приказан је француски грб династије Бурбона, око кога су рељефни медаљони с ликовима прве четворице владара из ове династије: Анри III, Шарл IX, Франсоа II и Анри IV. Између грба и медаљона површина је испуњена биљном лозицом. Ликови владара на медаљонима су реалистички приказани. Сви елементи на рогу носе одлике барока. Рог је веома добро ликовно схваћен и пуни облици барока дошли су на њему до изражаја захваљујући погодном материјалу, у овом случају слоновој кости, те и по својој уметничкој концепцији и начину рада делује веома раскошно.



Сл. 1. Ловачки рог, слонова кост. Француски рад, XVII век. Музеј примењене уметности, Београд, Инв. бр. 541. (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 1. Corne de classe en ivoire, origine française, XVII<sup>e</sup> siècle (photo B. Debeljković)



Сл. 2. Ловачки рог, слонова кост, Француски рад, XVII век. Музеј примењене уметности, Београд. Инв. бр. 541. Детаљ: Ловац на коњу (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 2. Chasseur à cheval — détail de la corne (photo B. Debeljković).



Сл. 3. Ловачки рог, слонова кост, Француски рад, XVII век. Музеј примењене уметности, Београд. Инв. бр. 541. Детаљ: Медаљон с ликом Анрија IV (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 3. Médaillon avec portrait de Henri IV, détail de la corne (photo B. Debeljković).

На ловачком рогу су два елемента која нам омогућују ближе датирање. Један: да је рађен у духу барока и самим тим би припадао XVII веку, а други су медаљони с ликовима француских владара. Како на медаљонима није приказан Луј XIII, а сви владари пре њега из исте династије су претстављени, може се претпоставити да је рађен у његово време, и то одмах по ступању на престо.

Као елемент за датирање могао би да нам послужи и костим, мада је у питању упрошћено ловачко одело. Бодеж и капа<sup>1</sup> могу бити старији од прве половине XVII века. Бодеж је дуг, а шешир је с дугом перјаницом. Ловачки рог код пешака и кратке чизме не могу се утврдити. Међутим горња одећа с рукавима, дуге чизме коњаника, мамузе, чешљање косе, бркова и браде спадају једино у време Луја XIII<sup>2</sup> или, боље речено, у прву половину XVII века.

По приказивању француског грба и скупocenости материјала од кога је рог израђен, као и његовим уметничким својствима, можемо претпоставити да је служио за употребу вишим слојевима тадашњег француског племства, којима је лов био омиљена забава.

<sup>1</sup> M. Leloir, Dictionnaire du costume, Paris 1951, 142, 408, сл. 7, 9, 12.

<sup>2</sup> A. Rosenberg, Geschichte des Kostüms, 3, Berlin (без године), Т. 171, фиг. 8.

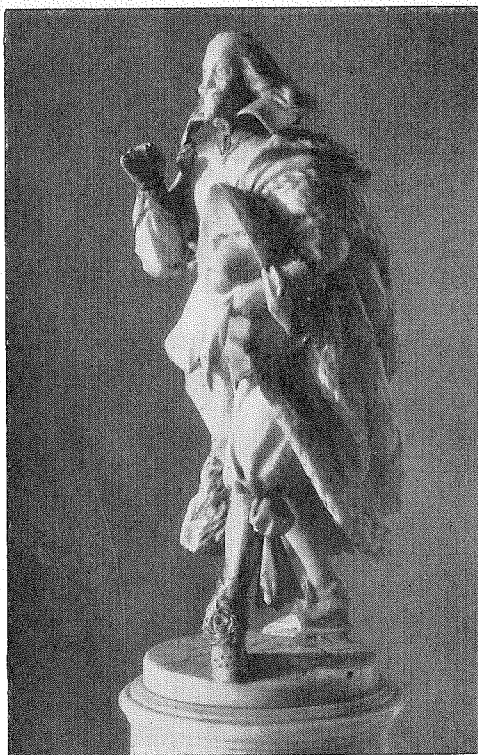
## ФИГУРИНА ОД СЛОНОВЕ КОСТИ

Музеј примењене уметности откупио је 1954 године од Јована Новаковића из Београда фигурину од слонове кости која претставља млађег мушкарца. Ова статуета носи данас инвентарни број 1669. Фигура је висока 10 cm, а кружно постоље 5,5 cm, пречник 6,3 cm.

Фигурина је постављена на степенастом постаменту чија је горња плоча гравирана. Млад човек у костиму племића око 1630 године<sup>1</sup> у левој руци држи шешир и рукавице, а у десној, која је уздигнута, имао је вероватно неки предмет. Цела фигура приказана је у покрету. Може се претпоставити да наша фигурина претставља одређену личност свога времена, али да ју је мајстор, у духу барока, ипак донекле идеализовао. Међутим у приказивању лица дате су карактерне црте, те се на целој овој фигурини укрштају два елемента типична за барок: реализам у детаљима а идеализовање у целини. Особито је важно што је уметник успео да нам у детаљима прикаже костим и држање личности и да нам дочара слику свога доба, а у исто време да нас упуту на земљу у којој је ова фигурина израђена. По Морису Лелоару<sup>2</sup>, овакав костим заједно с начином чешљања косе и браде и бркова претставља типичан француски костим прве половине XVII века, или, ако се будемо задржавали на детаљима: оковратнику, огртачу, чакширама, наруквицама, ципелама, можемо га и прецизније датирати у време око 1630 године у доба Луја XIII. Сам начин обраде ове фигурине, мекоћа и прецизност типични су за овај период француске уметности, јер налазимо паралеле и у минијатури и ситној пластици којој припада и наша фигурина.

<sup>1</sup> М. Leloir, Dictionnaire du costume, Paris 1951, 264, сл. 9.

<sup>2</sup> Исти, н. д., 229, 213, 386, 190, 26, 282, 313, 108, сл. 5, 9, 21, 1, 2, 10, 11, 3, 31.



Сл. 1. Фигурина, слонова кост, Француски рад око 1630 године. Музеј примењене уметности, Београд. Инв. бр. 1669. (снимио Б. Дебелковић).

## ИЗЛОЖБА ИСЛАМСКИХ РУКОПИСА ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ КОЛЕКЦИЈА

Једна од делатности Музеја примењене уметности у 1956 години била је изложба »Исламски рукописи из југословенских колекција« отворена октобра 1956 године.

Изложба је пружила посетиоцима могућност да се упознају са преко 100 ретких и занимљивих рукописа исламске културе, илустрованих сликаном орнаментиком и минијатурама и повезаних у богато опремљене повезе.

Тематика ових рукописа разноврсног је карактера — религиозног и световног и пропраћена је сликаним украсом као карактеристичним елементом. Рукописи датирају од XIV до XIX века и имали су утицаја и на наш културни живот.

Изузетну драгоценост и велику уметничку вредност међу изложеним предметима представљао је еп о Тамерлану, звани »Тимурнама«, рукопис из XVI века, епског карактера, илустрован финим минијатурама рађеним у темпери и злату—благог и нежног колорита са сценама из лова, ратова и приватног живота владара. Овај се рукопис чува у збирци Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.

Поред историских епова из живота на изложби су се могли видети и астролошко — астрономски списи, корани, збирке стихова, затим документи правног карактера, напр. даровнице, хатишерифи, фермани, украшени сликаном орнаментиком која није карактеристична само за рукописе него и за предмете у дрвету, металу и текстилу.

Повез ових рукописа рађен је у кожи смеђе, црне и црвене боје. Понегде је употребљено и злато за наглашавање контура цртежа. Поред једнобојних повеза могли су се видети и повези светле и позлаћене коже украшени орнаменталним мотивима, док понеки имају централни овални или округли медаљон с троугластим мотивима у угловима.

Изложба је трајала месец дана, а експонати су посуђени из Оријенталне збирке Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, Државног архива у Загребу, збирке Музеја примењене уметности у Београду, Оријенталног института у Сарајеву, Газихусревбегове библиотеке у Сарајеву, Оријенталног семинара у Сарајеву, Државног архива у Скопљу, библиотеке »Светозар Марковић« у Београду и из неких приватних колекција.

Изложбу, прву ове врсте код нас организовала је Загорка Јанц, кустос Музеја примењене уметности и написала опширан текст за каталог. У њему се говори о појави првих рукописа код нас, култу који је исламски свет неговао према књизи, о најстаријим приватним и јавним библиотекама исламских књига, о декоративном писму, о сликаном украсу, илустрацији, повезу и орнаментаци.

С много укуса и музеолошки чисто изложбу је поставио архитект Слободан Васиљевић.

## УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА НАРОДА ЈУГОСЛАВИЈЕ КРОЗ ВЕКОВЕ

Изложба у Музеју примењене уметности у Београду

Од 14 децембра 1956 до 2 маја 1957 године одржана је у Музеју примењене уметности изложба »Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове«. Овој изложби претходила је изложба уметничке обраде метала у Србији, приређена 1953 године у истом Музеју, која је и изван Београда (1954 године у Загребу и Љубљани, 1955 године у градовима Аустрије — Бечу, Грацу и Целовцу) побудила велико интересовање. Иницијативу за организовање савезне изложбе уметничке обраде метала дали су Музеј примењене уметности (Београд) и Музеј за умјетност и обрт (Загреб) и она је остварена после двогодишње систематске припреме уз материјалну подршку Одбора за просвету Савезног извршног већа, а под високим покровитељством Претседника Републике. Ова изложба, ретка по значају, вредности експоната и тематском захвату претставља јединствен међурепублички културни подухват.

Организатори изложбе стајали су пред сложеним и одговорним задатком. Требало је поћи од студиозне ревизије очуваних примерака и направити такав избор који би у тачним размерама дао слику једне специфичне занатско-уметничке делатности код Југословена. Овако опсежан посао тражио је залагање великог броја стручњака. Припремни радови, који су поред прикупљања и одабирања обухватили и каталожку обраду материјала, вођени су етапно, преко стручних републичких одбора образованих у центрима наших република, а концентрисали су се у Београду. Допринос посебног карактера је рад чланова редакције — д-ра Ивана Баха, научног сарадника Музеја за умјетност и обрт, Бојане Радојковић, кустоса Музеја примењене уметности и Ђурђице Комисо, приправника-кустоса Музеја за умјетност и обрт — који су, осим тога што су каталогу изложбе дали завршни облик, извршили и дефинитиван избор експоната и детаљно разрадили план изложбе.

Основна замисао изложбе — приказ развоја уметничке обраде метала на територији Југославије од краја VI века, времена досељавања Јужних Словена, кроз историске фазе развијеног феудализма, периоде страних политичких доминација и утицаја до наших дана — метала је хронолошки систем излагања. У оквиру такве поставке извршено је и издвајање неких материјала у засебне целине (напр. предмети рађени у гвожђу, калају, бакуру). Као одвојене групе третиране су медаље и плакете, као и новац — због специфичности технике. Стварањем ових затворених група, што је било условљено или природом самог материјала или распоредом изложбених просторија, разбијен је континуитет у приказу паралелног развоја уметничке обраде свих метала. Етнографски материјал груписан је такође у посебне изложбене јединице које су добијале одговарајућа места у општем хронолошком низању. Овај материјал излаган је да би се указало на занимљиву појаву вегетирања неких традиционалних облика и система декорације, њихово транспоновање и модификовање у продуктима народне уметности (нарочито на накиту). Понегде је етнографски материјал претстављао баласт изложбе (напр. за период XVIII — XIX века), јер није увек постигнута права мера у односу експоната — продуката народне уметности и продуката занатске уметности.

Изложбене просторије Музеја су специјалним адаптацијама припремљене за ову велику изложбу: други спрат био је одређен за излагање материјала од краја VI до XVIII века; први спрат — за материјал од XVIII до XX века; у приземљу су били изложени предмети у гвожђу. Техничка и уметничка поставка изложбе изведена је према замисли Емила Вичића, сликара из Загреба. Коришћен је пано, затим viseћа, стојећа и зидна витрина и слободно излагање предмета у простору, вештачко осветљење (рефлектори и неонске цеви). Игром колористичких односа љубичастоцрвених, црних, зеленоплавих и светлосмеђих драперија постизаван је посебан естетски ефекат.

Многобројне легенде, затим фотокопије, цртежи, факсимили законских одредби које се односе на рударе и златаре, као и велики број географских карата (карта рударских центара, ковница новца у Средњем веку, златарских радионица, радионица бакра, калаја, ливница звона, карта кретања германских племена на територији Југославије у доба сеобе народа и др.) сачињавали су помоћна, допунска средства која су доприносила инструктивном карактеру изложбе. Податке за израду ових карата дали су: д-р Јован Ковачевић — за период раног Средњег века; д-р Растислав Марић — за средњовековне ковнице новца и д-р Иван Бах и Бојана Радојковић — за све остале.



Сл. 1. Приступно одељење  
Fig. 1. Section inaugurale de l'exposition.

Равнотежа која је у поставци тражена између естетског и инструктивног момента била је понегде нарушена превагом естетског, тако да није до краја спроведена једна континуирана хронолошка линија у излагању. Али ова недоследност — прекиди и враћања — ипак није значила грубу повреду једног одређеног принципа.

У приступном одељењу с неколико рудача и рударских реквизита (рударска лојаница из XIV века, карлица за испирање злата и др.), уз неколико илустрација примитивног експлоативања рудокопа маркирана је материјална подлога развоја уметничке обраде метала.

Археолошки материјал — оружје, оруђе и накит — који потиче из гробова старих Словена груписан је тако да открива културе које су у раном Средњем веку оставиле трагове на терену Југославије, а које носе називе по својим главним налазиштима: м а р т и н о в с к а (крај VI и прва половина VII века), култура коју је на изложби претстављао налаз из Чађавице — накит (огрлице, наруквице, наушнице, копче, језичци за појас), по својим особинама везан за црноморске радионице; к е с т е љ с к а (крај VII до почетка IX века), заступљена на изложби знатним бројем примерака запона, језичака за појас, окова ремења и др., на којима украсни мотиви — борба животиња, грифони указују на приврженост источњачким декоративним елементима њених носилаца, Авара и Словена; к е т л а ш к а (крај IX до XI века), концентрисана на област Алпских Словена, с примерцима наушница, крстова, мамуза и б е л о б р д с к а (од X до почетка XII века), изразито земљорадничка и изразито словенска, у којој поред призвука латенско-дачке и римске провинциске уметности настављају да живе рустифицирани византиски облици, претстављена на изложби разноврсним примерцима са широког подручја њеног распрострањања, од Птуја до Демир-Капије. Паралелним излагањем накита који припада с т а р о х р в а т с к о ј култури (период IX — XI века) и белобрдског накита истакнута је разлика између градског луксузног и типично народног накита, где први носи одлике градског.

Напореда с примерцима уметничке обраде метала старих Словена излаган је и римски провинциски и германски накит нађен на југословенској територији, као и византиски златни



налаз из Триља (Далмација; VIII, IX или X век). Компаративни метод овде је коришћен да би се, у првом случају нагласиле специфичности одн. разлике (германски накит према словенском) или истакла појава преузимања извесних импортованих облика и златарских техника (византиски накит, техника филиграна).

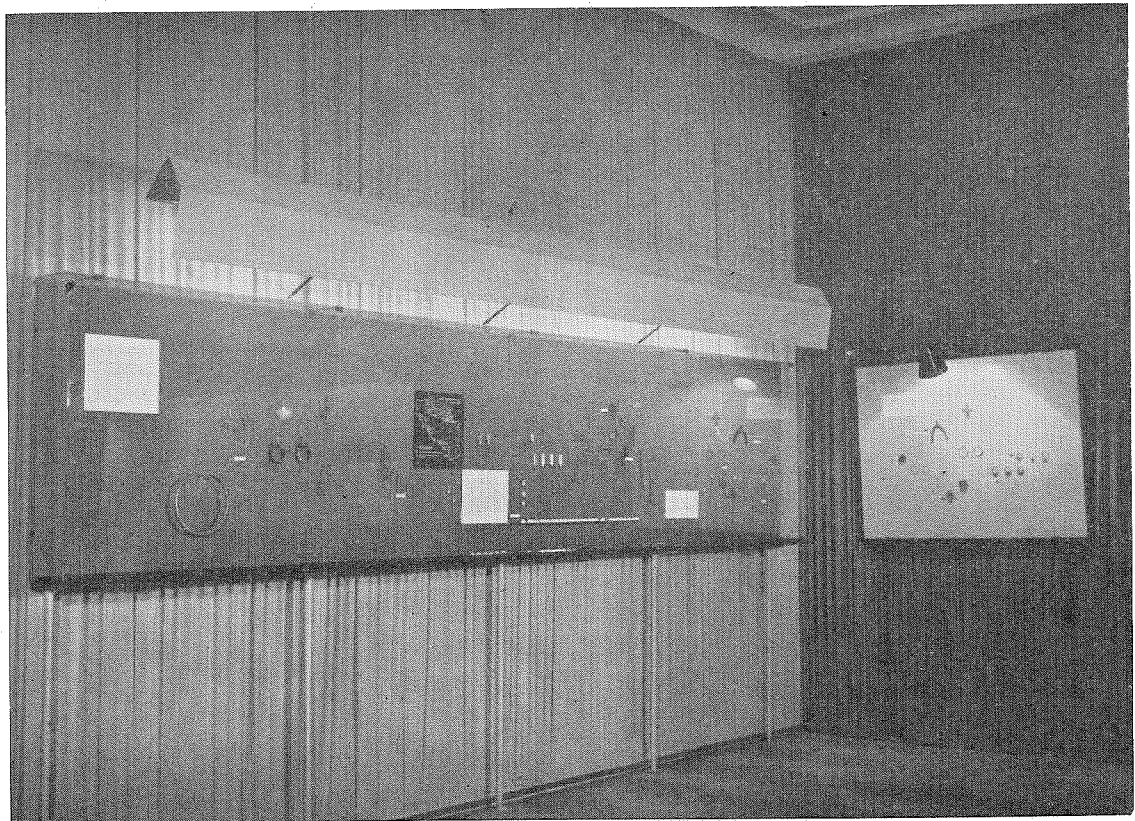
Преко обиља изложених предмета у племенитом металу — злату и сребру — насталих у доба развијеног феудализма, везаних за живот средњовековног човека било као употребни предмети (накит, оруђе и оружје) или као црквени и култни предмети (кадионице, свећњаци, путири, тамњанице, рипиде, окови јеванђеља и икона, распећа, реликвијари, монстранце итд.) могла се уочити сва комплексност развоја уметничке обраде метала овог периода. Та сложеност произилази из преплитања, прожимања и сукобљавања утицаја култура Истока и Запада, реминисценција на стилове удаљених времена и уметничких схватања домаћих мајстора. Овај процес објашњава се политичким и економским приликама, као и географским положајем наше земље. Брзом продирању владајућих стилова допринеле су у великој мери живе комуникације и обичаји Средњег века — обичај даривања дворова од страних посланика и путника, одлажење наших мајстора на школовање у стране земље Истока и Запада, рад странаца у нашој земљи. Примери заједничког рада страних и домаћих мајстора на изложби: ковчег св. Шимуна<sup>1</sup> (последња четврт XIV века) и олтарска пала из катедрале св. Трипуна у Котору<sup>2</sup> (средина XV века). И док су јужни крајеви били изложени јачем дејству византиског утицаја (окови охридских икона — пример на изложби: оков иконе св. Николе, XIV век), у северним крајевима српске државе, у Босни, Приморју и Далмацији јасно се испољавају утицаји романике (реликвијар св. Јакова, XI век, или запон хумског кнеза Петра, 1234 година) и готике (низ путира или калежа из далматинских цркава који се у облицима и пропорцијама повинују законима готског стила и чији декоративни мотиви указују на исто стилско порекло; сребрни врч из трогрискe катедрале с искуцаним љуспама, XV век; рељеф Богородице с дететом, средина XV века итд.). Овај део изложбе јасно је потврдио да југословенско златарство Средњег века стоји на високом уметничком нивоу, на чврстим темељима потпуног занатског овладавања свим техникама — ливења, искуцавања, гранулације, филиграна, нијела, употребе емаља, уметања камена, урезивања, дизелирања. Осећање за линију и облик преносило се из генерације у генерацију златара-уметника, достижући у неким делима највише пластичне вредности.

У излагању овог материјала, по уметничкој вредности најзначајнијег на изложби, налажена су лепа и разноврсна решења. Пано спретних димензија послужио је као конструктивни елемент за витрине разних величина: ређањем једног, два или више оваквих паноа добијане су витрине — према потреби и захтеву експоната. У фризу витрине, у којој је дат преглед средњовековног накита, поједини изразитији и вреднији примерци истицани су на посебан начин — издвајањем на мале постаменте и стављањем под увеличавајуће стакло као што је то учињено са прстеном Стевана Првовенчаног, запонем кнеза Петра или прстеном царице Теодоре. Високи рељефи постављани су изван витрина и осветљавани специјалним рефлекторима.

Промене које су биле проузроковане новим политичким приликама с краја XIV века — упадом Турака у јужне, источне и средишње делове југословенске територије — одразиле су се у области уметничке обраде метала на својствен начин. Померања српског живља ка Северу, изазвана турским завојевачким притиском, за развој уметничке обраде метала има одређен значај — образовање нових златарских центара. Сребрни позлаћени оков крушедолског четворојеванђеља, настао 1540 године као дело златара Петра Смедеревца из Бечкерека, говори да златарство у Војводини на почетку свог развоја стоји на високом уметничком ступњу. Име мајстора указује на његово порекло (Смедеревац) и потсећа на чињеницу да су носиоци тога развоја мајстори — досељеници. Турска доминација у стилском погледу значи изоловање од утицаја новог уметничког струјања у Европи. Док је у оним крајевима наше земље који су остали изван домашаја османлиског освајања стилски развој пошао за главним током развоја у западноевропској уметности, (примери на изложби: бискупски штап из хварске катедрале, рад Павла Дубравчића из Книна 1509 године, на коме се у низу глава светаца и апостола поређаних на дршци откривају портрети ренесансног карактера; или радови дубровачких мајстора у XVI веку), Ренесанс у крајеве под турском влашћу допире у једва осетним одјецима (лозица и др. ренесансни декоративни мотиви на путирима из XVII века). Стари стилови настављају да живе снагом инерције (примери тих сирвивала нижу се на изложби) мешајући се с уметничким схватањима која доносе са собом Турци. Симптоми инфилтрације источњачких мотива појавили су

<sup>1</sup> Изложена је била копија израђена у задрузи уметника примењених уметности »Склад«, Загреб; в. каталог изложбе, део II, под бр. 198, стр. 20—21.

<sup>2</sup> Которска пала није унесена у каталог, пошто је накнадно била допремљена на изложбу.

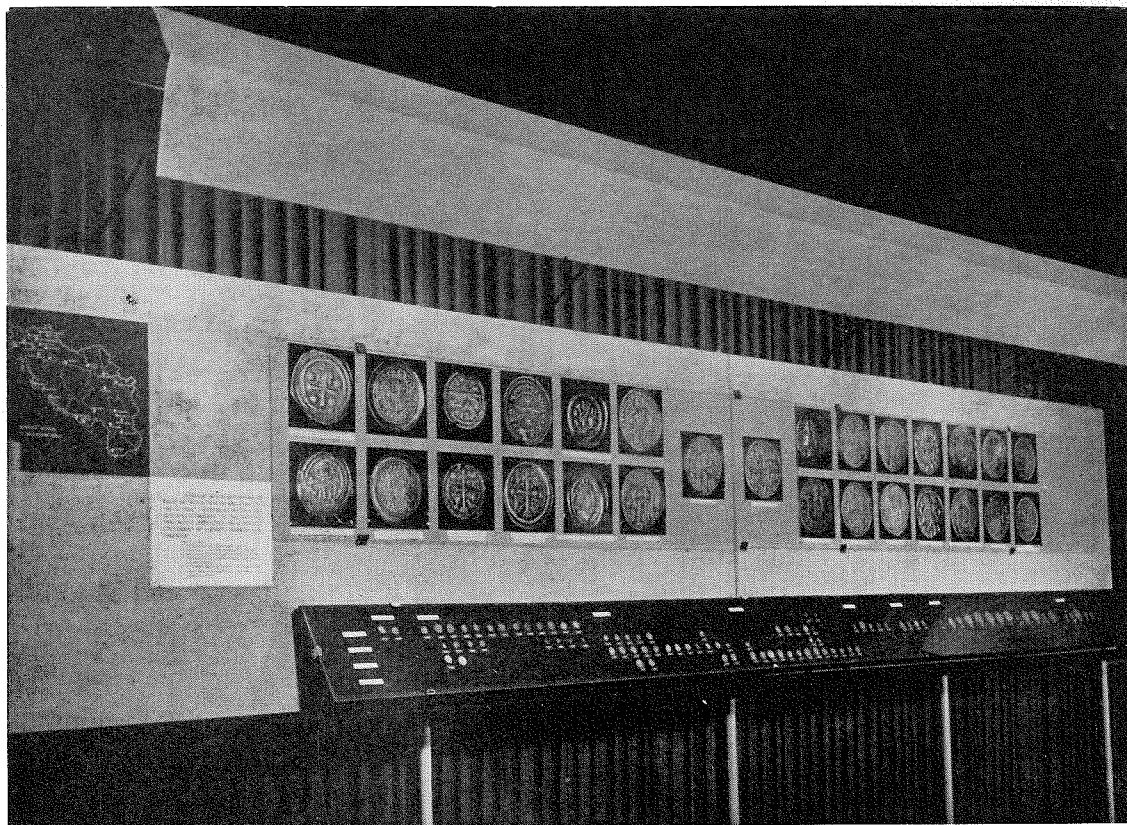


Сл. 2. Витрина с археолошким материјалом  
Fig. 2. Vitrine aux objets provenant des fouilles archéologiques.

се у уметничкој обради метала још много раније и пре доласка Турака. Али од времена присуства Турака у нашој земљи исламски елементи добијају посебну експанзивну снагу. Њихов продор се не ограничава на предметима свакодневне употребе — творевинама оних заната које су Турци собом донели, калајдиског и казанциског. Изложени предмети — сахани, котлови, синије, демирлије, тепсије, ђугуми, кадаифнице, легени, ибрици, бухурдари итд. и по облику, и у орнаментици, и у називима указују на своје источњачко порекло. Исламски декоративни мотиви увлаче се неосетно и у предмете црквене употребе. Тако у делима српских, босанских и македонских мајстора у XV, XVI и XVII веку долази до занимљивих спојева византиских, романских, готских и исламских елемената. У XVI веку овом једињењу придолази и руски утицај који се преноси посредством црквених предмета добијених на поклон као помоћ манастирима. Најкарактеристичнији пример тог преплитања разних стилова је на изложби кивот Дмитра из Липова, 1550—1551 година.

Барокни елементи се без закашњења појављују у делима наших мајстора — већ средином XVII века. Поред чистих барокних облика и елемената декорације јављају се на радовима у металу овог периода и мешавине барокних и исламских мотива (напр. архитектура с минаретима у барокним картушима на пафтама и кутијама за барут) које указују на Солун као на један од путева продирања барока.

XVII и XVIII век обилују именима златара и других мајстора — занатлија чија се дела могу тачно идентификовати. (Примерци на изложби: рипиде из манастира Савине Ивана Милића из Чајнича, петохлебница и дарохранилница из манастира Ораховице Аврамија Хлаповића, митра Андре из Рисна, чаша Луке из Ћипровца, дискос израђен за манастир Рачу Павла Чајничанина, петохлебница Нешка из Пожаревца, крст Ђура Чајничанина, оков јеванђеља из манастира Требиња Михаила Требињца, ручни крстови Ивана из Мостара и Стефана Ивановића Сарајевца, плоча с релефом Ивана Михловића, крст Стојана из Дубровника, низ црквених



Сл. 3. Витрина с новцем  
Fig. 3. Vitrine aux monnaies.

сасуда Јакова из Топуског, распеће Матије Дорошевића, свећњаци Ивана Дујића, реликвијар Ивана Рајмана и многи други).

Даљи ток развоја уметничке обраде метала илустрован је на овој изложби кујунциским радовима живих кујунциских центара, босанско-херцеговачких и македонских, у којима се кроз XVIII и XIX век све до наших дана одржава традиција старих облика, затим радовима varaјдинског мајстора Јураја Кунџића из 1807—1813 године, класицистичким накитом употребљаваним у Србији у XIX веку и даље — до радова наших савременика: Томе Росандића, Сретена Стојановића, Р. Стојадиновића, С. Сандића, Н. Митрића и др. који отварају нове перспективе овом развоју уносећи у објекте примењене уметности своја индивидуална уметничка схватања.

Почетак развоја медаљерства обележен је именима Фрања Врањанина и Павла Антојевића Дубровчанина, чувених медаљера XV века, који су своје радове оставили ван граница своје земље — у Италији и Француској. Бројним медаљама био је заступљен на изложби Франц А. Шега, у Европи чувени медаљер XVIII века. Даљи развој медаља и плакета приказан је радовима наших вајара: П. Убавкића, Ђ. Јовановића, Ж. Лукића, П. Милића, Ф. Менегела Динчића, Ср. Стојановића (Србија); Ф. Михановића, Фр. Кршинића, В. Радауша, А. Аугустинчића, Г. Антунца, И. Кердића и др. (Хрватска); А. Севера, С. Дремеља, Л. Долинара, В. Стувичека (Словенија). Хронолошки низ плакета се завршава на изложби плакетом вајара Анте Гржетића израђеном поводом ове изложбе.

Витрина са новцем донела је јасан паралелан преглед развоја новца у Словенији, Хрватској, Србији и Босни од XII до XIX века. У низу увећаних фотографија најмаркантнијих примерака дошле су до изражаја пластичне вредности скривене у малим форматима оригинала. На географској карти графички су фиксирани центри ковања новца.



Сл. 4. Део изложбе са средњовековним материјалом  
 Fig. 4. Vue de la présentation: objets du Moyen âge.

Звоноливење, као посебна врста уметничке обраде метала, било је претстављено већим бројем примерака, од којих су најстарији из XIV века. Појава истих имена на звонима рађеним у разним крајевима наше земље говори о путујућим звоноливцима који прилагођавају иконографске мотиве и текстове крају за који раде.

У распореду звона није поштован принцип хронологије на коме се оснива поставка изложбе у целини.

Преглед развоја уметничке обраде гвожђа пружили су на овој изложби предмети различите намене, израђени у техници ливења или ковања. Преовлађивали су радови с терена Словеније и Хрватске, где је и традиција обраде ове врсте метала најјача. Стилске фазе тог развоја могу се пратити од Средњег века до данас, од готских вратанаца светохраништа из Самобора, најстаријег примерка на изложби, до савремених реализација. Између осталог били су изложени: барокна врата гробнице загребачке катедрале, кладенац из Ремете (XVII век), врата куће Жигровић у стилу Луја XVI, надвратна решетка у одбранбеном зиду испред загребачке катедрале у стилу ампир, разни цимери, браве, кључеви, ограда и конзоле — испитни рад Јосипа Броза у радионици Караса у стилу сецесије, радови Ферда Росића, Грете Турковић и др.

Намена појединих предмета из ове групе условила је начин њиховог излагања тј. поставком је подвучена њихова примена у свакодневном животу. Постављањем плаво обојене површине иза решетки за прозоре хтело се да се дочара плаветнило неба. Међутим понављањем тог ефекта изгубила се жељена илузија.

\* \* \*

Изложба је добила свој научно обрађени каталог: Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове, у издању Организационог одбора, штампан у два дела. Књига I садржи предговор Д-ра Ивана Баха и Бојане Радојковић с историским прегледом развоја уметничке обраде метала и освртом на рударство као на базу тог развоја, затим обимну библиографију која обухвата изворе, литературу и чланке у рукопису. У овој књизи дат је и ликовни материјал



Сл. 5. Део изложбе — ковано гвожђе  
 Fig. 5. Une partie de l'exposition: fer forgé.

— репродукције 125 најодабранијих експоната, а осим тога и списак сарадника каталога и састав одбора. Књига II садржи хронолошки попис и каталошку обраду 1252 експоната с односном библиографијом, затим списак установа, музеја, цркава, катедрала, манастира и приватника који су уступили предмете за излагање. Први део каталога има и своје издање на француском језику: *Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves au cours des siècles*, t. I. — Beograd, 1956.

Плакат изложбе израђен је по идејној скици Андре Андрејевића, сликара.

Целокупна документација — штампани материјал о изложби — чува се у хемеротеци Музеја примењене уметности. Поред већег броја новинских написа које су за време припрема и трајања изложбе доносили дневни листови и друга периодика у земљи, а који су били махом информативног или пропагандног карактера, појавило се и неколико приказа с критичким освртом: L. Dobronić, »Umjetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vjekove«, izložba u Muzeju primjenjene umjetnosti u Beogradu, *Čovek i prostor*, Zagreb 15 I 1957; D. Zelinkova, »Razstava umetniške obdelave kovine narodov Jugoslavije skozi stoletja« v Beogradu, *Naši razgledi*, Ljubljana 9 II 1957; Lj. Mladenović, Izložba umjetničke obrade metala naroda Jugoslavije, *Odjek*, Sarajevo 26 II 1957; I. Bah, Učešće NR Hrvatske na saveznoj izložbi »Umjetnička obrada metala naroda Jugoslavije«, *Vijesti Društva muzejsko-konzervatorskih radnika NR Hrvatske*, 2, Zagreb

1957, 38—42; S. Tihic, Izložba »Umjetnička obrada metala naroda Jugoslavije kroz vijekove, Život, VI, Sarajevo 1957, 441—444. Текст говора О. Бихали-Мерина с отварања изложбе објавио је Весник Музејско-конзерваторског друштва НР Србије, 1, Београд 1957, 2.

Изложба је имала одјека и у иностраним часописима: D. [Popović], Mostra a Belgrado, Felix Ravenna, ser. III, fasc. 22, (Aprile), Ravenna 1957, 65—67 (приказ изложбе); Belgrade. Fine metalwork, European art this month, vol. I, Nr V (April—May), Zürich 1957, 23—24 (приказ каталога); C. C. Oman, Le travail artistique des métaux des peuples yougoslaves au cours des siècles, The Burlington magazine, vol. XCIX, № 654 (September), London 1957, 324 (приказ каталога).

\* \* \*

За време трајања изложбе одржан је у Музеју циклус предавања с темама које су се односиле на поједине временске отсеке или на поједине технике уметничке обраде метала.

М. Јеврић

## ИЗЛОЖБЕ И КУЛТУРНО ПРОСВЕТНИ РАД У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 1956 И 1957 ГОДИНИ

У Музеју примењене уметности су у овом периоду приређене две тематске изложбе. Октобра 1956 године отворена је изложба »Исламских рукописа«, а 14 децембра исте године »Изложба уметничке обраде метала народа Југославије«.

Сем ових повремених тематских, као и сталне музејске изложбе, у Музеју је приређено неколико изложби страних приређивача с различитим темама и материјалом. Од 7. IV. 1956 до 28. V. исте године била је отворена »Изложба савремене кинеске примењене уметности«, коју је организовала Комисија за културне везе с иностранством ФНРЈ у сарадњи с Музејом примењене уметности. На изложби је било приказано велико богатство и разноврсност савременог кинеског уметничког занатства, које има дугу традицију. Од материјала на овој изложби били су приказани примерци керамике, порцелана и стакла, резбарство на камену, дрвету, жаду, бамбусу, плути, слоновачи и кости. Од текстилних предмета биле су заступљене различите тканине, углавном свилене, ткане или штампане, затим разне врсте везова и ћилими. Изложени метални предмети били су рађени у техници емаља и филиграна. У великом броју били су заступљени предмети рађени у техници лака и плетарство. Приказано је нешто и резбареног намештаја и дрвених предмета са златном и сребрном инкрустацијом.

Одвајање, одабирање и систематизовање материјала на овој изложби извршили су кустоси Музеја, а ликовно и техничко постављање дао је академски сликар Марио Маскарели. Каталог за изложбу издала је Комисија за културне везе с иностранством ФНРЈ.

Од 1 до 25 јуна 1957 године у просторијама Музеја приредили су своју изложбу Стела Скопал и Иван Швертасек, керамичари из Загреба. На изложби је било приказано око 100 предмета употребне и украсне керамике. За ову су изложбу сами уметници припремили плакат.

После излагања у многим европским земљама, у Југославији је први пут изложио у Музеју примењене уметности своје радове италијански керамичар Нино Карузо (Caruso). Било је изложено око 30 радова. Изложбу је организовала Комисија за културне везе с иностранством ФНРЈ, а трајала је од 15 до 25 септембра 1957 године. Изложба је имала каталог и плакат.

Савез ликовних уметника ФНРЈ организовао је у просторијама овог Музеја од 27. X. до 26. XI. 1957 године изложбу »Синтеза пластичних уметности«. Излагане су фотографије савремене архитектуре, скулптуре и декоративног сликарства. Биле су заступљене: Аустралија, Белгија, Бразилија, Велика Британија, Италија, Јапан, Југославија, Норвешка, САД, Француска, Швајцарска и Шведска. Било је изложено преко 200 фотографија. Имала је каталог с пописом аутора и њихових радова груписаних по појединим земљама.

Поводом Недеље музеја од 6 до 13 октобра 1957 године била је отворена »Изложба примењене уметности младих београдских уметника«. Њен циљ је био да се прикуле дела младих стваралаца из свих области примењене уметности. Били су изложени радови већ истакнутих уметника који се баве примењеном уметношћу и младих студената Академије примењених уметности у Београду. Изложбу је организовао Музеј примењене уметности уз сарадњу Удружења примењених уметника НР Србије.

Од 24. XII. 1957 до 16. I. 1958 године у Музеју је била отворена »Изложба јапанског плаката«, коју је организовала јапанска Амбасада у сарадњи са Музејом. На изложби је био приказан савремени јапански плакат. Било је изложено 65 плаката, од којих је највећи број посвећен индустрији и туризму.

У мају 1956 године у Музеју је настављено с одржавањем предавања из области примењене уметности. Ова предавања одржавана су још од 1954 године а припремали су их кустоси. Загорка Јанц, кустос, одржала је предавање »О опреми српске рукописне књиге«. Верена Хан, кустос, одржала је предавање »Пресвлака намештаја од готике до бидермајера«. Оба предавања била су пропраћена пројекцијама.

Ради приближавања широкој публици и васпитања укуса и да се успостави сарадња са друштвом »Савремени дом«, кустоси овог Музеја одржали су у просторијама друштва два предавања: »Употреба стилског намештаја у савременом дому« и »Употреба ћилимова у

савременом дому«. Предавачи су били Верена Хан и Добрила Стојановић, кустоси. Предавања су била праћена пројекцијама.

Поводом Недеље музеја октобра 1956 године организована је мала свечана приредба која је имала стилски карактер — Бидермајер вече. Просторија у којој је приредба одржана била је украшена сликама, намештајем и ситним употребним предметима из одговарајућег времена. Уводну реч одржала је директор Музеја Нада Андрејевић-Кун. Кустоси Верена Хан, Добрила Стојановић и Ружа Лончар припремиле су текст о намештају, начину облачења, порцеланским и стакленим предметима употребљаваним у овом раздобљу. Чланови Народног позоришта дали су сцену из »Покондирене тикве«. Ради употпуњавања атмосфере ове вечери у паузама је пуштана музика са грамофонских плоча која стилски одговара бидермајеру.

У току Недеље музеја исте (1956) године Музеј је покушао да заинтересује и привуче школску омладину. Кустоси Музеја припремили су изванредан број питања у вези са изложеним предметима на музејској изложби »Развој европских стилова од Ренесансе до Неорококоа«. На ова питања ђаци су одговарали уз помоћ кустоса. Анкетирани су неки разреди Друге, Седме, Осме београдске гимназије и Библиотекарске школе. По свршетку анкете издвојени су најбољи одговори, које је управа Музеја наградила примерцима музејских публикација или колекцијом штампаних репродукција. Анкета је показала интересовање ученика за постављена питања и изложене предмете.

Почетком 1957 године у оквиру изложбе »Уметничка обрада метала народа Југославије« Музеј је организовао циклус предавања:

1. »Три века балканског златарства од V-VIII века«, предавач доцент д-р Јован Ковачевић.
2. »Златарство Средњег века од IX до краја XV века«, предавач д-р Мирјана Ђоровић-Љубинковић, научни сарадник Народног музеја у Београду.
3. »Средњовековне ковнице новца«, предавач д-р Растислав Марић, научни сарадник Народног музеја у Београду.
4. »Златарство турског периода од XVI до XVIII века«, предавач Бојана Радојковић, кустос Музеја примењене уметности у Београду.
5. »О старим техникама метала«, предавач Ђорђе Мано-Зиси, научни сарадник Народног музеја у Београду.
6. »Медаљери југословенског порекла у туђини«, предавач Нада Тодоровић, кустос Народног музеја у Београду.
7. »Ремек-дела нашег златарства у страним ризницама«, предавач професор д-р Светозар Радојчић.
8. »Југословенско медаљерство«, предавач Нада Тодоровић, кустос Народног музеја у Београду.
9. »Уметничка обрада метала народа Југославије у XIX и XX веку«, предавач д-р Иван Бах, научни сарадник Музеја за уметност и обрт у Загребу.

Сва предавања су била праћена пројекцијама.

За време Недеље музеја од 6 до 13 октобра 1957 године Музеј је организовао циклус предавања: »Од замисли до остварења«. Теме су биле из области примењене уметности, а био је приказан и поступак рада.

1. »О плакату« одржао је предавање Миодраг Роговић, академски сликар.
2. »О настајању сцене за филм Поп Ђира и поп Спира« говорили су Соја Јовановић, режисер, Данка Павловић, сликар костима, и Миомир Денић, сценограф.
3. »О керамици« одржао је предавање Ђорђе Росић, асистент Академије примењених уметности у Београду.

У данима кад нису одржавана предавања током Недеље музеја приказивана су по три филма из области примењене уметности. Улазнице за предавања и филмове биле су бесплатне, а важиле су као број за извлачење згодитака оригиналних предмета из области примењене уметности. Извлачење згодитака извршено је 12 октобра.



Недеља музеја у 1957 години била је посвећена омладини. Стога је акценат овог био на раду са школском омладином. Штампани су анкетни листови са цртежима предмета и питањима »Које стилу и времену припада претстављени предмет«. Предмети о којима је била реч били су изложени на музејској изложби »Развој стилова у Европи од Ренесансе до Неорококоа«. По завршетку анкете издвојени су најбољи одговори за награђивање. Награђено је 74 одговора. У овој анкети учествовали су неки разреди II, V, VIII и Класичне гимназије, као и стручне школе ученика у привреди бр. 11 и Прве земунске гимназије.

Удружење универзитетских наставника и вануниверзитетских научних радника у сарадњи са Музејом приредило је »Вече барокне уметности и поезије«, које је одржано 21 децембра 1957 године у просторијама Музеја. За ово вече Музеј је уредио просторије с оригиналним предметима барокног стила, а Удружење је припремило програм.

У Музеју је октобра 1957 године основан пионирски кружок примењене уметности на иницијативу Класичне гимназије. У кружоку је било 28 ђака од II до IV разреда гимназије. Кружок се одржавао у Музеју. Кустоси су одржали предавања с основном темом из области средњовековне примењене уметности у Србији. Теме су биле следеће:

1. »Грнчарски производи старих Словена«
2. »Накит и одело старих Словена«
3. »Како су радили мајстори клесари у доба Немањића«
4. »Средњовековна култура становања у Србији«
5. »Предмети од метала везани за свакодневну употребу у средњовековној Србији«
6. »Књига у средњовековној Србији«
7. »Средњовековна керамика и стакло у Србији«
8. »Средњовековне тканине и одело у Србији«

Предавања су била прилагођена узрасту слушалаца, пропраћена пројекцијама и показивањем оригиналних предмета. Циљ ових предавања био је не само да допуне наставу, него да материјализују поједине претставе и појмове које ученици добијају у школи.

Д. Стојановић

## ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЂЕНЕ УМЕТНОСТИ\*

### I Домаћа периодика

1. АРХИВИСТ. Орган Главног архивског савета ФНРЈ. — Београд, 1951 — ; 8° (Излази три пута годишње. До 1954 штампан наизменично ћирилицом и латиницом, од 1955 латиницом.)
2. АРХИВСКИ ПРЕГЛЕД. Орган историских архива НР Србије. — Београд, 1955; 4° (Излазио тромесечно. Штампано се наизменично ћирилицом и латиницом. Престао да излази после бр. 2.)
3. БИБЛИОТЕКАР. Орган Друштва библиотекара НР Србије. — Београд, 1952 — ; 8° (Излази 4 пута годишње.)
4. ВЕСНИК МУЗЕЈСКО КОНЗЕРВАТОРСКОГ ДРУШТВА НР СРБИЈЕ. — Београд, Друштво музејско-конзерваторских радника НР Србије, 1952 — . (Излази двомесечно: до 1956 под насловом »Музејски весник« у формату 8°, а од 1957 у f°.)
5. ВЕСНИК НА МУЗЕЈСКО-КОНЗЕРВАТОРСКОТО ДРУШТВО НА НР МАКЕДОНИЈА. — Скопје, Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, 1953 — ; 8° (Не одржава равномерну периодичност.)
6. ГЛАСНИК ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ. — Београд, Етнографски музеј, 1953 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)
7. ГЛАСНИК ЗЕМАЉСКОГ МУЗЕЈА У САРАЈЕВУ. Нова серија. — Сарајево, Земаљски музеј, 1946 — ; 4° (Излази једанпут годишње. Штампано се наизменично ћирилицом и латиницом. До 1946 наслов »Гласник Државног музеја у Сарајеву«.)
8. ГОДИШЕН ЗБОРНИК. — Скопје, Филозофски факултет на Универзитетот, Историско-филолошки оддел, 1941 — ; 8°
9. ГОДИШЊАК МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА. — Београд, Музеј града Београда, 1954 — ; 4°
10. ГРАЂА ЗА ПРОУЧАВАЊЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ ВОЈВОДИНЕ. — Нови Сад, Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе Аутономне Покрајине Војводине, 1957 — ; 4° (Стручни годишњак.)
11. ЗБОРНИК ЗАШТИТЕ СПОМЕНИКА КУЛТУРЕ. — Београд, Савезни институт за заштиту споменика културе, 1950 — ; 4° (Излази једанпут годишње.)
12. ЗБОРНИК РАДОВА. — Београд, Српска академија наука, Византолошки институт, 1952 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)
13. ЗБОРНИК ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА. — Београд, Универзитет, 1948 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)
14. ИСТОРИСКИ ГЛАСНИК. Орган Историског друштва НР Србије. — Београд, Научна књига, 1950 — ; 8° (Излази четири пута годишње.)
15. ИСТОРИСКИ ЧАСОПИС. Орган Историског института САН. — Београд, Српска академија наука, Историски институт, 1948 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)
16. ЛЕТОПИС МАТИЦЕ СРПСКЕ. — Нови Сад, 1950 — 1957 ; 8° (Излази 12 пута годишње у месечним свескама.)
17. ЛИК. Орган Удружења ликовних уметника Србије. — Београд, 1950; f° (Изашло свега 5 бројева.)

\* Овај преглед доноси опште библиографске податке за периодичне публикације којима библиотека Музеја располаже. За периодику коју је библиотека престала да прати наведена су и почетно и последње годиште, а за периодику коју и надаље прима — почетно са повлаком.

18. МУЗЕЈИ. Музеолошко-конзерваторски часопис. — Београд, Загреб, Савез музејско-конзерваторских друштава ФНРЈ, 1948 — ; 8° (Излази једанпут годишње. Седиште редакције до 1952 у Београду, од 1953 у Загребу. До 1952 излази као орган Српског музејског друштва, а од 1953 — бр. 8 — у издању Савеза музејско-конзерваторских друштава ФНРЈ. Чланци штампани ћирилицом и латиницом.)
  19. НАША СТВАРНОСТ. Часопис за друштвена питања. — Београд, Култура, 1953 — ; 8° (Излази једанпут месечно. Од 1955 штампа се латиницом.)
  20. РАД ВОЈВОЂАНСКИХ МУЗЕЈА. — Нови Сад, Војвођански музеј, 1952 — ; 4° (Излази једанпут годишње. Нумерација тече од 1 надаље.)
  21. СТАРИНАР. Орган Археолошког института Српске академије наука. — Београд, Српска академија наука, Археолошки институт, 1884 — ; 4° (Од 1884—1885 излази као орган Српског археолошког друштва у 4 књиге годишње; прекид од 1896—1905; од 1906—1911, новог реда год. I—VI, излази у 2 свеске годишње; од 1922—1940, III серија, изашло 15 књига; од 1950 тече нова серија, годишње једна књига.)
  22. УМЕТНИЧКИ ПРЕГЛЕД. — Београд, Музеј Кнеза Павла, 1937—1941; 4° (Часопис је излазио сваког месеца, изузев августа и септембра, почев од октобра 1937 до марта 1941. Укупно 36 бројева. Нумерација за 1937—38: од 1—13; даље за свако годиште 1—10.)
- \* \* \*
23. ANALI HISTORIJSKOG INSTITUTA U DUBROVNIKU. — Dubrovnik, Historijski institut JAZU, 1952— ; 8° (Izlazi једанпут годишње.)
  24. ARCHAEOLOGIA IUGOSLAVICA. L'annuaire de la Société Archéologique de Yougoslavie. Paraît en langues étrangères et traite des questions d'archéologie préhistorique, grecque, romaine, byzantine et slave en Yougoslavie. — Beograd, Societas archeologica Iugoslaviae, 1954 — ; 4°
  25. ARHITEKTURA. Časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost. — Zagreb, Savez društava arhitekata FNRJ, 1952 — ; 4° (Izlazi 6 puta годишње.)
  26. BIBLIOGRAFIJA JUGOSLAVIJE. — Beograd, Bibliografski institut FNRJ, 1950 — ; 8° (Od 1952 g. izlazi u serijama A, B i C.)
  27. BULLETIN INSTITUTA ZA LIKOVNE UMJETNOSTI JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI, — Zagreb, Institut za likovne umjetnosti JAZU, 1953 — (Menja periodičnost. Do 1956 izlazi u formatu 4°, od 1957 u 8°.)
  28. GLASNIK MUZEJA KOSOVA I METOHIJE. — Priština, Muzej Autonomne Kosovsko Metohiske Oblasti, 1956 — ; 8° (Izlazi једанпут годишње.)
  29. GLASNIK VRHOVNOG ISLAMSKOG STARJEŠINSTVA U FEDERATIVNOJ NARODNOJ REPUBLICI JUGOSLAVIJI. — Sarajevo, Vrhovno islamsko starješinstvo u FNRJ, 1956 — ; 8° (Izlazi tromesečno.)
  30. GRAFIČKA REVIIJA. Stručni časopis za unapređenje grafičke delatnosti FNR Jugoslavije. — Zagreb i dr., Udruženje grafičkih preduzeća NRH i dr., 1952 — ; 4° (Izlazi tri puta годишње naizmenično u svakoj republici i u izdanju Udruženja grafičkih preduzeća odgovarajuće republike.)
  31. HISTORIJSKI ZBORNIK. — Zagreb, Povijesno društvo Hrvatske, 1948 — ; (Izlazi četiri puta годишње. Od 1949 menja format 4° u 8°.)
  32. JADRANSKI ZBORNIK. Prilozi za povijest Istre, Rijeke i Hrvatskog primorja. — Rijeka, Pula, Povijesno društvo Hrvatske, Podružnice u Rijeci i Puli, 1957 — ; 8°
  33. JUGOSLAVIJA. Ilustrovani časopis. — Beograd, Publicističko izdavački zavod »Jugoslavija«, 1949 — ; 4° (Ne održava stalnu periodičnost; izlazi 1—2 puta годишње.)
  34. LETOPIS SLOVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI IN UMETNOSTI. — Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1948 — ; 8° (Izlazi једанпут годишње.)
  35. LJETOPIS JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI. — Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1949 — ; 8°
  36. MOZAIK. Časopis za umetnost i industrisku estetiku. — Beograd, Novinsko-izdavačko preduzeće »Mozaik«, 1953 — ; (Izlazi povremeno.)

37. MUZEOLOGIJA. Zbornik za muzejsku problematiku. — Zagreb, 1953 — ; 4° (Izlazi povremeno, umnožavano na šapirografu)
38. NARODNA STARINA. Nepovremeni časopis za povijest kulture i etnografiju južnih Slovjena, glasilo Muzeja grada Zagreba. Uredio d-r Josip Matasović. — Zagreb, 1922—1931; 8°
39. NAŠE STARINE. Godišnjak Zemaljskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i prirodnih rijetkosti NR Bosne i Hercegovine. — Sarajevo, Zemaljski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirodnih rijetkosti NR Bosne i Hercegovine, 1953— ; 4°
40. OSJEČKI ZBORNIK. — Osijek, Muzej Slavonije, 1942— ; 8° (Izlazi 1—2 broja godišnje.)
41. PRILOZI POVIJESTI UMJETNOSTI U DALMACIJI. — Split, Konzervatorski zavod Dalmacije, 1953— ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
42. PRILOZI ZA ORIJENTALNU FILOLOGIJU I ISTORIJU JUGOSLOVENSКИH NARODA POD TURSKOM VLADAVINOM. — Sarajevo, Orijentalni institut, 1950 — ; 4° (Izlazi jedanput godišnje.)
43. RADOVI INSTITUTA JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE ZNANOSTI I UMJETNOSTI U ZADRU. — Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1954 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
44. REPUBLIKA. Časopis za književnost i umjetnost. — Zagreb, 1951—1955; 4° (Izlazi jedanput mesečno.)
45. SLOVENSKI ETNOGRAF. — Ljubljana, Etnografski muzej, 1955 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
46. STARINE. — Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1886 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
47. STAROHRVATSKA PROSVJETA. Serija III. — Zagreb, Muzej hrvatskih starina Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1949 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
48. UMETNOST. Časopis za likovnu umjetnost. — Beograd, Savez likovnih umetnika Jugoslavije, 1949—1951; 4° (Izišlo svega 3 broja u toku 3 godine izlaženja. Prestao da izlazi.)
49. UMJETNOST. List Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije. — Zagreb, 1957 — ; f° (Izlazi mesečno.)
50. URBANIZAM I ARHITEKTURA. Časopis za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost. — Zagreb, Savjet društava arhitekata Jugoslavije, 1950—1951; 20 × 29 (Izlazi 12 brojeva godišnje.)
51. VARSTVO SPOMENIKOV. Glasilo Zavoda za spomeniško varstvo LRS. — Ljubljana, Zavod za spomeniško varstvo LRS, 1950 — ; 8° (Pojedini broj obuhvata period od 1—2 godine.)
52. VESNIK. — Beograd, Vojni muzej JNA, 1954— ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
53. VIJESTI DRUŠTVA MUZEJSKO-KONZERVATORSКИH RADNIKA NR HRVATSKE. — Zagreb, 1953— ; 8° (izlazi 6 puta godišnje.)
54. VJESNIK ZA ARHEOLOGIJU I HISTORIJU DALMATINSKU. Organ Arheološkog muzeja u Splitu. — Split, Arheološki muzej, 1924— ; 8°
55. ZBORNIK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO. Nova vrsta. — Ljubljana, Umetnostno zgodovinsko društvo, 1957— ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)

## II страна периодика

1. АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ИЗВѢСТІЯ НА НАРОДНИЯ МУЗЕЙ ВЪ СОФИЯ. — София, 1907; 4° (Иzlazi једанпут годишње.)
2. ГОДИШНИК НА МУЗЕИТЕ В ПЛОВДИВСКИ ОКРЪГ. — Пловдив, 1954 — ; 4°

3. ГОДИШНИК НА НАРОДНИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКИ МУЗЕЙ ПЛОВДИВ. — Пловдив, 1950 — ; 4°
4. ГОДИШНИКЪ НА НАРОДНИЯ МУЗЕЙ. — София, 1920 — ; 8°
5. ИЗВЕСТИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ИНСТИТУТЪ. — София, 1928 — ; 4° (Излази једанпут годишње.)
6. ИЗВЕСТИЯ НА ЕТНОГРАФСКИЯ ИНСТИТУТ С МУЗЕЙ. — София, 1953 — ; 8° (Не одржава равномерну периодичност.)
7. ИЗВЕСТИЯ НА ИНСТИТУТА ЗА ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗКУСТВА. — София, 1956 — ; 8°
8. СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. — Ленинград, 1956 — ; 4° (Излази двапут годишње.)
9. ТРУДЫ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА. — Ленинград, 1956 — ; 4°

\* \* \*

10. THE ART BULLETIN. A quarterly published by the College Art Association of America. — New York, 1954 — ; 4°
11. ART ET INDUSTRIE. Revue bimestrielle de la décoration. — Paris, 1952 — 1954; 4° (Od 1956 izlazi pod naslovom »Prisme des Arts« i menja karakter.)
12. ART ET STYLE. Revue trimestrielle.— Paris, 1956 — ; 4°
13. ARTS: BEAUX ARTS, LITTÉRATURE, SPECTACLES.— Paris, 1951 — ; f° (Izlazi једанput nedeljno.)
14. BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DE DIJON. — Dijon, 1949 — ; 8° (Pijedina sveska obuhvata period od tri godine.)
15. BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE DE L'ARMÉE.— Paris, 1955 — ; 4° (Izlazi једанput godišnje.)
16. BULLETIN DES MUSÉES LYONNAIS paraissant quatre fois par an. — Lyon, 1950 — ; 8°
17. BULLETIN DES MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE. — Bruxelles, 1950 — ; 8° (Izlazi godišnje u serijama od 1 ili 6 brojeva.)
18. THE BURLINGTON MAGAZINE.— London, 1954 — ; 4° (Izlazi једанput mesečno.)
19. BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT.— München, 1955 — ; 8° (Izlazi дваput godišnje)
20. BYZANTION. Revue internationale des études byzantines.— Bruxelles, 1955 — ; 8° (Izlazi једанput godišnje.)
21. CAHIERS DE LA CÉRAMIQUE ET DES ARTS DU FEU. Revue trimestrielle.— Sèvres, 1955 — ; 4°
22. LE DÉCOR D'AUJOURD'HUI. Revue pratique de l'habitation.— Paris, 1955 — 1957; 4° (Izlazio osam puta godišnje. Prestao da izlazi u toku 1957. Poslednji broj 108.)
23. DOMUS. Rivista mensile.— Milano, 1957 — ; 4°
24. EUROPEAN ART THIS MONTH.— Zürich, 1957 — ; 8°
25. FORNVÄNNEN. Journal of Swedish antiquarian research.— Stockholm, Vitterhets—, historie och antikvitetsakademien, 1955 — ; 8° (Izlazi једанput godišnje.)
26. FORSCHUNGEN UND BERICHTE.— Berlin, Staatliche Museen, 1957 — ; 4° (Izlazi једанput godišnje.)
27. LA FRANCE GRAPHIQUE. Revue mensuelle des arts, techniques et industrie du livre.— Paris, 1955 — ; 4°
28. GRAPHIS. International bi-monthly for graphic and applied art.— Zürich, 1956 — ; 4° (Uparedan tekst na engleskom, nemačkom i francuskom jeziku.)

29. AZ IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM ÉVKÖNYVEI.— Budapest, 1954 — ; 8° (Godišnjak budimpeštanskog muzeja primenjene umetnosti. Sadrži rezimea na engleskom, francuskom, nemačkom i ruskom jeziku.)
30. A JANUS PANNONIUS MŰZEUM ÉVKÖNYVE.— Pécs, 1956 — ; 8° (Sadrži rezimea na nemačkom jeziku.)
31. KUNSTCHRONIK. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. Mitteilungsblatt des Verbandes deutscher Kunsthistoriker E. V. herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, im Verlag Hans Carl, Nürnberg.— München, 1956 — ; 8°
32. LIBYCA. Bulletin du Service des Antiquités de l'Algérie. Série: Archéologie, Epigraphie.— Alger, 1953 — ; 8° (Godišnje izlazi dva fasc. ove serije.)
33. LA MAISON FRANÇAISE. Revue mensuelle.— Paris, 1954 — ; 4°
34. LES MUSÉES DE GENÈVE. Bulletin mensuel des musées et collections de la ville de Genève.— Genève, 1944 — ; f°
35. MUSEUM. Revue trimestrielle publiée par l'UNESCO.— Paris, 1948 — ; 4° (Uporedan tekst na engleskom jeziku.)
36. MUZEALNICTWO.— Poznań, Warszawa, 1952 — ; 4° (Izlazi 1—2 broja godišnje.)
37. PRISME DES ARTS. Revue internationale d'art contemporain.— Paris, 1956 — ; 4° (Izlazi 10 brojeva godišnje.)
38. LA REVUE DES ARTS. MUSÉES DE FRANCE paraissant tous les deux mois.— Paris, 1957 — ; 4°
39. REVUE DES ÉTUDES BYZANTINES.— Paris, 1954 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
40. REVUE DES ÉTUDES ISLAMIQUES.— Paris, 1953 — ; 8° (Izlazi jedanput godišnje.)
41. RÖHSSKA KONSTSLÖJDMUSEET.— Göteborg, 1950 — ; 8° (Godišnjak Muzeja za primenjenu umetnost u Göteborgu.)
42. SEMINARIUM KONDAKOVIANUM.— Praha, Beograd, 1927 — 1940; 4° (Puni naslov za tomove od I — VIII: СБОРНИКЪ СТАТЕЙ ПО АРХЕОЛОГИИ И ВИЗАНТИНОВЪДЪНИЮ ИЗДАВАЕМЫЙ ИНСТИТУТОМЪ ИМЕНИ Н. П. КОНДАКОВА; za tomove od IX — XI: АННАЛЫ ИНСТИТУТА ИМЕНИ Н. П. КОНДАКОВА. Izd. zaključeno.)
43. STUDIA MUZEALNE.— Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1953 — ; 4° (Izlazi jedanput godišnje.)
44. SYRIA. Revue d'art oriental et d'archéologie publié par l'Institut d'Archéologie de Beyrouth.— Paris, 1955; 4° (Izlazi jedanput godišnje.)

M. J.

## РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

Током 1956 и 1957 године стручна библиотека Музеја примењене уметности успоставила је размену публикација са овим музејима и научним установама

у з е м љ и:

### НР СРБИЈА

Историско друштво Србије, Београд  
Музеј Косова и Метохије, Приштина  
Музеј Првог српског устанка, Београд  
Народни музеј, Ваљево  
Народни музеј, Земун  
Народни музеј, Ниш

### НР ХРВАТСКА

Археолошки музеј Истре, Пула  
Галерија Мештровић, Сплит  
Градска галерија савремене умјетности, Загреб  
Градски музеј, Вараждин  
Етнографски музеј, Загреб  
Југославенска академија знаности и умјетности. Институт за историјске науке, Задар  
Југославенска академија знаности и умјетности. Музеј хрватских археолошких споменика, Сплит  
Конзерваторски завод, Загреб  
Музеј Народне револуције, Загреб  
Музеј Срба у Хрватској, Загреб

### НР СЛОВЕНИЈА

Етнографски музеј, Љубљана  
Местни музеј, Цеље  
Окрајни музеј, Копер  
Словенска академија знаности и уметности, Љубљана

### НР БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Завичајни музеј Херцеговине, Мостар  
Народни музеј, Бања Лука

### НР МАКЕДОНИЈА

Археолошки музеј, Скопље  
Централен завод за заштитување на културните споменици и природните реткости во Македонија, Скопље

### НР ЦРНА ГОРА

Поморски музеј, Котор

у и н о с т р а н с т в у:

### АЛЖИР

Direction des Antiquités de l'Algérie, Alger  
Musée National Stéphane Gsell, Alger

### БЕЛГИЈА

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles  
Stadsbibliotheek, Antwerpen

### БУГАРСКА

Българска академия на науките. Археологически институт, София  
Българска академия на науките. Археологически музей, София  
Българска академия на науките. Централна библиотека, София  
Етнографски музей, София  
Музей за история на София, София  
Народен археологически музей, Пловдив

ЧЕХОСЛОВАЧКА

Uměleckoprůmyslové Museum, Praha

ЕГИПАТ

The Museum of Islamic Art, Cairo

ЕНГЛЕСКА

British Museum, London

ФРАНЦУСКА

Musée de l'Armée, Paris

Musée des Arts Décoratifs, Paris

Musée des Beaux-Arts, Dijon

Musée Fabre, Montpellier

ИРАК

Iraq Museum, Baghdad

ИТАЛИЈА

Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza

Pinacoteca di Brera, Milano

МАЂАРСКА

Janus Pannonius Muzeum, Pécs

НЕМАЧКА

Bayerisches Nationalmuseum, München

Ikonen Museum, Recklinghausen

Römisch-germanisches Museum, Köln

Staatliche Museen zu Berlin. Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem

Staatliche Museen zu Berlin. Zentralbibliothek, Berlin

ПОЉСКА

Museum Narodowe, Poznań

СЈЕДИЊЕНЕ АМЕРИЧКЕ ДРЖАВЕ

The Detroit Institute of Arts, Detroit (Michigan)

National Gallery of Art, Washington

The New York Public Library, New York

Trustees for Harvard University. The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington

University of Michigan Library (Exchange Department), Ann Arbor (Michigan)

СССР

Государственный Эрмитаж, Ленинград

ШВАЈЦАРСКА

Service des Musées et des Collections, Genève

ШВЕДСКА

Statens Historiska Museet, Stochoholm

M. J.