

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

6-7

БЕОГРАД
1960—1961

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
RECEUIL DE TRAVAUX

6-7

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 — ÉTUDES

Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

СРЕБРНА РЕНЕСАНСНА ЧАША ИЗ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 7

BOJANA RADOJKOVIĆ, docteur en histoire de l'art

UN PLAT D'ARGENT DE LA RENAISSANCE DU MUSÉE DES ARTS
DÉCORATIFS À BEOGRAD

II ПРИЛОЗИ — ARTICLES ET NOTES

Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

ОЛОВНИ ПРОЗОР БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У СТУДЕНИЦИ 19

BOJANA RADOJKOVIĆ, docteur en histoire de l'art

UN VITRAIL EN PLOMB À L'ÉGLISE DE LA VIERGE À STUDENICA

МИРЈАНА ТАТИЋ

ТРИ ВИЗАНТИЈСКЕ ПОСУДЕ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ 27

MIRJANA TATIĆ

TROIS VASES BYZANTINS DU MUSÉE NATIONAL À BEOGRAD

Др ВЕРЕНА ХАН

ВЈЕРЕНИЧКИ ПОРТРЕТ СА СРЕБРНОГ МЕДАЉОНА СРЕДЊОВЈЕКОВНЕ
ЧАШЕ ИЗ ИСТОЧНЕ СРБИЈЕ 45

VERENA HAN, docteur en histoire de l'art

LE PORTRAIT DE FIANCÉS DU MÉDAILLON EN ARGENT TROUVÉ EN
SERBIE ORIENTALE, APPARTENANT À UNE COUPE MÉDIÉVALE

ДОБРИЛА СТОЈАНОВИЋ

КАТАПЕТАЗМА МОНАХИЊЕ АГНИЈЕ 57

DOBRILA STOJANOVIĆ

KATAPETAZMO DE LA NONNE AGNIJA

Др ВЕРЕНА ХАН

ПРИЛОГ ДАТИРАЊУ СЛЕПЧАНСКИХ И ТРЕСКАВАЧКИХ РЕЗБАРЕНИХ
ВРАТА 77

VERENA HAN, docteur en histoire de l'art

CONTRIBUTION À LA DATATION DES PORTES EN BOIS SCULPTÉ DES
MONASTÈRES SLEPTSCHA ET TRESKAVATZ

Др АНГЕЛОС БАШ

МАТЕРИЈАЛИ ВИСОКЕ НОШЊЕ У СЛОВЕНИЈИ 16. СТОЛЕЋА 87

D-r ANGELOS BAŠ

DAS MATERIAL DER Hohen TRACHT IM SLOWENISCHEN VOLKS-
GEBIET DES 16. JAHRHUNDERTS

ЗАГОРКА МАРИНКОВИЋ

ЈЕДАН РУЧНИ КРСТ ЦРКВЕ У СУРДУКУ 109

ZAGORKA MARINKOVIĆ

UNE CROIX PORTATIVE DE L'ÉGLISE DE SURDUK

Др ИВАН БАХ

СЛОВАЧКЕ БАКРЕНЕ ПОСУДЕ 17. И 18. СТОЛЕЋА У МУЗЕЈУ ЗА
УМЈЕТНОСТ И ОБРТ У ЗАГРЕБУ 117

D-r IVAN BACH

VIER SLOWAKISCHE KUPFERGEFÄSSE IM MUSEUM FÜR KUNST UND
GEWERBE IN ZAGREB

ДАРИНКА ЗЕЛИНКОВА

ДЕКОРИРАНА КОЖА У СЛОВЕНИЈИ 123

DARINKA ZELINKOVA

DEKORIERTES LEDER IN SLOWENIEN

III ГРАЂА — DOCUMENTS

Др МИРОСЛАВА ДЕСПОТ

НЕКОЛИКО ПОДАТАКА О ПОСЛОВАЊУ И ПРОИЗВОДЊИ СТАКЛАНА
У ЈАНКОВЦУ И МИРИН-ДОЛУ 133

<i>Đ-r MIROSLAVA DESPOT</i>	
EINIGE ANGABEN ÜBER DIE GESCHÄFTSTIGKEIT UND PRODUKTION DER GLASHÜTTEN IN JANKOVAC UND MIRIN DOL	
IV МУЗЕЈСКЕ ЗБИРКЕ—COLLECTIONS DU MUSÉE	
<i>РУЖА ГАЈИЋ</i>	
ПОРЦЕЛАНСКА КУТИЈА ИЗ МАНУФАКТУРЕ СЕВРА	139
<i>RUŽA GAJIĆ</i>	
UNE BOÎTE EN PORCELAINE DE SÈVRES	
V ИЗЛОЖБЕ—EXPOSITIONS	
<i>Др ВЕРЕНА ХАН</i>	
ИЗЛОЖБА „УМЕТНИЧКИ ВЕЗ У СРБИЈИ ОД ХИВ ДО ХИХ ВЕКА“	143
<i>VERENA HAN</i> , docteur en histoire de l'art	
EXPOSITION „LA BRODERIE ARTISTIQUE EN SERBIE DU ХИV ^e AU ХИХ ^e SIÈCLE“	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i>	
ИЗЛОЖБА „УМЕТНИЧКА СКРИЊА У ЈУГОСЛАВИЈИ ОД ХИИ ДО ХИХ СТОЛЕЊА“	145
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i>	
EXPOSITION „COFFRES COMME OBJETS D'ART EN YOUGOSLAVIE DU ХИИ ^e AU ХИХ ^e SIÈCLE“	
<i>Др БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ</i>	
ИЗЛОЖБА „ОРНАМЕНТИ ФРЕСАКА ИЗ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ ОД ХИИ ДО СРЕДИНЕ ХV ВЕКА“	148
<i>BOJANA RADOJKOVIĆ</i> , docteur en histoire de l'art	
EXPOSITION „LES ORNEMENTS DES FRESQUES EN SERBIE ET MACEDOINE DU ХИИ ^e AU ХV ^e SIÈCLE“	
<i>МИРКО ФРУХТ</i>	
ИЗЛОЖБА „УМЕТНОСТ У ИНДУСТРИЈИ“	150
<i>MIRKO FRUHT</i>	
EXPOSITION „ART DANS L'INDUSTRIE“	
VI ИЗВЕШТАЈИ — COMPTES-RENDUS	
<i>ЗАГОРКА ЈАНЦ</i>	
ДЕСЕТ ГОДИНА РАДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	154
<i>ZAGORKA JANC</i>	
LE DIXIÈME ANNIVERSAIRE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE BEOGRAD	
<i>РУЖА ГАЈИЋ</i>	
ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА У 1960. И 1961. ГОДИНИ	157
<i>RUŽA GAJIĆ</i>	
L'ACTIVITÉ PÉDAGOGIQUE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS (1960—1961)	
<i>ВОЈИСЛАВА РОЗИЋ</i>	
ИЗЛОЖБЕ ОДРЖАНЕ У МУЗЕЈУ У 1960. И 1961. ГОДИНИ	158
<i>VOJISLAVA ROZIĆ</i>	
CALENDRIER DES EXPOSITIONS QUI ONT EU LIEU AU MUSÉE EN 1960 ET 1961	
VII БИБЛИОГРАФИЈА И РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА— BIBLIOGRAPHIE ET ÉCHANGE DES PUBLICATIONS	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i>	
ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ	161
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i>	
PÉRIODIQUES DANS LA BIBLIOTHÈQUE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS	
<i>МИРЈАНА ЈЕВРИЋ</i>	
РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА	162
<i>MIRJANA JEVRIĆ</i>	
L'ÉCHANGE DES PUBLICATIONS	

З Б О Р Н И К

6—7

СРЕБРНА РЕНЕСАНСНА ЧАША ИЗ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Др Бојана РАДОЈКОВИЋ

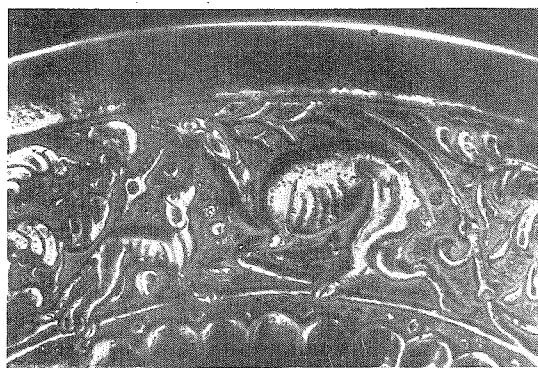
Музеј примењене уметности у Београду откупио је 1960. године једну позлаћену сребрну чашу, величине $13,5 \times 4$ cm. (сл. 1, 2, 3, 4). Заведена је под инв. бр. 2907. Чаша има облик ниске кружне зделе, изливена је, а затим дотеривана руком. Дно чаше је профилисано и испуњено је стилизованим листићима и цветовима. На средини дна причвршћена је ливена декоративна фигура. Око дна чаше према боковима изведен је стилизовани, удубљени стригилирани орнамент. У фризу, око бока чаше тече композиција лова, ренесансна лозица са разгранатим лишћем ствара отворене медаљоне у којима се налазе парови животиња: лав и дивља свиња, пас и кошута, јелен и пас, лав и срна, зец и пас; у једном од медаљона представљена је клечећа фигура ловца са луком. Парови животиња су представљени у међусобној борби. Читава композиција дата је динамично са ритмичким понављањем борбе појединих животиња. Са спољне стране по ивици тече касније урезан натпис: саплак г. попа Ђока Јованчевића, кнезаго капетана моравичког и старог влада на 1830. године.

Потомци попа Ђоке Јованчевића, капетана моравичког и старовлашког, сачували су ову чашу у својој породици и 1960. године уступили је Музеју. Сем онога што натпис каже—да је саплак-чаша припадала 1830. године Јованчевићу—власници нису могли пружити ближе податке како је чаша доспела у посед њиховог претка. Како је Ђока Јованчевић био свештеник, може се претпоставити да је чаша раније била власништво неке цркве, јер је био чест случај да се сребрни предмети дарују виђенијим људима приликом посете или неке услуге коју су учинили цркви. Такође је могуће да је чаша нађена приликом каквог случајног прекопавања земљишта и да је њу поп Јованчевић купио, па дао да му се уреже име.



Сл. 1. Сребрна ренесансна чаша, XVI век. Музеј примењене уметности, Београд, инв. бр. 2907
(Снимио Б. Дебелковић)

Fig. 1. Le plat d'argent de la Renaissance, XVI^e siècle, Musée des Arts décoratifs, Belgrade, n^o inv. 2907
(photo Debeljković)



Сл. 2. Детаљи чаше сл. 1 (Снимио Б. Дебељковић)
Fig. 2. Détail du plat (photo Debeljković)

По стилској и уметничкој концепцији целе чаше види се да она не припада првој половини XIX века, када је дошла у власништво Јованчевића, него много ранијем времену. По целокупном начину израде као и стилу, чаша припада првој половини XVI века, рађена је у једној од радионица на Приморју, што ћу покушати у даљем излагању и да докажем.

На дну чаше са спољне стране налази се зарез типичан за испробавање квалитета сребра, а затим једно мало оштећено удубљење за које се може претпоставити да је жиг. На дну са спољне стране назиру се латинска слова писана у квадрату с графитом и то L. T. A U. На средини дна сачувала су се појединачна ћирилска слова, плитко резана, од којих се може са сигурношћу прочитати само реч Н[и]кола, док су остале речи истрвене. Ту су се сигурно налазили стари натписи који су означавали коме је чаша раније припадала и који би, да су се сачували ма и делимично, дали више података о њој. Како чаша по својим уметничким квалитетима—изврсној повезаности композиције, динамичности и ренесансним елементима—представља један од ретко добро очуваних примерака уметничког занатства ове врсте, вредно је да се о њој нешто више каже, поготову што се о сребрним чашама веома мало зна, а посебно о онима које су донесене у унутрашњост земље.

I

Чаше од племенитог метала, већином од позлаћеног сребра, радови домаћих и страних мајстора, одиграле су значајну улогу у развоју балканског златарства од средњег века, па до краја турског периода¹. На њима су се сачувале композиције—симболичке и из свакодневног живота—декоративни мотиви и разне технике које у многоме олакшавају утврђивање утицаја и уметничких праваца који су допирали до нашег тла. Немогуће је још увек рећи тачан број српских и босанских сребрних чаша XIII, XIV и XV века код нас, а има их и неевидентираних у иностранству; вероватно ће се ускоро приликом стручних ископавања наћи и више, мада их ипак има више од двадесет евидентираних. Може се са сигурношћу претпоставити да су биле много израђиване, различитих врста и облика, јер о томе не сведоче само биографије и депозити српских и босанских владара и властеле, где се такође спомињу, а по описима указују на различиту употребу; већ на то наводи и један податак из 1433. године; када посланик војводе Радослава Павловића ставља у изглед Дубровчанима неки дар свога господара који ће их изненадити: „non di cavalli, né di tazze d'argento, ma di cosa migliore“.²

¹ Б. Радојковић, Српско златарство XVI и XVII века, рукопис тезе одбрањене 1959, 28-33, 113-221 и даље. У овом раду посебно поглавље је посвећено сребрним чашама XIII, XIV, XV, XVI и XVII века са класификацијом по радионицама, са иконографском и стилском анализом, паралелама са чашама балканских народа, византијским и средњеевропским.

² А. Бабић, Дипломатска служба у средњовековној Босни, Радови XIII, 5, Сарајево, 1960, 43.



Сл. 3.



Сл. 4.

Fig. 4.

Fig. 3.

На српским средњовековним чашама од сребра, као и на средњовековним тканинама³, керамици⁴, минијатури⁵, подном мозаику⁶, пластичној декорацији⁷, код нас, а исто тако и у Италији⁸, компонују се медаљони од вијугаве гранчице, а у средину медаљона ставља се хералдичка или симболичка животиња или птица—у полупрофилу, у профилу, у покрету. На средини чаше, обично на дну, стављана је посебна плакета у резаном сребру, или испуњена нијелом или емајлом. На сребрној плакети је најчешће приказана библијска сцена или симболички знак, ако је у питању чаша за црквене потребе; или хералдички односно опет симболички, ако се радило о чашама за домаћу употребу. Хералдичко и симболичко приказивање птица и животиња било је веома развијено на читавом подручју средњовековне Европе, па и у српским земљама.

Такође је било чаша на чијим су се боковима одвијале композиције лова, исто онако како монах Теодосије описује лов на јелене са хајкачима на коњу са копљем у руци или пешице са луком и стрелом. Овакве чаше биле су распрострањене у свим земљама византијског културног подручја у средњем веку, а налазимо их такође и на Западу.

Композиција лова у византијској уметности није нова тема, а у златарству, или прецизније речено на сребрном византијском посућу, ушла је из златарства Персије, још у време Сасанида, чија је династија значајнија по својим уметничким тежњама него политичким⁹. На сасанидском сребрном посућу, појављују се теме из свакодневног живота краља и високог племства. Гозбе, сцене лова, дивље звери реално приказане без стилизације, ловци који их убијају и гоне — разликују се композиционо од каснијих чаша. Византијски мајстори су преузели теме персијских златара и композиције лова су се јављале на низу кутија од слонове кости, посуда, тканина и на керамици и у постсасанидско доба (X, XI, XII век).

3 Примери вијугавих гранчица које стварају отворене или затворене медаљоне у којима се налазе реалне или фантастичне животиње — веома су чести на тканинама у Италији у XIII—XIV веку. Продор овако решених декоративних мотива дошао је у Италију преко Византије, а нарочито у ово време преко Сицилије. Пошто је Цариград због крсташких ратова прилично страдао, Сицилија је била један од најзначајнијих центара преко кога су прелазили византијски утицаји. Персијски елементи унесени су у италијанску уметност опет преко Сицилије, још у IX веку. Једну типичну тканину са приказаним животињама у медаљонима доноси A. Santangelo, *Tesuti d'arte Italiani dal XII al XVIII secolo*, Milano 1958, T. IV.

4 Уп.: Toesca, *Storia dell'arte Italiana il Medioevo II*, Torino 1927, 1076-1078, fig. 768. Италијанска керамика која је рађена у духу византијско-арапске керамике носи и њене карактеристике. На керамичким посудама, са унутрашње стране на дну, веома је честа представа птице или фантастичне животиње у медаљону (XIII век), као и на сребрном посућу из истог периода.

5 Уп.: P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, VII ed. I, Bergamo 1927, 149.

6 Уп.: Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, 484, fig. 210. На мозаичким подовима у јужној Италији приказана је лозица која ствара медаљоне у којима су грифони и фантастичне животиње копиране из грчког физиолога из XII века. Они су рађени по угледу на византијске тканине из истог периода.

7 На луку врата палате Контарини налази се лозица која ствара медаљоне у којима су фантастичне животиње и птице (уп.: Molmenti, н. д., 281, 285).

8 Примери да се на исти начин компонује декоративни орнамент лозице са фантастичним или стварним животињама и птицама нису ретки ни код нас. На делу двери из Прилеп-Вароши (Археолошки музеј-Скопље), на поду у Св. Арханђелима код Призрена, као и на минијатурама (уп.: Св. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, T. XXVIa) сви примери су слично компоновани као и на сребрним чашама.

9 K. Erdmann, *Die Kunst Irans sur Zeit der Sassaniden*, Berlin 1943. 17-18.

У византијској уметности приказивање композиције лова, дивљих животиња и њихове борбе, добијало је симболички карактер у смислу борбе добра и зла. Хришћанска црква је прихватила ову тему из уметности Ирана и примењивала је као своју тему, која се симболички односила на поједине догађаје и личности из Старог и Новог завета, а посебно из Апокалипсе. Постепено, већ средином XIV века, губи се симболички карактер ових композиција.

Италија је веома рано била под утицајем византијске уметности, а кроз византијску уметност ушли су у италијанску и оријентални мотиви. Када се говори о персијским елементима у италијанској уметности не треба заборавити Арабљане који продиру на Сицилију већ у IX веку¹⁰. Они су пренели најекстремније источњачке елементе који су се одразили на уметности јужне Италије и врло брзо продрли на север, у уметност Тоскане.¹¹ На сликама сијенских мајстора XIV века, јасно су уочљиви ови прастари утицаји, нарочито на предметима материјалне културе коју они на својим сликама приказују.¹² Декоративни елементи су највећим делом преузети са сицилијанских мозаика XII века. Скуповени и прецизно обрађени предмети од метала и тканине најчешће су донесени са истока.

Крајем XIV и почетком XV века, продором Турака на Балкан и уопште у Европу, у Италији оживљава интерес за уметност Истока, а посебно Турске, пошто су већ источњачки елементи имали свога корена у италијанској уметности. У инвентарима Медичија у XV веку налази се низ предмета означених као турски: бакарне вазе и свећњаци из Дамаска, сиријски, а посебно дамаски фајанси керамика, теписи из Персије¹³. Размењивање дарова између турских султана и италијанских дворова допринело је да се у Италији средином XV века појави мноштво турског материјала, који је долазио из Цариграда. На двору турског султана у Цариграду, у дворској радионици, не раде толико турски златари, колико персијски, јерменски, албански, грузијански¹⁴, па вероватно и српски и дубровачки. Они оживљавају у уметности старе теме, па међу њима и композиције лова.

Средином XV века на сребрном посућу, а посебно чашама од сребра у Италији а тако исто и код нас у Дубровнику и српским златарским радионицама, приказују се композиције лова. У инвентару Пјетра Медичија из 1456, 1463. и 1465. године помињу се чаше од сребра, позлаћене, покривене плавим емајлом, са истакнутим дном, на коме је срна или јелен или лав¹⁵, као и лов¹⁶. Лоренцо Медичи у својој вили Careggi, по инвентару из 1692. године, имао је један свилени пано на коме су били сликани пауни, фазани и друге птице¹⁷. У Villa Fiesole такође се спомиње један пано са сликаним медведима, лисицама, вуковима, паунима и другим птицама¹⁸. Мотиви на таписерији су такође били инспирисани оријенталним сценама лова.

У Дубровнику у ово исто време увозе се предмети из Турске, а посланства дубровачке републике одлазе у Цариград носећи сребрне чаше на поклон, рађене вероватно по тамошњем укусу. Године 1458. Дубровчани су упутили у Турску своје посланике са четрдесет сребрних зделица, са тачном ознаком личности којима треба да се оне поклоне¹⁹. Године 1582. предано је Турској као редован данак двадесет и седам зделица²⁰. У XV веку се израђују у Дубровнику сребрне чаше са приказаном борбом дивљих и питомих животиња²¹. Поједини имућни грађани Дубровника наручују код дубровачких златара посуђе са приказаним композицијама лова и дивљачи у шуми²². Сребрно посуђе са приказаним темама лова у исто време је распрострањено и у Мађарској, а такође у српским земљама и у Бугарској, што ће рећи на читавом Балкану.

10 G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924, 10.

11 Исти, н. д., 13.

12 На појединим сликама приказан је нпр. намештај са интарзијом који у декоративном смислу потпуно одговара декорацији из капеле Палатине у Палерму. Као посуђе се појављују врчеви и ибрици потпуно источњачког облика.

13 Müntz, *Les Collections d'antiquités de Laurent le Magnifique*, *Revue Archéologique* 1879; Исти, *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888; Исти, *Les arts à la Cour des Papes pendant le XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1889.

14 В. С. Гарбузова, Эвлия Челеби: о стамбульских ювелирах XVII в. Труды отдела Востока Эрмитажа, Т. III, Ленинград, 1940, 316, 317.

15 G. Soulier, н. д., 379.

16 Исто.

17 Исти, н. д., 380.

18 Исто.

19 Ц. Фисковић, Дубровачки златари од XIII до XVII столећа, Старохрватска просвјета, III, 1, Београд 1949, 188.

20 Исто.

21 Исти, н. д., сл. 6.

22 Исти, н. д., 193-194.



Сл. 5. Чаша митрополита новобрдског Виктора, 1593. година. Манастир Дечани (Снимио Б. Дебељковић).

Fig. 5. Le plat du métropolitte de Novobrdo, Victor, année 1593, le monastère Dečani (photo Debeljković)

Од тих бројних средњовековних чаша које нису представљале неки особити дар сачувале су се код нас само оне које су припадале црквеним ризницама или које су биле закопане заједно са осталим скупоценим предметима из остава. Скупоцени материјал од кога су биле израђиване послужио је Турцима за претапање при изради новца, пошто се више ценила вредност материјала од уметничке вредности предмета. Турска ковница новца у Скопљу средином XVI века, претопала је средњовековно сребрно посуђе за израду акчи²³. На тај начин највећи део сребрних средњовековних чаша, радова српских и страних мајстора, претопљен је и нестао. Па и поред тога, њихов број није мали, а разноликост композиција на сачуваним сребрним чашама из средњег века показује њихову многоструку употребу и различите уметничке правце који су се стицали на Балкану.

И по доласку Турака, и поред несташнице сребра, српски, као и остали златари балканских народа настављају да израђују сребрне чаше. На њима се осећа исти стил као и на средњовековним чашама. Композиције са средњовековних чаша које су биле рађене за цркву или за обичну употребу прешле су и на чаше рађене и у XVI веку, али су поједине композиције изгубиле свој симболички карактер.

II

Из XVI века сачувао се низ сребрних чаша на нашој територији са приказаним композицијама лова. Ове чаше припадају српским и дубровачким златарским радионицама. Међутим да би се одредило порекло чаше из Музеја примењене уметности у Београду потребно је указати на најкарактеристичније елементе типичне за српске и дубровачке

23 Д. Бојанић, Подаци о Скопљу из 951 (1544) године, Прилози за југословенску филологију и историју југословенских народа под турском владавином III-IV, Сарајево, 1952-53, 609.



Сл. 6. Сребрна чаша рађена у Дубровнику, XV век. Манастир Савина. (Снимио Б. Дебељковић)

Fig. 6. Le plat d'argent travaillé à Dubrovnik, XV^e siècle, le Monastère Savina (photo Debeljković)

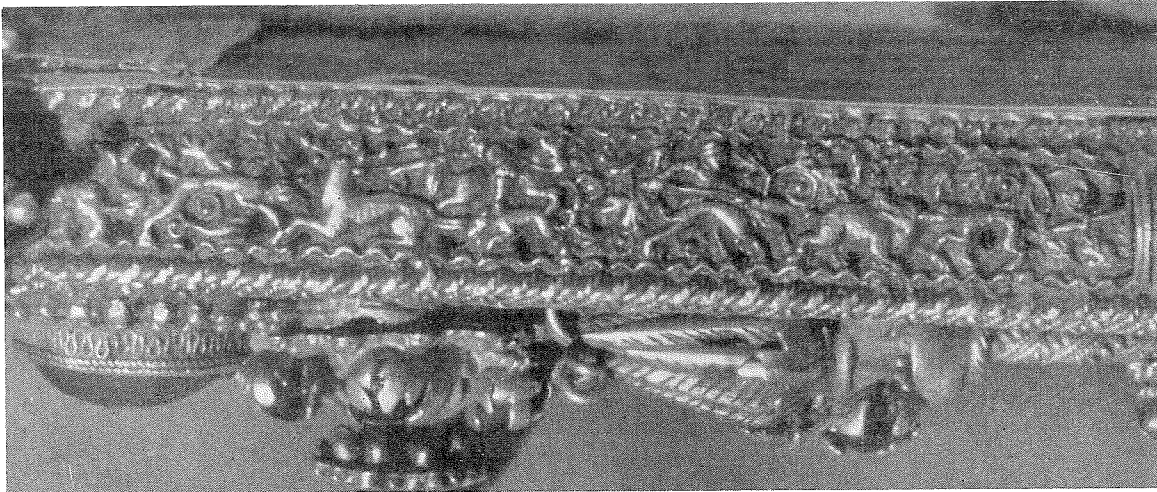
чаше из тога периода. За српске, јер су биле упућене само на одређене теме засноване на традицији и старим узорима; дубровачке које су примиле многе елементе и утицаје италијанске уметности, а које су биле израђиване наменски, по наруџбинама богатих дубровачких грађана. Ренесансни мотиви јављају се на дубровачким чашама у исто време када са јављају и на италијанском сребрном посуђу, док тих истих елемената нема на српским чашама, чији су мајстори били удаљени од уметничких импулса са стране. Пошто чаша из Музеја примењене уметности као композицију носи тему лова, то ћу се задржати баш на овој теми правећи паралелу између српских чаша рађених у унутрашњости земље и дубровачких.

Чаше са композицијама лова из XV и XVI века могу се територијално поделити, тако исто и стилски, на две групе: чаше рађене у унутрашњости земље и чаше рађене у приморским градовима, односно у Дубровнику. Јасна је и уочљива разлика између чаша са композицијама лова рађених у радионицама у унутрашњости земље и сребрних чаша са истом композицијом које су радили приморски мајстори, односно које су потекле из радионица блиских Приморју.

Чаше са сценама лова из унутрашњости земље немају слободу композиције, као што то имају производи златара приморских градова који су били директно под утицајем ренесансе. Док се на чашама из унутрашњости земље осећа приврженост средњовековној шеми приказивања животиња на сребрним чашама, постављањем сваке појединачне животиње у посебне медаљоне, стриктно одвојене аркадама једне од друге; на чашама рађеним у приморским радионицама разбија се укалупљеност простора, иако се и на њима још увек задржава лозица која ствара отворене медаљоне, који раздвајају и у исто време повезују целу композицију. Такав начин компоновања устаљен је у италијанском златарству, а има га и у дубровачком. Тај однос у компоновању и слободи компоновања јасно одваја сребрно посуђе рађено у доба ренесансе у Дубровнику од сребрног посуђа које је израђивано у унутрашњости земље, где ренесанса није могла у тој мери да допре.

У XVI веку мајстори - златари из унутрашњости земље враћају се на старе узоре, користећи ранија решења. Они траже нешто ново и налазе га у старијој уметности. У аркаде постављају фантастичне животиње које гоне ловци.²⁴ Губи се симболички карактер

²⁴ Типичан пример је чаша из ризнице манастира Дечана (уп.: Уметничка обрада метала, Београд 1956, слика 44).



Сл. 7. Детаљ са ставротекe—композиција лова, XIV век. Манастир Студеница. (Снимио Б. Дебељковић)
Fig. 7. Détail de la composition (stavrothèque) la chasse, XIV siècle. Monastère Studenica (photo Debeljković)

фантастичних животиња и место њега појављује се само склоност ка шаренилу, необичности, фантастичном. То није карактеристично само за златарство, већ и за минијатуру, где се као чиста декорација, без симболичких алузија, појављују фантастичне животиње. Угледајући се на стари начин компоновања чаша, или можда спутани традицијом, балкански мајстори, а међу њима и српски, рашчлањавају цели простор на аркаде и у њих постављају дивље и фантастичне животиње у стилизованом покрету. На исти начин се приказује и ловац. Целокупна композиција одише статичношћу. Животиње нису стварне већ производ маште или старих узора. Старе и заборављене теме: борба јелена са змијом, једнорога са змијом, или паунови — постављене у аркаде, а ловац у персијској ношњи као да је копиран са старог сасанидског посуђа. Необична сличност између ловца на сребрним чашама рађеним у унутрашњости земље налазимо на једној персијској корици за књиге која је рађена 1446. године²⁵, а која је најближа временски нашим чашама. На средини чаше постављале су се најчешће сребрне плакете са плавим емајлом, сличне онима које се спомињу на сребрним чашама Лоренца Медичија, где се на плакети појављују лав, пантер, срна, јелен, чапља или која друга птица или животиња. Те сребрне плакете са плавим емајлом верна су копија плакета са каснијих персијских чаша (XII век) и воде порекло од њих, а особито су сличне оним из XII века из инсбрушког музеја које датира натпис²⁶. Сребрне плакете из XVI века изгубиле су потпуно свој симболички и хералдички карактер који су имале на средњовековном српском посуђу и дошле су овде као чисти декоративни украс, без икакве везе са симболиком и хералдиком. У српским земљама у XVI веку посебне радионице израђују декоративне емајлне плакете за чаше, на којима се чешиће, поред поменутих дивљих животиња, налазе старе и заборављене теме из ранохришћанске уметности, као паунови поред кладенца или дрвета живота или лавови поред путира, узетих директно са прастарих персијских тканина и посуђа. Али само сада мајстор не зна да та тема представља еухаристију и да је његово порекло у персијској односно ранохришћанској уметности. Да те теме нису везане за једну одређену намену и да више није у питању верски мотив, сведочи једна чаша из Народног музеја у Софији, где натпис јасно говори какве је намере имао уметник²⁷. Мотив паунова поред путира налази се већ у XVI веку и на наруквицама, понављајући се једнолично само као декорација. Пластичне фигуре јелена, овна и срне на сребрним чашама из унутрашњости земље такође су стара и оживљена тема која се понавља без симболичког значаја, а која ће се понављати и на српским чашама из XVIII века.

25 M. Aga-Oglu, Persian Bookbindings of the fifteenth century, Ann Arbor University of Michigan Press 1935, Pl. IV.

26 M. Creutz, Kunstgeschichte der edlen Metalle, Stuttgart 1909, 180, fig. 162. (Плави емајл је прављен од лапис лазура и азурита. Ове руде су постојале у Босни и извожене су у Дубровник (упр: Б. Храбак

27 Дубровачки или босански азур, Гласник Земаљ. музеја, н. с. IX. 1954, 39-40). Користили су их и мајстори из унутрашњости земље. Плава и зелена боја сматране су као сакралне боје ислама.

Чаша, инв. бр. 837. Народни музеј - Софија: оу Цра Сѣнма да се пне, оу светаго тѣдѣра, славе божне и пресветне амни.

Главну улогу у поновном оживљавању заборављених тема одиграли су баш Турци, са својом златарском радионицом у Цариграду, где су на једном месту сакупили низ златара различитих земаља²⁸ од којих је сваки донео своје узорке, а персијски мајстори су оживели своја стара стварања и утицали на остале златаре одакле је тај утицај прелазео у златарство Италије и Балкана. Не треба заборавити да је у XVI веку целокупно подручје Балканског полуострва било обједињено турском влашћу и да је циркулација мајстора из различитих земаља била велика, те су се тако и различити утицаји преносили са једног краја на други. Персијски трговци на камилама у XVI и XVII веку долазе у српске крајеве продајући своју робу, која је још увек носила печат старих стилова²⁹.

Овакве чаше са приказаном композицијом лова не срећемо само код дубровачких и српских мајстора, већ их има и у Бугарској. Први их као групу спомиње Кр. Мијатељ, наводећи да им порекло треба тражити у централној Азији и Персији, а временски их ставља у XIV и XV век³⁰. Те чаше које се налазе у Народном музеју у Софији (инв. бр. 973, 873, 2061, 850) нису старије од XVI века. Вршећи упоређење између бугарских и потписаних српских чаша, на којима се поред године налазе и имена мајстора, јасно се могло утврдити да припадају једном културном кругу.

III

Као што је већ раније напоменуто, постоји битна разлика између чаша рађених у унутрашњости земље са композицијама лова и чаша рађених у Дубровнику, у које се може убројати и чаша из Музеја примењене уметности у Београду. На чаши из Музеја примењене уметности читава композиција је дата веома живо са ритмичким понављањем сцена међу гранама са лишћем. Парови животиња који су приказани на чаши јасно указују да није у питању некаква библијска прича, нити добре и зле животиње из средњовековног физиолога, већ да је приказан лов, омиљена забава људи тога доба, тема која се од средине XV века среће на сребрном посућу, таписерији и у сликарству. Животиње на овој чаши нису плод маште уметника, већ исте оне које се могу наћи и у нашим шумама. Те исте животиње јављају се и на персијском сребрном посућу, а тако исто и на италијанском. Типично је приказивање лава кога мајстор није могао да види у нашим шумама, а који се скоро увек налази на персијском посућу. На овој чаши нема ни грифона, ни једнорога са змијом, него само оне животиње које је мајстор замишљао да се срећу у лову. По начину компоновања, иако не и по стилу потпуно, најближа је чаши из Музеја примењене уметности чаша митрополита новобрдског Виктора, који ју је 1593. године поклонио дечанској ризници за душу старца Петронија (сл. 5). На новобрдској чаши, као и на чаши из Музеја примењене уметности, лозица са лишћем ствара отворене медаљоне, тј. заокружује сваку појединачну животињу или птицу, не губећи континуитет са целом композицијом. На дечанској чаши су приказани вукови који гоне срне, пас који хвата срну, јелен како пасе траву, зечеви, барске птице, пси. На овој чаши нема ловаца, а на дну чаше се налази пасуљева врежа.

Друга чаша која би била блиска чаши из Музеја примењене уметности налази се у ризници манастира Савине и сигнирана је дубровачким жигом³¹ (сл. 6). И она је испуњена ренесансном гранчицом која ствара затворене медаљоне, у које су постављени пас како гони зеца и јелена, змија која је ухватила барску птицу, пас како гони зеца и барску птицу. Ни на овој чаши као и на дечанској није постављен ловац.

Најближа композиција нашој чаши не налази се ни на каквој посуди, већ на ставротечи часног крста из манастира Студенице³² (сл. 7). Ставротеча часног крста из манастира Студенице, датирана 1628. годином, састављена је из неколико делова из различитих епоха. За нас је занимљив један део окова рађен у сребрном лиму, у техници искуцавања, за који се може претпоставити да припада крају XIV века. На овом делу ставротече

28 В. С. Гарбузова н. д., 316, 317.

29 Путопис Евлије Челебије по српским земљама, Годишњица Н. Чупића, XXX, 1911, 272-276.

30 Кр. Мијатељ, Сјкровицицидата на Рилския манастир, Годишник на Народния музей за 1922—1925, София 1926, 323—324.

31 Ц. Фисковић, н. д., сл. 7.

32 А. Василић, Ризница манастира Студенице, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, књ. II. Београд 1957, сл. 4, 5.



Сл. 8. Сребрна чаша, XVIII век. Пећка патријаршија (Снимио Б. Дебелковић)

Fig. 8. Le plat d'argent, XVIII^e siècle, Patriarchie de Peć (photo Debeljković)

сасвим случајно, мајстор XVII века додао је оков од сребрног лима на коме је приказана композиција лова са ловцима који гоне јелене. На рељефу ставротекe целокупни третман фигура одаје динамику која је страна чашама из унутрашњости земље из XVI века, али која потпуно одговара описима лова код монаха Теодосија.

Та динамичност се јавља и на дубровачким чашама а типична је и за италијанско златарство истог периода, што ће рећи XV и XVI века.³³ Пошто је порекло теме лова и за италијанско, а поготову за млетачко златарство, с једне стране, као и за дубровачко с друге, било исто — тј. златарство Персије и осталих источних земаља — интерпретација теме у италијанском и дубровачком златарству добила је свој пуни израз под утицајем ренесансе. Заједничка нит која се провлачи кроз дубровачко и италијанско златарство у то време допринела је да се у Италији и у Дубровнику ова тема на сребрним чашама веома слично приказује. И остали декоративни елементи са дубровачких сигнираних сребрних чаша потекли су из италијанског златарства, управо налазе се и у њему. На чаши из Музеја примењене уметности у Београду, која се приписује дубровачким златарима, налази се фигура ловца. Ловац је обучен у краћу хаљину, која у благим наборима пада. Хаљина је типична за италијанску ношњу средине XIV века. На глави, ловац носи капу у облику качкета, и она одговара капи на глави ловца са једне слике А. Лоренцетија³⁴. Лук и стрела у рукама ловца потпуно одговарају луковима и стрелама које приказује Белини на својој слици „Смрт св. Себастијана“³⁵. Удубљени стригилирани орнамент налази се као чест украс на млетачким сребрним чашама XV века³⁶. Лозица са разгранитим лишћем, које се увија, покреће и ствара отворене медаљоне, типичан је декоративан мотив са тканина, минијатура и златарских предмета опет у Италији XVI века³⁷. Сви ови елементи налазе се и на сигнираним дубровачким чашама. Тако се на пример на чаши из ризнице манастира Савине (XVI век) налази један округло медаљон

33 Molmenti, н. д., I, 142.

34 E. Cecchi, *Trecentisti Senesi*, n. e. Milano (s. a.), 131; Molmenti, н. д., 378.

35 Molmenti, н. д., I, 170.

36 Исти, н. д., I, 324.

37 Santangelo, н. д., T. 74.

на дну чаше састављен од карактеристичне ренесансне гирланде, који потпуно одговара истој гирланди са једне млетачке минијатуре из XVI века³⁸. На савинској чаши, на којој је дубровачки жиг, вијугава граница такође има своје паралеле у млетачком златарству.

Распрострањеност сребрних чаша у Италији, као и код нас у XVI веку била је веома велика. Једна сребрна позлаћена чаша слична нашој приказана је и на Тицијановој слици „Небеска и земаљска љубав“. У XVII веку млетачки златари производе и извозе овакве сребрне чаше у Немачку, називајући их „дамаскинским“³⁹, што потврђује мисао да су по пореклу са Истока.

На чаши из Музеја примењене уметности сви елементи јасно указују да је чаша рађена у радионици која је имала блиске везе са Италијом, а највероватније је да је она рађена у некој дубровачкој радионици на коју је утицало италијанско златарство XIV и XV века. Целокупни третман композиције заједно са типично ренесансном лозицом, оделом ловца, па најзад и са косо постављеним лишћем које налазимо у италијанском и немачком златарству, а тако исто на златарству Дубровника, јасно указује да је наша сребрна чаша рађена у некој од дубровачких радионица. Да чаша није рађена у Италији, говори ношња самог ловца везана за четрдесете године XIV века, насупрот ренесансној лозици типичној као декоративни украс минијатура, златарства и камене пластике XVI века. Италијански златар би сигурно прилагодио и ношњу ловца истом времену, као што су то радили и сликари у Италији XVI века који су приказивали савремене костиме. Исто тако, на чашама рађеним у Италији у XV и XVI веку, лозипа композицијски не одваја појединачне сцене на одређене делове, већ тече само као декоративни украс⁴⁰. Дубровачки обогаћени грађани поручују код дубровачких златара сребрне позлаћене чаше са композицијама лова, о чему говоре и архивски подаци које наводи Фисковић⁴¹. Веза између дубровачких и италијанских, а посебно млетачких златара била је веома јака у току XV и XVI века. Дубровник и Венеција су у ово време у тесним културним и економским везама. Дубровачки златари раде и у Венецији и уопште у Италији, као што и млетачки раде у Дубровнику⁴².

Ликовно се чаша из Музеја примењене уметности може убрајати у најуспелије радове дубровачких златара. Став и покрет ловца на нашој чаши веома је природан, а не гротескан, као што се чешће дешава на чашама рађеним у техници резања или гравирања у унутрашњости земље. Приказивање животиња, иако у извесној мери измењено — јер се мајстор морао држати округлина и зидова чаше, ипак одаје веома сигурну руку златара. Решење целе композиције са животињама које се смеђују у отвореним медаљонима од лозице са лишћем подсећа на старији начин приказивања на чашама XIII и XIV века, а још је изразитије према чашама из унутрашњости земље. И ако се и овде долази до одређених оквира створених отвореним медаљонима, не губи се веза између појединих сцена и целе композиције, већ композиција тече једним одређеним, континуираним током. То приближавање а у исто време раздвајање даје посебан ритам целој композицији. На чаши митрополита Виктора из ризнице манастира Дечана сведена је иста композициона шема, а налазимо је и на дубровачким, сигнираним чашама. Слична решења налазе се и на радовима херцеговачких мајстора, који су лакоћу компоновања стекли од дубровачких златара. Овакво компоновање неће се наћи на чашама рађеним у другим радионицама балканских народа, јер су чаше из унутрашњости земље подређене једној одређеној шеми, која је дошла са постсасанидских чаша и условила да се мајстори држе одређених узора. Да су дубровачке чаше из XVI века послужиле као узор за српске чаше из унутрашњости земље и у XVIII веку сведочи једна чаша из ризнице манастира Дечана, рад пећких мајстора (сл. 8). У округлим медаљонима састављеним од лиснате границе приказане су веома наивно животиње у паровима или појединачно. Ту је приказан и ловац са пушком, а цела композиција чаше треба да дочара приказивање лова са чаша из XVI века. Пуг развоја од сасанидског сребрног посуђа, на преко српских и дубровачких чаша, завршио се примитивно рађеном чашом са композицијом лова из дечанске ризнице.

Не зна се како је чаша из Музеја примењене уметности доспела у руке попа Ђока Јованчевића 1830. године. Највероватније је да је припадала некој манастирској ризници.

38 Molmenti, н. д., I, 431.

39 Исто, н. д., 142.

40 Уп.: Molmenti, н. д., II, 142.

41 Ц. Фисковић, н. д., 193-194.

42 Исто.

Донесена је у наше земље вероватно у XVI веку, када су дубровачки трговци још увек имали своја трговачка друштва по српским земљама и када су још увек ту трговали. Ову претпоставку поткрепљује чаша коју је купио митрополит Виктор за манастир Дечане, а која такође представља рад дубровачких мајстора. Трговина са сребрним посуђем у XVI веку није била мала. Новобрдски митрополит Виктор сигурно је од дубровачког мајстора и откупио своју чашу. Урезивањем накнадних натписа оштећени су жигови, тако да их је тешко данас репродуковати. Али сви елементи са обе чаше јасно говоре да су оне радови дубровачких мајстора. Упоредивши их са чашама са дубровачким жигом (две из манастира Савине, а трећа у Југословенској академији знаности и умјетности у Загребу), указује се један одређени стил који је мада је био под утицајем италијанског златарства, ипак имао своје специфичности које одвајају ове чаше од чаша рађених у Италији. Пластичност композиција на поменутим чашама је потпуна. У италијанском златарству XV и XVI века композиција широко тече, без икаквих ограничавања које диктира орнаменат. На дубровачким чашама консеквентно се понавља орнаменат заједно са композицијом уплићући се и дајући једну одређену целину. То је она спона која спаја приморске мајсторе и мајсторе из унутрашњости земље са средњовековним начином приказивања појединих композиција, а посебно композиција са животињама. Мајстори из унутрашњости земље држе се такође одређених одељака, аркада и најчешће ту, у одређеним деловима, постављају животиње, птице и ловце — више као декоративне додатке него као карике које држе једну одређену композицију. Слободе при компоновању немају мајстори из унутрашњости земље, али је зато имају мајстори са Приморја, код којих се већ сасвим јасно осетио утицај ренесансе.

Чаша из Музеја примењене уметности у Београду може се по свим поменутим елементима и стилу приписати раду дубровачких златара, а самим тим заједно са чашом из дечанске ризнице она повећава број сачуваних дубровачких чаша. Док се чаша из Музеја примењене уметности може временски везати за прве године XVI века, чаша митрополита Виктора из дечанске ризнице, купљена 1593. године, са исламском лозицом, припада педесетим годинама XVI века, када су исламски елементи у декорацији продрили у дубровачко златарство. Чаша из Музеја примењене уметности у Београду представља спону између чаша рађених у Дубровнику крајем XV века (једна од чаша из манастира Савине) и чаша које ће дубровачки мајстори радити током XVI века. Композиционо наша чаша представља један од најуспелијих радова дубровачког златарства овог периода.

UN PLAT D'ARGENT DE LA RENAISSANCE DU MUSÉE DES ARTS DECORATIFS À BELGRADE

Le Musée des Arts décoratifs à Belgrade a racheté en 1960 un plat en argent doré 13,5 sur 4 cm (photos 1,2,3,4) inscrite à l'inventaire sous le № 2907. Le plat ne compte pas d'inscription complète, mais son style et le travail laissent deviner qu'il s'agit d'une oeuvre d'orfèvre de Dubrovnik vers les années vingt du XVI^e siècle. Ce plat a été racheté à un propriétaire privée dont la famille la possède depuis 1830.

L'exposé fait ensuite la parallèle entre les plats faites au XVI^e siècle à l'intérieur du pays et celles faites dans des villes du littoral, qui ont subi une très forte influence de Venise et de la peinture italienne en général. Les plats en argent serbes faites à l'intérieur du pays au XVI^e siècle apparaissent des thèmes du Moyen Age, thèmes anciens et déjà oubliés, car les auteurs sont obligés, étant donné la présence des conquérants turcs, à se servir de vieux exemples. Dans l'orfèvrerie de Dubrovnik, de même que dans celle d'Italie, des thèmes et des compositions représentant la chasse reviennent par l'intermédiaire des Turcs, car ces thèmes furent très appréciés dans l'orfèvrerie de la Perse.

Le plat du Musée des Arts décoratifs à Belgrade comporte des éléments nets de la Renaissance et les habits du chasseur dénotent l'influence italienne. Le plat est daté des années vingt du XVI^e siècle par ses motifs décoratifs, typiques pour cette époque.

ОЛОВНИ ПРОЗОР ИЗ БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ У СТУДЕНИЦИ

Др Бојана РАДОЈКОВИЋ

Прозор из Богородичине цркве у Студеници (сл. 1) представља јединствен пример оловног прозора сачуваног у нашој средњовековној цркви. Спомињан само узгред у општим студијама о црквеној архитектури и монографији о Студеници, иако веома значајан по своме раду и уметничком квалитету, тек недавно је добио своју научну обраду у чланку Р. Љубинковића¹. У својој студији Р. Љубинковић настоји да прикаже његов постанак у оквиру стварања земаља под византијским утицајима, које нису имале прозоре у стаклу са сликаним декорацијама, али у чије је прозоре убацивано стакло ради саме функције прозора. Љубинковић расправља о употреби стакла уопште на прозорима и подвлачи да је стакло на студеничком прозору било секундарног значаја. Наводећи примере бојеног стакла у византијским црквама запоставља да подвуче облик прозора који се провлачи у византијској архитектури још од Јустинијановог доба. О улози олова на прозорима уопште закључује да је оно служило само као арматура, мислећи вероватно опет само на Византију и њено културно подручје. О развоју пак сликаних прозора на Западу користи највећим делом рецепте монаха Теофила (XII век) — који наводи да је олово служило само као арматура колорисаног стакла. Не треба заборавити, међутим, да је монах Теофило доносио рецепте из свог времена, а не и ранијег. Љубинковић тражи сличне аналогije оловних прозора у византијској и византинизираној уметности и каже да су животиње на студеничком прозору јединствене по употреби и да таквих нема у западној уметности сликаних прозора: „... non seulement on n'a trouvé nulle part de fenêtre semblable, mais on n'a même rien trouvé qui lui ressemble de loin“². Говорећи уопште о стилу којим одише студенички прозор истиче: „d'après la manière d'ordonner et styliser les formes, les sujets représentés à Studenica s'apparentent plus étroitement aux oeuvres byzantines, qu'à l'art roman“³. По њему је приказивање животиња и птица веома слично приказивању животиња и птица на византијским минијатурама, тканинама, керамици, камену, па према томе закључује да студенички прозор има по стилу византијску декорацију X-XII века и претпоставља могућност егзистенције витроа на византијском тлу. Као извесну подлогу за то опет наводи Теофила: „... да су Грци украшавали купе од стакла златом и сребром; круговима, а у круговима слике животиња, птица у различитом раду...“ Љубинковић чак претпоставља да је студенички прозор радио српски мајстор.

Иако су тачна нека Љубинковићева запажања у вези са самим прозором и темама, за које сматра да су вероватно симболичког карактера — основна идеја да порекло прозора треба тражити у византијској уметности и да је прозор настао под утицајем византијске односно византинизирание уметности јужне Италије изгледа неодржива.

Кад се посматра студенички прозор у целици намеће се мисао да је овај неоспорно јединствени примерак наше средњовековне уметности потекао са Запада и да представља редак примерак оловног прозора рађеног у романском стилу. Он се не може везати за византијско подручје нити за византијски културни круг, јер сличних аналогija оловних прозора са уметнутим стаклом има само у западној уметности прероманског периода, а сликани прозори и кругови са приказаним животињама сачували су се и до данас у западној Европи, или прецизније речено у Француској — у Мецу.

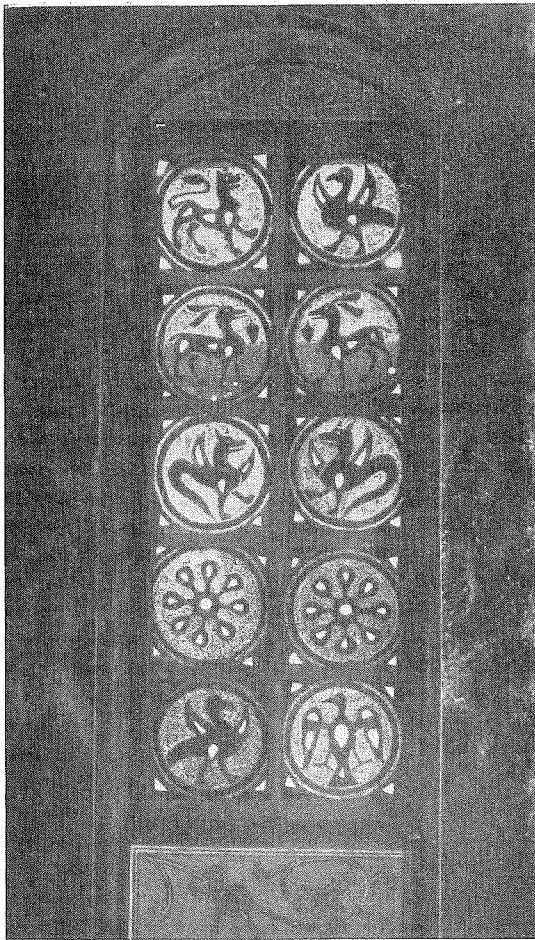
Историја прозора са уметнутим бојеним стаклом почиње пре рецепата монаха Теофила из XII века и пре средине XII века, када су ти прозори већ увелико развијени. Истина је да је мало сачуваних прозора пре XII века. Остало је неколико стакала у Аугсбургу⁴ и она се по своме раду могу везати за Теофилове рецепте.

1 R. Ljubinković, Sur un exemplaire de vitraux du monastère de Studenica, *Archaeologia Jugoslavica*, III, Београд 1959, 137-141.

2 Исти, н. д., 137.

3 Исти, н. д., 140.

4 L. Grodecki, Le vitrail et l'architecture au XIIe et au XIIIe siècles, *Gazette des Beaux-Arts*, t. 36, Paris 1949, 6.



Сл. 2. Минијатура из Зодијака — по Н. Swarzenskom (Die deutsche Buchmalerei des XIII Jahrhts, t. II, Taf. 77, abb. 456)

Fig. 2. Miniature du Zodiaque, d'après Н. Swarzenski (Die deutsche Buchmalerei des XIII Jahrhts, t. II; Taf. 77, abb. 456)

Сл. 1. Оловни прозор из Студенице — снимак по копији која се налази у Музеју примењене уметности

Fig. 1. Le vitrail en plomb de Studenica, — photo d'après la copie existant au Musée des Arts Appliqués

Порекло бојених стаклених прозора веома је старо. Већ у IV веку спомињу се бојена стакла⁵. Григорије Турски говори о сликаним украсима на стакленим прозорима у VI веку⁶, а у животу St. Ludger-a (умро 809) говори се о чуду оздрављења слепог, који је одмах бацио поглед на слике на прозору⁷. Те слике на прозору могле су бити само орнаменти, као што је случај и са малим прозором каролинског доба откривеним у Sèry-les-Mésières, на коме је крст уоквирен палметом⁸.

У техничком смислу постојала је разлика како се радило сликање на стаклу раније а како касније у средњем веку. У предкаролиншко доба стакло се употребљавало у више боја, а за одвајање контура фигуралних представа употребљаван је црни лет⁹. У преко стотину налазишта на територији Немачке нађени су дрвени и оловни делови прозора који потичу између VIII и XII века¹⁰. До VIII века прозор је највише био израђиван у олову и у олово су урезиване различите шаре¹¹. Стакло је и овде играло секундарну улогу. Такав начин обрађивања прозора траје скоро до средине XI века¹². Али услед оскудног и фрагментарно сачуваног материјала не може се дати потпуна слика овог заната из раног периода. Прави сликани прозори—витроји—имају свој одређени пут развоја тек од средине XII века, а њихов процват и кулминација у приказивању композиција и низа сцена долази тек у доба готике¹³.

5 L. Grodecki, Vitraux des églises de France, Paris 1947,14.

6 Исто.

7 Исто.

8 Исто.

9 Н. М. von Erffa, Das Glasfenster im Abendland bis zum Ende des 11 Jh., Der Glasmaler im Mittelalter, Berner Tagung vom 7-9. III. 1953, Nr. 5 p. 1-2.

10 Исто.

11 Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951,15.

12 Исти, н. д., 14.

13 Исти, н. д., 22.

Међутим, ако се у ово касније време — што ће рећи XI и XII век — олово не употребљава само, оно ипак има значајну улогу у ливењу стакла, јер је сам технички процес производње стакла везан за употребу олова¹⁴.

Студенички прозор по начину израде и времену постанка значи у једном смислу ретардирани тип прероманског прозора украшен декоративним мотивима касне романике с краја XII века. Ако се баца поглед на прозоре византијских цркава, види се одмах да се њихов облик није у суштини мењао кроз векове, што није случај са прозорима ранороманске, романске и готске архитектуре, који су се повећавали и ишли у висину заједно са самом грађевином. По своје облику, византијски прозори су тражили стакло, али не стакло које би било сликано. Релативно мале површине стакла поређане у облику саћа могле су само бити обојене различитим бојама и довољне да послуже својој функцији — осветљавању и донекле украшавању цркве. За византијске стакларе сигурно није био никакав проблем да израђују стакла различитих боја за црквену архитектуру, када су могли да израђују чаше и веће стаклене посуде опет бојене. Термин „vitrarii“ или „vitrearii“, који се спомиње још од V века у Цариграду¹⁵ а око 1000. године по градовима у Европи, представља често универзалне занатлије, који се поред стакларског заната баве и златарством, украшавањем књига, зидним сликарством¹⁶. Израда стаклених прозора и њихово украшавање особито су почели да се развијају захваљујући манастирима и цветали су свуда где је цветала бенедиктинска култура¹⁷. Разумљиво је да је Богородичина црква у Студеници као репрезентативна грађевина Немањина доба — са декорацијом која је ипак романска, имала услова, да добије и прозоре посебно обрађене у романском стилу, истина не целе у стаклу са сликаним украсима и сценама, већ онако како је могао да уради мајстор одвојен од посебних радионица за израду стакла. Стилско порекло студеничког прозора треба тражити на Западу.

Израда стаклених прозора на Западу са разним сценама и композицијама баш у време подизања Богородичине цркве у Студеници била је на високом нивоу. Што је студенички прозор израђен у олову са уметнутим разнобојним стаклима, не треба сматрати као посебни тип прозора који се израђује у Византији или у византијском културном кругу, већ као једну посебну ретардирану појаву, може се рећи одступање од сада већ устаљених узора сликаних прозора, услед недостатка већих количина стакла као и удаљености од центара који су производили стакло на којему се после сликало. Употреба декоративних фантастичних животиња по начину и стилизацији такође није типично византијска. Сувише су далеке паралеле, са фантастичним животињама из византијских минијатура X века¹⁸, када се ради о једном оловном прозору с краја XII века, у доба највећег успона приказивања фантастичних животиња у романској уметности. Неоспорно је да су фантастичне животиње ушле у романску уметност из источњачких уметности, али исто тако је тачно да друга половина XII века значи особити успон баш у приказивању фантастичних животиња у романској уметности, и то минијатури, зидном сликарству, каменој пластици, па чак и витроима. Округли медаљони у којима су фантастичне животиње јављају се у мозанској уметности преотонске епохе.

Ако се упореде фантастичне животиње са студеничког прозора са појединим животињама приказаним на пример у Зодијаку из околине Салцбурга (MS 12004 — Free Public Museum Liverpool)¹⁹ видеће се неоспорна и фрапантна сличност (сл. 1,2). У кругу који са мањим учртаним кругом чини ивицу приказан је лав у покрету са уздигнути репом и отвореним чељустима (сл. 2). Једноставност цртежа подсећа у потпуности на цртеж лава на студеничком прозору. Празно поље између лава и оквира круга пунцирано је ситним, равномерно распоређеним тачкицама, на исти начин као што су распоређени ситни отвори у олову на истом медаљону на студеничком прозору.

Такође постоји сличност и са зидним сликарством романског периода. Приказани грифон са фриза животиња на аркади баптисерија Св. Јована у Поатјеу из почетка XII века²⁰ (сл. 3) има извесне сличности са приказаном фантастичном животињом са змијским репом и крилима на студеничком прозору. Округли медаљони са двоструким оквиром

14 L. Grodecki, *Vitraux des églises*, 12.

15 R. Ljubinković, н. д., 138.

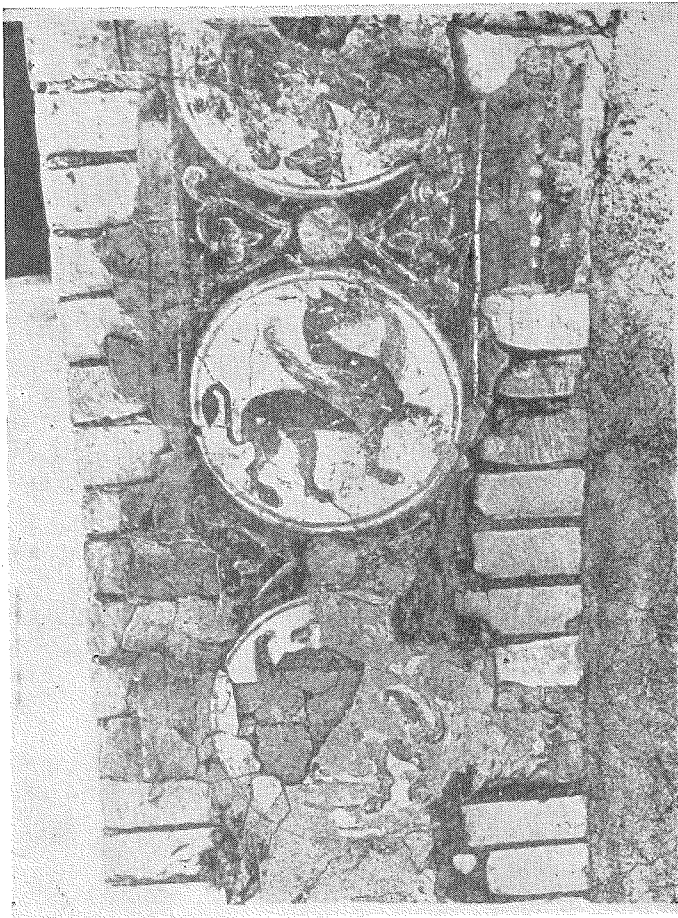
16 H. M. von Erffa, н. д., 1 — 2.

17 E. Witzleben, *Gotische Farbenfenster*, Baden — Baden 1949, 5.

18 P. Љубинковић, н. д., 141.

19 H. Swarzenski, *Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrh. in den Ländern an Rhein, Main und Donau*, Berlin 1936, Taf. 77, Abb. 456.

20 E. W. Anthony, *Romanesque frescoes*, Princeton 1951, 143, fig. 307.



Сл. 3. Фриз животиња на аркади баптистерија у Поартеју (по W. Anthony, Romanesque frescoes, fig. 307)

Fig. 3. Une frise d'animaux sur l'arcade du baptistère à Poitiers (d'après W. Anthony, Romanesque frescoes, fig. 307.)

и у њима фантастичне животиње честа су појава у француском сликарству романског периода, а особито XII века. Али та појава у зидној декорацији романског периода није везана само за тле Француске, већ и за остале земље романског културног круга. У Шпанији је исти случај. У S. Baudelio у Берлунги (Шпанија, данас у Америци), зидно сликарство је с краја XII века и припада романском стилу²¹. На аркади у хору приказани су такође медаљони са фантастичним животињама²² (сл. 4), од којих две подсећају на срну или кошту приказану на студеничком прозору. Целокупна стилизација необично подсећа на студенички прозор.

Р. Љубинковић наводи да су постојали изгледа оловни прозори са медаљонима у Монреалу и Палерму који се могу везати за студенички²³. Ти прозори нису до данас сачувани. У једном медаљону је било приказано јагње. Међутим и данас су се сачувала три медаљона од олова у којима су на сликаном стаклу приказане фантастичне животиње: птица, аждаја и лав²⁴ (сл. 5). Иако су ови медаљони сликани на стаклу, све фигуре су ограничене оловним пругама. Лав са медаљона из Меца такође има сличности са лавом на студеничком прозору. У XII веку било је сликаних прозора са једноставним сценама или фигурама. Медаљони са прозора из Меца потврђују мишљење да су крајем XII века израђивани прозори у правој техници витроа са округлим медаљонима и у њима фантастичне животиње. Декор округлих медаљона са оквиром у коме су животиње унели су вероватно у романску уметност мозански емаљери, којима су као узор послужили отонски и каролиншки рукописи²⁵. Мозански емаљери су служили као посредници између отонске и касније уметности²⁶.

21 Исти, н. д., 181.

22 Исти н. д., fig. 449.

23 Р. Љубинковић н. д., 138.

24 Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Abb. 10, str. 22.

25 L. Grodecki, Vitraux des églises des France, 10.

26 Исти н. д., 10.



Сл. 4. Фриз животиња из Берланге (Шпанија) — (по W. Anthony, Romanesque frescoes, fig. 449)

Fig. 4. Une frise d'animaux de Berlange (Espagne) (d'après W. Anthony, Romanesque frescoes, fig. 449)



Сл. 5. Медаљон са прозорског окна из Меца (по Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Abb. 10)

Fig. 5. Médailion du vitrail à Metz (d'après Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Abb. 10)

За Италију нема сигурних и прецизних података да су италијански мајстори сами израђивали сликане прозоре²⁷. Напротив, зна се да су немачки мајстори долазили у Италију ради израде стаклених сликаних прозора (S. Francesco-Assisi)²⁸. Ако су стари прозори из Монреала и Палерма који се нису сачували били са стаклом или чак ако су били од олова, није потпуно сигурно да су их израдили и италијански мајстори.

Крајем XII века долазило је до лутања и тражења у романској уметности, а посебно у изради оваквих прозора²⁹. Појављују се композиције из Старог и Новог завета, медаљони са различитим представама животиња, које су имале симболички карактер, најзад прозори који су били украшени само орнаменталном декорацијом³⁰. Док се у периоду готике јасно диференцирају већ оформљене радионице стаклених сликаних прозора, за XII век се то још не може рећи. Изгледа да је до XII века постојала једна радионица стаклених прозора која је израђивала прозоре за цело подручје Француске и Немачке³¹. Па ипак се већ крајем XII века у њој могу разликовати два правца: један који је изгледа носио најкарактеристичније особине мозанског и германског сликарства — а томе правцу припадају и медаљони са приказаним животињама из Меца³², док би другом правцу припадали сликани прозори рађени веома живим бојама, који се везују за уметност јужне Француске³³. Да ли су у једној радионици радили различити мајстори или се пак ради о двама радионицама, тешко је утврдити.

Почетак XIII века и касније значи потпуно одвајање и дефинитивно изражавање стила на сликаним прозорима. У периоду готике прозори су потпуно добили свој стил, који их по својим особинама потпуно спаја један с другим.

Студенички прозор се по својим особинама везује за стаклене прозоре романског периода—без обзира на то што је рађен у олову, а сама чињеница да су се у Мецу сачувала три прозорска окна која подсећају на оловна окна са студеничког прозора веома јасно говори о већим могућностима везе између мајстора са Запада и Студенице, односно о покушају подражавања правих сликаних стаклених прозора.

Студенички прозор по облику какав се данас сачувао на први поглед изгледа као да није имао неког другог значаја него само да служи као украс. Тешко је данас рећи колико је студеничка црква имала оваквих прозора и како су они изгледали. Распоред

27 Н. Wentzel, Die ältesten Farbenfenster in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi und die deutsche Glasmalerei des XIII Jahrs, Wallraf — Richartz Jahrbuch, Dd. 14,1952,45.

28 Исти, н. д., 71.

29 Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, 22.

30 L. Grodecki, Vitraux des églises de France, 14.

31 Н. Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, 22.

32 L. Grodecki, Le vitrail et l'architecture, 11 — 12.

33 Исти, н. д., 13.

животиња и птица на данас сачуваном прозору јасно говори да студенички прозор раније није тако изгледао. Све су фантастичне животиње и птице једна поред друге у извесном реду, док је ред померен код прве и последње, што значи да су оне текле другим редом. На снимку који доноси Покришкин³⁴ види се такође да је доњи део прозора затворен параетном плочом. Не зна се како су плоче биле раније распоређене.

Тачна је Љубинковићева претпоставка да су на студеничком прозору животиње и птице симболичког карактера пре него декоративног. У Еслингену у цркви св. Дионисија (XIV век) остала су нетакнута два окна на којима су приказани циклуси животиња³⁵. Претпоставља се да су у питању две врсте животиња: добре и лоше, и да су ту постављене да би допуниле циклус веровања и врлина³⁶. У Богородичиној цркви у Студеници појављују се следеће животиње: лав, срна (или јелен) голуб, орао, фантастична животиња која подсећа на грифона. Све ове животиње, заједно са птицама, представљају симболе Богородице, односно врлине које се њој приписују³⁷. Како је црква посвећена Богородици, могло би се претпоставити да је мајстор имао намеру да на студеничком прозору прикаже оне животиње које симболишу Богородичине врлине. Поставља се питање, ако је било и других украшених прозора у Студеници, шта су све они представљали? Није се сачувао ниједан фрагмент са осталих прозора који би донекле могао упутити на друге композиције које су ту биле заступљене. Приказивање животиња на прозорима из Еслингена³⁸, иако су они временски каснији, указује на могућност приказивања Богородичиних врлина на студеничком прозору. Можда су остали несачувани прозори и имали друге циклусе који су се односили на живот Богородице, а да су се и делимично сачували могли би много одређеније да кажу и о симболичком значају сачуваног прозора. Стилизована розета, која се јавља на студеничком прозору поред животиња и птица такође има симболички карактер. Слично компоноване и приказане розете налазимо на раноготској архитектури као „*oculus dei*“, а по пореклу су из Сирије³⁹. Розета са студеничког прозора представља једну од варијаната розете са раноготске и готске архитектуре, а њено место је било тачно одређено на грађевинама. Розета са студеничког прозора није још увек она потпуно разграната розета која се јавља у готици XIV века, али се по своме компоновању јасно везује за розете са раноготских грађевина. Ако се претпостави да розета симболички представља *oculus dei*, онда се показује могућност да она није била на овом месту на коме се данас налази на студеничком прозору. Вероватно је розета била при врху прозора, а испод ње су се ређале животиње, које је требало да прикажу Богородичине врлине. Пошто те животиње и птице већ имају свој симболички карактер, тешко се може посумњати да су имале само декоративни значај, јер не треба заборавити да је романика баш била период у коме се веома много тежило и ишло ка симболизму.

Као последње намеће се питање ко је био мајстор или ко су били мајстори студеничког прозора? Тешко је претпоставити да су студенички прозор радили специјализовани мајстори, који су израђивали сликане стаклене прозоре на Западу. Да су у питању мајстори који су се бавили искључиво израдом стаклених сликаних прозора, студенички прозор би технички сигурно био друкчије израђен. Пре би се могло претпоставити да су студенички прозор радили мајстори који су само познавали савремене прозоре и начин њихове декорације, али не и технички поступак приликом израде. Замењујући стакло оловом они не мењају основну концепцију прозора, али се технички довијају по својим могућностима. За мајсторе студеничког прозора ипак се може претпоставити да су били они исти мајстори који су се бавили пластичном декорацијом Студенице, која такође упадљиво подсећа на романску уметност. Чињеница је да појединачни делови студеничке пластике имају много сродности са каменом пластиком романских цркава, а особито старе дијецезе из Лијежа⁴⁰, као и са радовима мозанских мајстора романске епохе⁴¹. То наводи на мишљење да мајсторе студеничког прозора треба тражити у том правцу.

34 П. Покришкин, Православная церковная архитектура XII-XVIII стол. Вь нынѣшнемь сербскомь королевствѣ, С. Петербургъ 1906, г. VIII.

35 H. Wentzel, Die Glasmalerei in Schwaben von 1200 — 1350, Corpus vitrearum mediii aevi, Berlin 1958, 142 sl. 237 — 239.

36 Исти, н. д., 124.

37 L. Réau, Iconographie de l'art chretien, I, Paris 1955, 81 — 82, 85, 86, 88, 92.

38 H. Wentzel, Die Glasmalerei in Schwaben, sl. 237 — 239.

39 H. J. Dow, The Rose-Window, Journal of the Warburg and Courtauld Inst., vol. 20, London 1957, 248, 252, 260.

40 L. L. Tollenaere, La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane, Gembloux, 1957, pl. XXXI.

41 С. Радојичић, Српске минијатуре XIII века, Глас ССXXXIV Београд 1959. т. XXXIII.

Средњовековни мајстори, универзалне занатлије, бавили су се у исто време скулптуром, златарством, сликарством, опремом књига. Стил који се јавља на студеничком прозору — округли медаљони са избушеним површинама и силуете фантастичних животиња — има неоспорне и упадљиве сличности са романским начином схватања. То је запазио и Покришкин⁴², када је први пут видео студенички прозор. Он га је поредио са скулптуром Димитровске и Јурјевске цркве, напомињући да се баш ту осећа неоспорни утицај романике. Сличност између студеничког прозора и поменутих споменика није случајна, јер су и они рађени под утицајем мајстора са Запада. Међутим, велика сличност са минијатурама насталим у Салцбургу указује на могућност везе између студеничког прозора и минијатура.

На минијатурама XII и XIII века из рајнских, мајнских и дунавских земаља веома се често приказују животиње у медаљонима баш као и на студеничком прозору, али оне у тим рукописима најчешће приказују Зодијак или Јесејево стабло. На великом броју минијатура у ливерпулском, базелском и сенгаленском рукопису, затим на псалтиру из Енгелберга, насталом око 1250. године, као и на аугсбуршком псалтиру из Минхенске библиотеке, у Зодијаку или као украс, сликају се фантастичне и обичне животиње у округлим медаљонима, а настале су у бенедиктинским и цистерцијанским скрипторијама⁴³. Сличност између стилизације медаљона на минијатурама и студеничког прозора говори јасно, без обзира на тему, да је студенички прозор црпео своје узоре на Западу, али да њега нису радили прави *vitreaarii*, већ мајстори са Запада који су само познавали романске прозоре. Минијатуре са медаљонима животиња рађене у рукописима XIII века представљају продужетак романског стила, те се и оне касније, из средине XIII века, могу везати за рад мајстора студеничког прозора. Циклус животиња и начин њиховог компоновања на студеничком прозору иде у корак са каснороманским компоновањем циклуса животиња, било у зидном сликарству, минијатури или на самим сликаним прозорима. Упадљива сличност између животиња у медаљонима са студеничког прозора и наведених примера из романске уметности говори у прилог мишљењу да је концепција медаљона позајмљена из романике и присно везана за романски стил, а не из византијске или византинизиране уметности. Мора се ипак водити рачуна да су византијски мајстори утицали на стварање ових минијатура и да је постојала извесна веза између скрипторија дунавских земаља и Византије⁴⁴. Али исто тако је тачна и претпоставка да су округли медаљони са оквиrom који се често јавља на романским прозорима ушли, по мишљењу Балтрушаитиса, из каролиншких и отонских рукописа, а у њих су их унели мозански емаљери. Прозор из Студенице не може се приписати италијанским мајсторима, јер нема сигурних података да су се италијански мајстори бавили оваквим начином рада, нити израдом стаклених прозора у овом временском периоду⁴⁵. Византијски мајстори су израђивали стакло, али су прозори византијске црквене архитектуре изискивали други начин украшавања. Ниједан византијски сликани прозор или бар индиција да су постојали такви прозори не наводи на претпоставку да су их византијски мајстори и израђивали. Према томе мајсторе студеничког прозора треба тражити међу немачким или мозанским мајсторима, поред стила којим су израђене животиње и птице на студеничком прозору, ову претпоставку поткрепљује и камена пластика на Богородичиној цркви у Студеници. Немачки мајстори великих сликаних прозора задржали су у извесној мери и у доба готике романски начин компоновања. У Шампањи и Лорени израђивани су кроз цели XII век сликани стаклени прозори са најкарактеристичнијим особинама мозанског и германског сликарства⁴⁶, а из те радионице је и фрагментовани прозор са фантастичним животињама из Меца, који има сличности са студеничким прозором.

Бенедиктински центри утицали су на ширење бенедиктинске културе, а у тим центрима неговано је посебно и украшавање прозора. Неоспорне су везе студеничког прозора са романским минијатурама, сликарством и најзад сликаним стакленим прозорима, те се зато и мајстори студеничког прозора морају тражити на Западу, у местима где је цветала бенедиктинска култура. По свим изнесеним паралелама прозор са Богородичине цркве у Студеници, упркос техници израде, представља типичан романски прозор с краја XII века.

42 Покришкин, н. д., 22.

43 H. Swarcenski, Die lateinischen illuminierten Handschriften, taf. 77, sl. 456, Taf. 131, Abb. 737 — 742.

44 Исти. н. д., I, 46.

45 H. Wentzel, Die älteste Farbenfenster in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi, 45.

46 L. Grodecki, Le vitrail et l'architecture, 12.

UN VITRAIL EN PLOMB À L'ÉGLISE DE LA VIERGE À STUDENICA

Un exemplaire de vitrail de plomb, unique à l'église serbe du Moyen Age, a été conservé à l'église de la Vierge à Studenica. Il a été étudié par R. Ljubinković (Sur un exemplaire de vitraux du monastère du Studenica, *Archaeologia Jugoslavica*, № III, Beograd, 1957, 137 — 141). D'après R. Ljubinković ce vitrail appartient à l'art byzantin ou bien byzantinisant de l'Italie méridionale.

D'après le matériel offert par les vitraux peints à l'Occident, d'après les exemples iconographiques de la présentation d'animaux symboliques, d'après les parallèles analytiques du style, l'auteur essaie de prouver que l'origine du vitrail de Studenica devrait être cherchée dans l'art occidental de la fin du XII^e s. mais que le vitrail de Studenica a été faite par un maître proche de l'orbite culturelle mosane avec de forts accents d'art roman. On y souligne également que le vitrail de Studenica n'a probablement pas été exécuté par des maîtres vitrearii, mais on souligne la possibilité que le vitrail de Studenica ait été fait par les mêmes maîtres qui ont travaillé sur les sculptures en pierre de Studenica.

ТРИ ВИЗАНТИЈСКЕ ПОСУДЕ ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

Мирјана ТАТИЋ-ЂУРИЋ

Керамичко посуђе изложено у витрини средњовековног одељења у амбијенту сопоћанских и морачких фресака већ дуже времена стоји необрађено. Ови веома репрезентативни комади потичу по речима продавца из околине Прилепа, из камених гробница. Њихово доста несигурно порекло у погледу археолошких података навело је на низ контрадикторних претпоставки о њиховој аутентичности у кругу познавалаца византијске керамике. Стога ће наша излагања у методском погледу бити ограничена на стилску и иконографску обраду предмета као представника примењене уметности, без икаквих археолошких ослонаца, који се обично с правом очекују у овој врсти материје.

I

Ниједна област у византологији није тако несигурна, толико пуна хипотетичног и млада у смислу истраживачке традиције као византијска керамика. Од првих покушаја класификација које је у прошлом веку извео Владимир де Бок на материјалу Крима и Кавказа¹, преко Штерна², Дропа³, Рајса⁴, Ксингопулоса⁵, Моргана⁶ и Јакобсона⁷, на основу објеката њима приступачних са појединих откопаних локалитета — до данас следи низ графикана који сврставају према подацима декоративне и техничке природе богато наслеђе византијске керамике. У појединим случајевима хронологија се изводила не само из закључака везаних за техничко-технолошки аспект и примену декоративних мотива, већ и за сигурну стратиграфију налаза са новцима⁸. Каткад се све сводило на историјске дигресије у смислу општих претпоставки о истраживаном локалитету⁹. Рајсова књига, која обухвата уопште византијску керамику, није оквирно превазиђена, јер се до сада није појавила књига која третира овај проблем у целини. Ипак су његови поједини закључци нужно морали застарети, а њихова основна подела, која је у време настанка представљала

- 1 W. de Boeck, Poteries vernissées du Caucase et de la Crimée, Mémoires de la société national des Antiquaires de France, sixième série, tome sixième, или стара серија, tome cinquante-sixième, Paris, MDCCCXCVII, 193 suiv. Излагање је одржано на састанку од 24. априла 1895. године где је изложена класификација читавог материјала са Крима и Кавказа у шест група на основу техничких и декоративних момената. Упор. стр. 205 и даље.
- 2 Е. Р. Штерн, Θεοδοσία εγ керамика, музеј императорског одесског общества историј и древности, вып. III, Одесса, 1906, 53-54, даје коректуре на Бокову класификацију постављајући проблем шире.
- 3 Dawkins and Droop, Byzantine pottery from Sparta, The Annual of the British school at Athens, vol. XVIII, Athen, 1910, 1911, 23; аутор је две основне поделе у А сграфито групу и В сликано посуђе рашчланио у подгрупе, тако да прва има варијетете од један до пет а друга од шест до седам. Положај у коме су нађени фрагменти у Спарти даје површне индикације за датирање у погледу једног термина ante quem, јер је тврђаву Мистру сазидао средином XIII века Вилијем Вилардуен, а затим је убрзо следила пропаст града.
- 4 D. Talbot Rice, Byzantine glazed pottery, Oxford, 1930, 4 f.
- 5 А. Хунгопулос, Byzantine pottery from Olynthos, Excavations at Olynthos, Baltimore, 1933, chap. VII, 286; његова подела материјала нађеног на Олинту односи се на четири главне групе, које имају подгрупе А и В и варијетете нумерисане арапским бројем. Читава класификација је изведена само на основу техничких поступака, без осврта на декоративне мотиве. Прва група има угриснут декор, друга угравирани, трећа угравирани и сликани, четврта сликани.
- 6 Ch. H. Morgan, Corinth, Results of the excavations conducted by the American School of the classical Studies at Athens, vol. XI, Cambridge, Massachusetts, 1942, chap. II.
- 7 А. Ј. Јакобсон, Ранне средновековный Херсонес, материалы и исследования по Археологи СССР № 17 и 63, М. Л. 1959. У свесци н° 17, стр. 168 и даље, Јакобсон се држи основног принципа поделе према боји глине на А бело глинено посуђе и В црвено глинено посуђе са неколико варијаната које убације у њих; у свесци н° 63 глава VIII, стр. 332 говори искључиво о бело глиненем посудама са рељефним украсом.
- 8 Као напр. она ископавања у области позоришта у Коринту: Theodor Leslie Shear, Excavations in the Theatre district and tombs of Corinth in 1929, American Journal of Archeology, vol. XXXIII, 1929, 523.
- 9 Упор.. ископавања у Спарти, Dawkins and Droop, op. cit. 23.



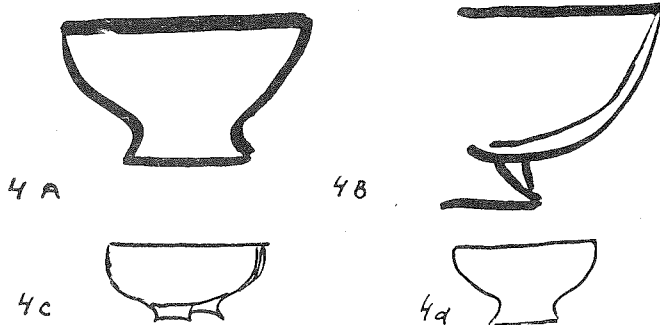
Сл. 1. и 2. Посуда из Народног музеја у Београду инв. бр. 2578
 Fig. 1. et 2. Vase du Musée National à Belgrade, inv. № 2578

једно синтетично научно достигнуће, почела је у светлости нових открића да показује озбиљне недостатке¹⁰. Први покушај излагања развоја националне керамике у кругу византијског културног деловања имамо код Румуна у студији Николеску¹¹.

У нашој земљи се до сада није систематски радило на овом проблему. Касноантички локалитети доносили би као узредан производ и рановизантијску керамику. Тако Царичин град, Митровица и стари Бар имају византијске керамике, које се пре одликују квантитетом него ли квалитетом израде¹². Недавна истраживања у Давидовци, Новом Пазару,



Сл. 3. Посуда № 1710 из Грузије, према Маисурадзе
 Fig. 3. Vase n° 1710, de Grusie, d'après Maisuradze



Сл. 4а. Облик посуде из Цариграда, према Демангел — Мамбуру
 Сл. 4б. Профил посуде рађене у техници сграфита XII—XIII в. према Моргану
 Сл. 4. ц. Профил посуде № 1710. из Дманиси, Грузија, према Маисурадзе
 Сл. 4д. Профил посуде из Олинта, према Ксингополусу.
 Fig. 4a. Forme du vase de Constantinople, d'après Demangel — Mamboury
 Fig. 4b. Profil du vase en technique sgraffito, XII-XIII siècle, d'après Morgan
 Fig. 4c. Profil du vase n° 1710 de Dmanisi en Grusie, d'après Maisuradze
 Fig. 4d. Profil du vase d'Olynthe, d'après Xyngopoulos

10 Видети белешку 4. и 6.

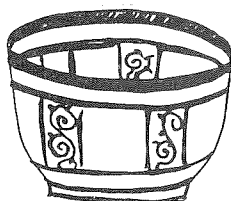
11 С. Nicolescu, La céramique roumaine émaillée du moyen âge à la lumière des dernières recherches, Byzantinoslavica, XXI/2, Prague, 1960, 260 suiv.

12 Значајни су примерци откопани у Петровој цркви код Новог Пазара, а у Прилепу и Бару, али до сад нису објављени.



Сл. 5. Свадебни ковчежић једне царице, слоновача XII века. Рим, палата Венеција, према Брејеу

Fig. 5. Coffre de noce d'une impératrice, ivoire, XII siècle, Rome, Palais de Venise, d'après Bréhier



Сл. 6 и 7. Египатско стакло X и XI века из Викторија и Алберт Музеја у Лондону, према Хонеју



Fig. 6 et 7. Verrerie d'Egypte, X-XI siècle, Victoria et Albert Musée à Londres, d'après Honey

и нарочито, систематска ископавања у Новом Брду показују паралелан развој касновизантијске керамике на нашем терену, обилујући како количином тако и разноврсношћу декоративних мотива и техничких поступака.

II

Све три посуде из збирке Народног музеја припадају групи сграфито-технике¹³, тј. урезавања цртежа у зидове посуда који су претходно били покривени танким слојем ангобе. Све три су рађене у црвеној глини, што представља навику одомаћену у Византији тек од XI века¹⁴. Прва здела (сл. 1) има у средишту дна представљену фигуру птице, (сл. 2) затворену у кружни оквир. Читав цртеж, а нарочито начин приказивања перја, инсистира на графицизму урезаних контура. У очигледној жељи за стилизацијом празнога простора, мотив разврежале лозице у јако истакнутој схеми завојака налази се испред животиње, док сегмент сферног декоративног троугла чини његов пандан позади. Ободом који лако испада, са унутрашње стране у оквиру од два концентрична круга, тече непрекинута лозица строго геометријски конципована. Са спољне стране усправне траке са мотивом рибљих крљушти раздвајају дегенерисани срцолики мотив, који се у вертикали троструко ритмички поновљене схеме монотono креће дуж обода.

Облик посуде је врло типичан и налази се у свим византијским градовима — Олинту¹⁵ (сл. 4а), Цариграду¹⁶ (сл. 4б), Коринту¹⁷ и Солуну¹⁸. То је чаша са кратком ногом која се при врху незнатно шири (сл. 5). Занимљиво је осврнути се на чињеницу да овакав распоред декора у вертикалним тракама имамо већ на египатском стаклу X века а он се и тамо удружује са споредним темама зооморфног украса. У више махова истицано источњачко порекло мотива византијске керамике и њених непознатих непосредних узора у уметности Сирије, Персије и Египта¹⁹ можемо и конкретним примерцима поткрепити. Тако, стаклена чаша из Викторија и Алберта (сл. 6, 7) музеја²⁰ по композиционој схеми, па чак и облику готово је идентична нашем суду, на коме се види да више одговара металу и стаклу неголи керамици. Сам мотив птице чест је у персијској керамици и тореутици

13 З. Майсурадзе, Грузинская художественная керамика XI-XIII в., Тбилиси, 1954, 21.

14 Н. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, Bd. V, Berlin, 1932, 193—194.

15 А. Хунгopoulos, Olynthos, V, op. cit., pl. 207, fig. 19

16 R. Démangel et E. Mamboury, Le Quartier des Manganes et la première région de Constantinople, Paris 1939, 147, fig. 193-4.

17 Corinth excavations XI, fig. 111.

18 Γ. και Μ. Σωτηρίου, Η βασιλική του αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Στ Αθήναις 1952, πιν. 100.

19 D. T. Rice, op. cit., 82 F; Louis Préhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris, 1939, 48, доводи у везу комаде керамике нађене у Самари, Рагешу и Сузи из XX века са византијском керамиком која се чува у Цариграду у Отоманском музеју. О. М. Dalton, East christian art, Oxford, 1925, 345—346; J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923, 148, помиње уске везе азијске и византијске керамике. О вези кинеског графита, који је урезиван преко још непечене глазуре, и византијског поступка урезавања цртежа преко ангобе упоредити дело: Э. К. Кверфельт, керамика ближнего востока, Ленинград, 1947, 79.

20 W. B. Honey, Glass, a Handbook for the study of glass vessels of all periods and countries, London, MCM XLVI, 41, 44, fig. n° 16 a, 14 e.

и тешко је рећи да ли је у Византију дошао преко касноримских мозаика и рукописа, или преко египатског текстила, или директно из Персије. Затворени круг оријенталних схема није штедео ни једну грану уметности, нарочито оне које су примењене и декоративне по својој суштини. Птице извучене танким контурама у неким византијским рукописима из времена Комнена показују, као онај Lawta A 86, већ сасвим зрела решења која су се могла дословце преносити у сграфито-техници, блиској по ликовном тумачењу. Појава птице на студеничком прозору показује свакако да се тематика из рукописа лако преносила и у остале технике.

Страх од празног простора није обухватио византијску уметност у смислу праве опсесије, као што је то био случај са оријентом. У начину компоновања наше чаше са птицом, где лозица испуњава празан простор испред животиње, а један декоративни сферни троугао налази се иза ње, следимо манир омиљен на грузинској керамици XI-XIII века из градова Гори, Дманиси, Тбилиси и Ани²¹ (сл. 3). Ту се види исти помало модеран осећај за *horror vacui*, који овде по принципима византијске естетике није ишао до крајњих консеквенција.

Појава птица у византијској керамици према класификацији Рајса обухвата групе А 5, В 2 и В 3. Ту спадају пре свега старији примерци белоглинених посуда које Рајс²² у техничком смислу доводи у тесну везу са египатским инспирацијама.

Затим долази група В 2 „развијене угравиране“ керамике, која се у цариградским примерцима поклапа са стратиграфијом налаза из времена Палеолога²³ а њена највећа популарност избија око средине XII века. Сродни налази из Бугарске²⁴, Грнова²⁵ и Варне²⁶, Румуније²⁷ посебно из Турн Северина²⁸, грчки из Олинта²⁹, Солуна³⁰ и Атинске Агоре³¹, са малоазијске обале³² и јужноруски — са Кавказа и Крима³³ — показују велику експанзију ове варијанте сграфито-технике. За разлику од претходне, код ње се цртеж реже а не гравира, тако да се добија утисак далеко грубљи у изразу, а линије су без стварне финоће у потезу какву видимо на раним сграфито-примерцима.

И најзад — трећа група, означена као В 3 или медитеранска³⁴, чини најопштије заступљену керамику. Цртеж се уноси финим сграфито-потезима, преко ангоре, а глазуре варирају у браон, зеленим, жутим и пурпурномрким тоновима. То је техника „*scraping away*“ која је нормална и у В 2 групи са колорисаним глазурама, али се овде стилски разликује иако се репертоар животињских и биљних мотива понавља као у претходним варијететима. Ова група је у Цариграду ређа, док у Солуну обилује налазима у току рестаураторских радова у цркви св. Димитрија³⁵. Налази те групе са Крима и Кавказа чувају се у Ермитажу и Историјском музеју у Москви, а неки примерци са истих локалитета и у Лондону. Бројне радионице су производиле у XIV и XV веку у Русији, Италији, Солуну и на Кипру објекте ове стилске групе, а њихов утицај је могуће запазити и на појединим фрагментима новонађене керамике на јужној страни новобрдске катедрале у секторима А и В.

Наша птица вероватно представља сокола, судећи по кљуну и стилизацији пера која потсећају веома живо на фактуру соколових крила, мада би се једним површним погледом могла заменити и за неспретно интерпретирану фигуру голуба. Прастара примена овог мотива птице, која је постигла аналогна решења већ у XVIII веку пре наше ере на критској керамици, сачувала је популарност у читавом медитеранском базену, готово не

21 Майсурадзе *op. cit.* tab. 12, 13, 14.

22 D. T. Rice, *op. cit.*, 27.

23 *Ibidem*, 35.

24 B. Filow, *L'art bulgare*, Bern, 1919, 70.

25 Кр. Миятев Археологически вести известия на блг. арх. Инст. V, София 1928-9, 354, об 22.

26 D. T. Rice, *op. cit.*, 37.

27 *Byzantinoslavica* XXI/2, 265.

28 *Ibidem*.

29 Сада у Солуну. Потичу са ископавања јужно од Мегали Тумба у Олинту; Хунгорoulos, *op. cit.* 285.

30 Углавном око цркве св. Димитрија. Упореди већ поменуто дело Сотирџуа о Базилици св. Димитрија Солунског.

31 Frederick o Waagé, *The roman and Byzantine pottery*, Hesperia, vol. II, Cambridge, 1933, 279.

32 *Συ Αθηναϊς* 1924, σελ. 121.

33 De. Vock, *op. cit.*, 205, таб. 8—14; по његовој класификацији спадају у тип II.

34 D. T. Rice, *op. cit.*, 40.

35 Примери се налазе у самој цркви у крипти базилике св. Димитрија Солунског.

36 D. T. Rice, *op. cit.*, 42.

напуштајући првобитну схему. Комад нађен у Фестосу³⁷ (сл. 9) и обликом и стилизацијом тешко се разликује од многих сграфито-производа, у византијској уметности. Малоазијска позадина, комади из области Тигра и Еуфрата (сл. 10) (из Ракаха)³⁸, Пергамона³⁹, Ал Фустата у Египту⁴⁰, и персијски сграфити одржавају консеквентно ову традицију. Стилски су нашем комаду најближи цариградски фрагменти и они из Трнова⁴¹ (сл. 11) Коринта⁴², (сл. 12) као и румунски налази из Турн Северина и Зимнисца (сл. 18, 19)⁴³, (сл. 13, 14). Дубок цртеж превлачен је каткад оксидом гвожђа, што је могло бити случај и код наше посуде, чије су мрке нијансе биле постигнуте нешто дужим печењем посуде. (сл. 15, 16 и 17).

Релативна монохромност наше посуде, затим начин поступка у сграфито-техници, која на ободу има и примену сликаног декора⁴⁴ (сл. 8) чини неку врсту прелазне варијанте Рајсове класификације између В2 и В3 групе и припада дакле времену доласка Палеолога негде 60-тих година XIII века.

Оваква посуда могла је бити употребљена и примењена и у световном и религиозном животу. Низ фресака и минијатура које репродукују посуђе показују такве облике.⁴⁵ Некада се ради о сцени свадбе у Кани, као световном амбијенту, а каткад исти облици постоје и у сценама религиозне садржине. У прву варијанту би се пре уклапала фигура сокола, која је могла ићи у феудалну средњовековну хералдику са исто толико разлога са колико га и епска поезија третира као атрибут витештва. Другој могућности би најпре одговарала представа голуба, симболичне птице, која је често красила хришћанске олтарне преграде, уклапајући се у службу еухаристије.

III

Друга посуда представља плитку чашу, (сл. 21) готово зделу, дату такође у техници сграфита коју Рајс зове развијена угравирана група, В2. Оксид гвожђа као жута глазура прекрива посуду од црвене глине, која се показује као тамнији фон на местима где је урезан цртеж. Са унутрашње стране извучен је централни мотив грчког крста на дну чаше (сл. 22). Читав простор око њега оивичен је стилизованим бршљановим листом а међупростори су испуњени угребаном испрекиданом спиралом, орнаментом који необично подсећа на искидане деривате лозице. Дуж обода, са унутрашње стране, таласа се врежа бршљановог листа. Сам облик посуде сугерира на први поглед форме еухаристичних чаша, чије најраније примерке имамо у техници метала нађене у месту Каносцио⁴⁶, из V века. Овај касноантички облик, који се додуше појављује и на споменицима профане садржине као што је египатска слоновача Менаде и Сатира из музеја у Лувру⁴⁷, одржао се током средњег века првенствено на посуђу религиозне намене (да поменем само еухаристичке судове из сцене причешћа у Мистри⁴⁸, и посуду из 1270. у пизанском музеју

37 Savignoni, Scavi e scoperte nella necropoli di Phestos, Monumenti antichi, Reale Accademia dei Lincei, vol. XIV, Milano, 1905, tav. XXXVIII, 2.

38 Friedrich Sarre, Die Keramik im Euphrat und Tigris Gebiet, Berlin, 1921, Taf. XII, 234.

39 Један такав комад пореклом из Пергамона налази се у Каизер Фридрих Музеју у Берлину. Упор; Henry Wallis, Byzantine ceramic art, notes on examples of byzantine pottery recently found at Constantinople with illustrations, London, 1907, pl. XXXIX, fig. 80.

40 Ali Battgat Bey, les fouilles d'Al Foustat, Syria, tom. IV, Paris, 1923, pl. XVIII. Упор. и зделу репродуковану у часопису: Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1934, 215.

41 За Цариград упоредити D. T. Rice, op. cit, pl. XIII, 4, 5; за Трново је значајно дело: К. Миятев, Керамични фрагменти отъ Месемврия, Известия на българския археологически Институтъ, V, София 1928/29, об. 222; потиче из села Самоводение.

42 Упор. Ch. Morgan, Several vases from a Byzantine Dump at Corinth, American Journal of Archaeology, New York-London, 1935, 77; чува се у локалном музеју у Коринту.

43 G. Nikolessu, op. cit, pl. VI, fig. 15 i pl. VII, fig. 17; међу румунским паралелама упор.: Al. Barcacila, Monede podoabe de metal si fragmente ceramice de la termele drubetei si din cimitirul medieval Suprapus, Materiale si Cercetari Archeologice, V. Bucuresti, 1959, 783, 785, tab. 8.

44 Једна посуда репродукована код Walis H., op. cit. 5, pl. XIV, fig. 38 има идентичан декор.

45 Упор. богату фото архиву Народног музеја у Београду.

46 Enrico Giovagnoli, Una collezione di vasi scoperti a Canoscio, Rivista di archeologia christiana, XII, 3—4, Roma, 1935, 313, tav. 313.

47 Duthuit-Taylor, Une exposition d'art byzantin a Paris, Cahier d'art, IV, Paris, 1931, 187, fig. s. p.

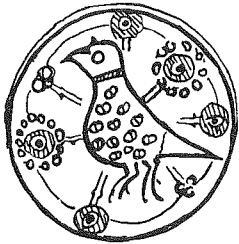
48 G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, pl. 112.



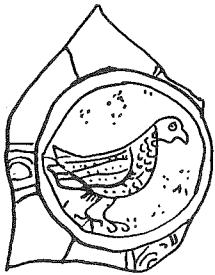
Сл. 8. Фрагмент византијске посуде, према Валис-у
 Fig. 8. Fragment d'un vase byzantin, d'après Wallis



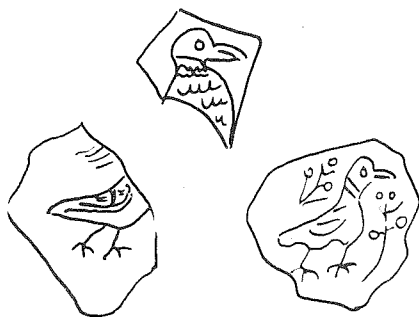
Сл. 9. Представа птице на вази из Фестоса,
 према Монументи Антики
 Fig. 9. Oiseau sur un vase de Phaestos,
 d'après Monumenti Antichi



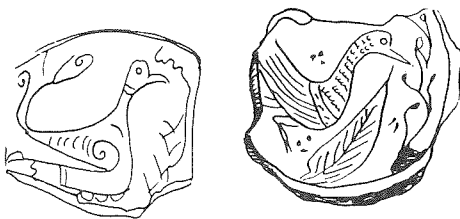
Сл. 10. Персијска здела из Нишапура IX век
 Fig. 10. Coupe persane de Nishapur, IX siècle



Сл. 11. Фрагмент керамике из Трнова, према Мијатељ-у
 Fig. 11. Fragment de céramique de Trnovo, d'après Miyatev

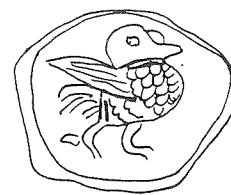


Сл. 12. Група птица на керамици угравираног стила XII-XIII
 века, према Рајсџу
 Fig. 12. Coupe avec oiseau du style sgraffito développé, XII-XIII
 siècle, d'après T. Rice



Сл. 13. и 14. Птица на глеђосаној керамици из Зимнисцеа,
 према Николеску
 Fig. 13. et 14. Oiseau sur céramique vernissée de Zimniscea,
 d'après Nicolescu

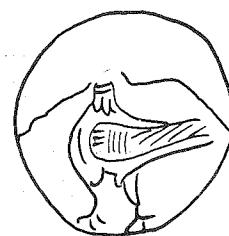
Сл. 15. Глеђосана сграфито посуда, према Валису
 Fig. 15. Vase vernissé sgraffito, d'après Wallis



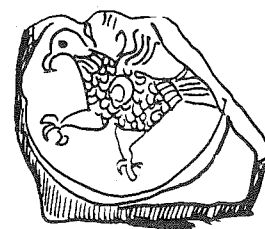
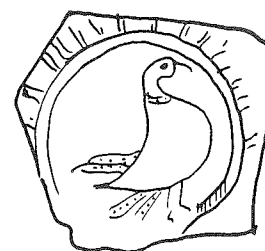
Сл. 16. Посуда нађена у кварту мангала у Цариграду, према
 Демангел — Мамбури
 Fig. 16. Vase découvert dans le quartier des Mangannes à
 Constantinople, d'après Demangel — Mamboury



Сл. 17. Фрагмент посуде XIII века из Димитрија Солунског,
 према Сотирју
 Fig. 17. Fragment du coupe trouvé à St. Démètre à Thessa-
 lonique, XIII siècle, d'après Sotiriou



Сл. 18 и 19. Фрагменти керамике XII и XIV века из Турн
 Северина, према Николеску
 Fig. 18 i 19. Fragments de céramique de Turne Severine, XII-XIV
 siècle, d'après Nicolescu



Сл. 20. Керамика XIV века из Зимнисцеа, према Николеску
 Fig. 20. Ceramique de Zimniscea, XIV siècle d'après Nicolescu





Сл. 21 и 22. Посуда Народног музеја у Београду, инв. бр. 2579

Fig. 21. et 22. Coupe du Musée National à Belgrade, inv. br. 2579

са сценом оплакивања⁴⁹). Један примерак оваквог облика посуде у чисто световној употреби имамо у Манасијиној хроници, Ватиканском рукопису XIV века, у пријему код Крума⁵⁰.

Што се тиче орнаменталне комбинације грчког крста са мотивом бршљановог листа, занимљиво је прећи репертоар ове тематике, који се обично налазио на објектима религиозне намене. У читавој листи коју ћу навести, два би спадала у круг световне уметности. Први, сигурно профани комад, јесте запон центуриона⁵¹, док је следећи коптска тканина трећег стила⁵² из VII века, са сличном концепцијом стилизације: око централног мотива крста иду прво стилизовани бршљанови листови, а затим, у концентричној удаљености, природни облик истога лишћа.

Остали споменици су несумњиво религиозног карактера и налазе се у разним техникама. Од камене пластике вреди поменути базилику у Дабровини са парапетним плочама⁵³, из VI века, затим пластику у наосу Скрипиу, коју Сотирiju сматра за типичну тематику IX века⁵⁴, импост-капители у малој цркви Св. Луке у Фокиди⁵⁵, епископску катедру у Торчелу⁵⁶, мотиве са старог иконостаса у манастиру доње Панагије у Грчкој⁵⁷, и најзад декоративну пластику коју каткад срећемо у секундарној употреби узидану у зидове (спољне и унутрашње) већине наших цркава по Македонији. Такве би несумњиво биле оне плоче које сусрећемо узидане, у зидна платна Хиландара и Конче⁵⁸. У племенитом металу имамо следеће паралеле за комбинацију оба мотива, крста и бршљановог листа: фински крст из XI века⁵⁹, византијски златни реликвијар нађен у току једне религиозне мисије на југу Француске⁶⁰, и најзад реликвијар који се чува у Риму у Sancta

49 P. Mouratoff, *La peinture byzantine*, Paris, MCMXXXVIII, Tab. CLXXXV.

50 Богданъ Д. Филовъ, *Старобългарското изкуство*, София 1924, об. 36.

51 *Mémoires de la société de l'académie de l'Oise*, XI, Paris, 1880, pl. 16.

52 R. HUYGE, *l'art et l'homme*, Larousse, Paris, 1958, fig. 294.

53 D. Sergejevski, *Bazilika u Dabrovini*, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu*, nova serija XI, Sarajevo, 1956, tabl. 14.

54 M. x. Γ. Σωτήριου, "Ο ναός τῆς Σκριπῶν τῆς βοιωτίας *Αρχαιολογική Εφημερίς*, 1931, πιν. 27, σελ. 146.

55 Sidney Howard Barnsley-Robert Weir Schulz, *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*, London, 1901, pl. 21.

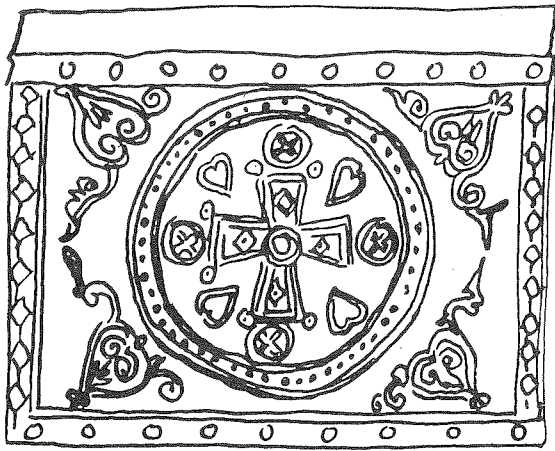
56 L'Orange, *Studies on cosmic Kingship in the ancient World*, Oslo, 1953, pl. 140.

57 Α. Ορλανδος, *Η μονή τῆς κατω παναγίας Αρχαίου*, 1936, πιν. 13, σελ. 82.

58 Упоредити фотографску архиву Народног Музеја В 144 и В 5215

59 Finlands Radt, *Archeology*, vol: XII, New York 1959, 254, fig. 13.

60 Didron, *Reliquaire byzantin*, *Annales archéologique*, II. Paris, 1845, 261; реликвијар који је припадао епископу Неверс-а има занимљиву представу хетимасије. Датира се у XIV век, на основу палеографских сродности са новцима Комнена из Трапезунта.



Сл. 23. Сребрни византијски ковчежић са печатом грешног Николе (1377—1280 г.) из Санкта Санкторум у Латерану, према Monuments Piot

Fig. 23. Coffret byzantin en argent, avec le sceau du péheur Nicolas (1277—1280), Sancta Sanctorum à Lateran, d'après Monuments Piot

Sanctorum, звани Sta Prasede. Овај рад у металу са печатом грешног Николе III (1277—1280) показује велику тематску сродност са композиционом схемом чаше из Народног музеја у Београду⁶¹ (сл. 23).

Здружени мотив бршљана и крста имамо на текстилу ређе. Наводим пример царске далматике у Ватикану⁶². Од примерака на фреско-сликарству треба поменути оне у манастирима Градцу и Морачи⁶³. Занимљиво је да се мотив у Градцу среће поновљен на малоазијској керамици у пределима око Тигра и Еуфрата⁶⁴.

Сам пак мотив бршљановог листа, стилизованог или датог у примодном облику, има већу експанзију, и гледано екстензивно у разним техникама, и хронолошки по вертикали временске персистенције. На металу га видимо од мотива на бронзаним посудама кинеске касне Ху и ране Хан династије⁶⁵ преко архајскогрчких златних наруквица из IV века пре наше ере⁶⁶, трезора у Боскорале⁶⁷, византијских наруквица VI века⁶⁸, кестхељских шнала⁶⁹, Тасиловог Путира, касета и реликвијара X-XIV века⁷⁰ и осталих златарских производа тога времена⁷¹. Предбелобрдски срцолики привесци из Народног музеја у

61 Monuments Piot, XV, Paris, 1907, pl. XI.

62 Didron Aine, La dalmatique impériale, Annales archéologiques, I, Paris, 1884, 288.

63 Ђ. Бошковић, С. Ненадовић, Градаци, Београд, 1951, таб. XXXIV.

64 Friedrich Sarre, Die Keramik im Euphrat Gebiet, Berlin, 1931, Taf. II; то је углавном печатана керамика из Такрита и Шат-ал-Нила.

65 Michael Sullivan, Pictorial art and the Attitude toward nature in ancient China, The art Bulletin, vol. XXXVI, New York, 1944, no 1. Предмети се чувају у дворском музеју у Пекингу.

66 Adolf Greifenhagen, Goldene Armreifen mit Widderköpfen, Panthen, II, München, 1960, 63, Taf. XVIII. Објекти се налазе у Фазанерији крај Фулде.

67 Mon. Piot, V, Paris, 1897, pl. предмети се чувају у Лувру.

68 Са изложбе у Балтимору: The Walters art gallery, Early christian and byzantine art, Baltimore, 1947, 96, таб. LXVI. Пореклом са Сицилије. Упор. и. P. Orsi, Sicilia bizantina, Rome, 1942, tav IX.

69 ΠΑΛΑ Δ., Α. ΒΑΡΒΑΡΙΚΑΙ ΠΟΡΠΑΙ ΤΗΣ ΚΟΡΙΝΘΟΥ, ΠΕΠΡΑΓ. ΒΥΖ. ΣΥΝ. I, ΑΘΗΝΑΙ, 1953, 393, ΠΙΝ 16. J. Hampel, Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Braunschweig, 1905, Bd. I, Abb., 1685. Запови са срцоликим мотивом нађени су у раносредњовековним некрополама Херсона као и у другим некрополама Таурике. Наилазимо их у нижем слоју некрополе Саук Су, у Цариграду, Коринту, византијским градовима западне обале Мале Азије. (Пергамону), у Немачкој, Персији, Египту и на Сицилији. Упор. А. Л. Јакобсон, Ранне средне вековий Херсон, Материалы и исследования по археологии СССР, 63, Москва—Ленинград, 1959, 274, рис. 139. Јакобсон их датира у VI-VII век за разлику од Давидсона који је за раније време, IV—V век. Urog. Korinth excavations, XII, op. cit. 267,71.

70 Тај мотив имамо на византијском реликвијару грофа Строганова у Риму; Gustave Schlumberger, Un tabiau reliquaire byzantin inédit du X siècle; Monuments et Mémoire (Fondation Eugène Piot) Paris, 1894, 98-104; затим на византијском реликвијару из Екс ла Салел, упоредити: Gustave Schlumberger, Reliquaire byzantin en forme d'église du trésor de la cathédrale d'Aix la Chapelle. Mon. Piot, XII, pl. XIV; Лабарт и Бок га датирају у XII век. Најзад вреди поменути угравирани орнамент у сребрној касети св. Стопије, која се чува у истоименој задарској цркви. Упор. Мирослав Крлежа, Злато и сребро Задра, без места и године издања, сл. 5.

71 Упор. L'abbé Téxier, L'orfèvrerie au moyen age, Annales archéologiques IV, Paris, 1846, 148; прстен Јована епископа II (1244—1256) нађен у ковчегу у Катедрали у Евру (George Bourbon, La grosse et l'anneau de Jean d'Aube regenville, Revue archéologique, troisième série, tom V, Paris, 1885, 185), и калису из Ремса која је припадала св. Ремију. (Annales archéologiques, II, Paris 1845, 343, tab. VI) из XII века.

Београду такође инсистирају на томе омиљеном мотиву⁷², који даље пратимо и на прстењу српском и византијском⁷³ и сребрним оплатама икона из Охрида и Вика⁷⁴ и оној из Буматија⁷⁵.

На текстилу постоји такође дуга развојна линија: од коптских тканина⁷⁶, преко византијских хаљина Андреја Богољупског из 1052⁷⁷, сакоса Рогера II, који је умро око 1154⁷⁸, тунике Хенриха II, из XII века у Музеју примењених уметности у Бечу⁷⁹, Pluviale Gösser Ornates из истога музеја⁸⁰ пратимо примену овога мотива, који се среће и на минијатурама⁸¹ и сликама⁸² признанске школе у дугенту и треценту. Од X-XIV века срцолики мотив је доста чест на рукописима. Лондонски илуминарни кодекс gr. 1139 Egerton из године 1131—1134. занимљив је за нас по мотиву слободног бршљановог листа, који је идентичан са нашим декором на унутрашњем рубу посуде.⁸³

На фреско-сликарству готово сви наши најзначајнији споменици имају било какву комбинацију стилизације бршљановог листа, што уосталом вреди и у византијском сликарству⁸⁴ фресака и мозаика⁸⁵.

Бројне представе срцоликог мотива у лангобардијској и византијској пластици имају своју дугу развојну линију, која тече од архајских и јонских мулажа, етрурских надгроб-

72 Углавном се ради о бронзаним предбелобрским апликацијама из IX-XI века инв. бр. 2069, 2070, 1055, 2631, 2339; слично су обрађена и метална дугмад нађена близу цркве у месту Миклушице у гробу № 44 (Historica I, Praha, 1959, tab. I, 1).

73 Српско прстење у инвентару средњовековне збирке Народног музеја у Београду и византијско из збирке Стататос (Collection Hélène Stathatos, Les objets byzantins et post byzantins) без места и године издања, (прстен № 30).

74 Dom. E. Roulin, Tableau byzantin inédit, Mon. Piot, VII, Paris, 1900 pl. XI. Налази се у епископском музеју у Виксу. Оков на икони Христа Психосотера и на арханђелу Гаврилу из старијих благовести. Упореди негативе фотоархиве Народног музеја у Београду № А 256 и В 1513. Тај мотив је омиљен и у угравираном декору портативног олтару из Ватербаха у Бајерском националном музеју, који представља регенсбургски рад предготског времена. (J. Braun, Meisterwerke der deutschen goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, München, 1922, vol. I, 71, fig. 30; Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. V, fasc. 3—4, Budapest, 1958, 205).

75 L. Maculevič, Monuments disparus de Džumati, Byzantion, II, Paris — Liège, 1926, fig. 1, tab. b.

76 Brooklyn Museum, Coptic Studies in Honor of Walter Ewing Crum, Boston, 1950, pl. VII/2; инвентарни број 44143.

77 Свиљена хаљина са везом нађена у гробу Андреја Богољупског у Успенској катедрали у Владимиру. Сада се чува у месном Владимирском музеју.

78 ΜΑΡΙΝΟΥ ΚΑΛΑΓΓΑ, ΟΙ ΠΕΣΣΟΙ ΤΗΣ ΠΤΟΛΟΜΑΪΔΟΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΦΕΜΕΡΗΣ, 92, 93, ΠΙΝ. 22.

79 Изложено у Бечу.

80 Carlo Cechelli, Zara, 96.

81 Напр. на Саломоновој хаљини са атоског рукописа cod. Dionisiou, фол. 13. Према фотографији бечког Билдер Архив-а у националној библиотеци, № Б 101296.

82 На слици Francesco Traini, Santa Rosalia; мотив се налази на оковратнику и рукавима; слика се чува у пизанском националном музеју. Упор. Enzo Carli, Pittura pisana del Trecento, Milano, 1958, fig. 11

83 Osieczkowska, Notes sur la decoration du manuscrit grec Czartorski 1801 et sur l'ornement byzantin XII—XIII siècle, Atti del V Congresso internazionale di studi bisantini, Roma, 1940, II, Tav. XCII, fig. 122; имамо га на заглављу минијатура Светоандрејског скита cod. 22 (Бечки архив народне библиотеке В 101-403-04) и манастира Филотеја такође на Атосу, № 5 (Бечки архив слика В 101-398); оба су рукописа из XIV века. Многи париски рукописи имају тај мотив: Paris gr. 2243, 450, 519, 94; Paris gr. suppl. gr; 27,543, Paris Coislin 239. Исти је случај са неким римским рукописима: Roma gr. 1613, 2281, 1625 и у разним другим градовима: Patmos gr. 33, Eskorial T-16, Laurenciana VI 23, Rokfeler, Чикаго cod 2400, Atina cod. gr, 7 i Vatikan Rossianus Z 51 (Упор: P. Buberl, Die Miniaturen der National Bibliothek in Athen, Wien 1917, 39, Taf. XVII; Art Bulletin, XVI, New York 1934; Byzantion IX 1934, pl. XXIII; Archaeology, vol. 12, n° 4, 1959).

84 Јерусалим, црква св. крста, изнад фреске Одигитрије и Христа И. П. Кондаковъ, Археологическое путешествие по Сирији и Палестинѣ, Сп.б. 1904, таб. LIX Баптисериј из Парме из око 1260. има тај мотив срцоликог листа као декоративни оквир (Paul Muratoff, La peinture byzantine, Paris, MCMXXVII); исти мотив следимо на триумфалном луку св. Софије Солунске (O. Wulff, Die Byzantinische Kunst, München, 1918, Abb. 333); затим на декоративном украсу линете у којој се налази Пантократор (Idem, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Berlin, 1913, Abb. 507), и низу фресака у нашим манастирима: Водочи (Frolow, A. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Paris, 1954, pl. 14,3), Софији Охридској (ibidem, pl. VII, 2), Бурђевим стубовима (ibidem, pl; 22,2 и 27,4C), Нерезима (ibidem; pl. 88,5), Жичи (ibidem, pl. 49,1; pl. 92,5,7, и 93,3,7), Сопоханима (фото архива Народног музеја В. 2228), Грачаница (фотоархива Народног музеја В 1724) и Леснову (Фотоархива Народног музеја В 2471).

Чак и крипта Сан Аполинаре Нуово у Равени има на сликаној завеси XIV века тај мотив (Giuseppe Bovini, L'antica abside e la cripta di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, Felix Ravenna, dicembre, 1950, fasc. 3, LIV). fig. 10.

85 Да поменем само најзначајније: Напуљски Баптисериј, св. Луку у Фокиди и Кахрије Ђами (J. Wilpert, Röschen Mosaiken III und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert, Freiburg im Breisgau, 1917, III, Taf. 34, 36, 37, 38). Упор. и мозаички под из Сан Гиовани Евангелиста: G. Galassi, Roma o Bizanzio, Roma, 1930, tom. I, CXLII.

них споменика и сиријских мулажа⁸⁶ у готово непрекинутом току варијација на тему идентичне декоративне инспирације.

Прелазећи на крају на област која нас овде специјално интересује, на керамику, имамо такође широку примену мотива бршљановог листа. На раним сликаним примерцима керамике из Патлене и Преслава из X-XI века⁸⁷ и осталим фрагментима истог времена Рајсове групе А1⁸⁸ на раним комадима из Цариграда и Коринта⁸⁹ и комадима нађеним у Олинту⁹⁰, а исто тако и на керамици у византијској цркви Горгу на Ареопагу⁹¹ на комадима нађеним током ископавања у Ефесу⁹² и нешто ранијој или истовременој персијској керамици и сиријско-египатској фајанси XII века⁹³.

Крстасти мотив сам у центру, или комбинован са биљном орнаментиком и усредсређује се на групу В 2, дакле црвено глинено посуђе из доба Палеолога, мада се јавља и на ранијим примерцима белоглинених посуда које Рајс сврстава у групу А 1. Глинено посуђе из IX века нађено на Херсону већ показује здружење мотива крста и срцоликог бршљановог листа, док се за комаде нађене у манастиру Одигитрије у Цариграду⁹⁴, сграфито-комаде из Коринта⁹⁵ и Дминисија у Грузији⁹⁶ тешко може рећи шта је тачно представљало завршетак овог декоративног мотива⁹⁷. Једна персијска здела из Годманове колекције⁹⁸ има централни мотив крста на белој глиненој посуди. Празан простор испуњен је увијуцима као на нашој чаши и даје утисак рада у филиграну. Уопште узевши, ова чинија са применом злата и белих ромбова по крацима крста подсећа на радове у металу, са фасованим драгим камењем. И ту је извршена стилизација бршљановог листа и крста, али сасвим на оријентални начин. Исти мотив спиралних завијутака који видимо на персијској здели имао је разне фазе примене у многим техникама од касноантичких паганских олтара⁹⁹, рано хришћанских мозаика¹⁰⁰, византијског накита¹⁰¹, галског оружја,¹⁰²

86 Chios, Emporio, Chronique des fouilles en 1951, Bulletin de Correspondance hellénique, Paris et Athènes, tom. LXXIX, 1955, I, fig. 13; Georg Varo, Altetruskische Baukunst, Die Antike, Berlin, 1925 (Taf. 24; Heinrich Schmidt, L'expédition de Stesiphon en 1931—1932, Syria, XV, I, Paris, 1934, pl. I. C. G. За споменике византијске пластике упор. камене плоче у византијском музеју у Атини, публиковане код Пала (op. cit. tab; 69, sl. 2, 3) и осим тога декор на циборију у св. Софији Цариградској; идентични се мотиви налазе на пластици која се чува у музеју у Теби (Г. А. Σωτηρίου, "Ο ἐν Θηβαῖς Γρηγορίου τῶν Θεολογῶν, Αδϋ. Εφβμ, Αθηναι, 1924, 23, 43—45, πιν. 39). Комади из царске палате у Цариграду налазе се сада у цариградском музеју. (Jean Ebersolt, Mission archéologique de Constantinople, Paris, 1921 pl. XXIV, n° 1. Сличан мотив имамо и у св. Софији Охридској (Фотоархива Народног музеја у Београду, В 4484) на стубовима олтарске преграде у Зеници (Иванка Николајевић — Стојковић, Скулптура средњевековних цркава Босне и Херцеговине, Зборник радова Византолошког института, књ. LIX, Београд, 1958, сл. 8 I византијска слоновача показује некад сличне мотиве (D. Talbot Rice, Art Byzantin, Paris, Bruxelles, 1959, pl. 101, на триптиху Harbaville у Лувру.). Међу западним паралелама помињем скулптуру XI—XII века из Моасака. (Paul Deschamps, l'âge des chapiteaux de choeur de Cluny, Revue de l'art ancien et moderne, Paris, 1930, tom. LVIII, 165, fig. и мермерну пластику на порталу св. Есуперанција из 1295. год. у Чинголи (P. Toesca, Storia dell'arte italiana, Torino, 1927, III, 822, fig. 549.

87 Byzantine polychrome pottery by D. Talbot Rice, The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. LXI, 281. pl. I; T. Rice, op. cit. pl. IV.

88 T. Rice, op. cit. pl. VI, VII.

89 Corinth excavations XI, op. cit. pl. XLIV, c; Wallis, op. cit. pl. VII, 22; T. Rice, op. cit. pl. II, 1; Burlington Magazine, op. cit. tab. I D.

90 Olynth, op. cit. V, 1933, pl. 204, pl. II A, D

91 Α. Σωτηρίου τα Σρεπια τοῦ παρὰ τὸν Αρειὸν παγὸν βυφαντινοῦ ναοῦ Γεωργ, Αρχαιολογικὸν Δελτιον, том 2, 1916, ἐν Αθηναις, 1917, σελ. 137, πιν. 13.

92 Г. Α. Σωτηρίου, Ανασκαφαὶ τῶν βυφαντινοῦ ναοῦ Ὁωαννου τοῦ Θεολογῶу ἐν Ἐφεζῶν, Αρχαιολογικὸν Δελτιον, том. 7, ἐν Αθηναις, 1924, πιν. 65 № 1.

93 T. Rice, op. cit. tab. XVII b; G. Migon, Trois faïences, orientales, Monuments Piot, tom. XIII, Paris, 1906, fig. 1,6.

94 M. R. Demangel, Le Quartier des Manganes, op. cit. 138, fig. 185, n° 70; упор. Јакобсона, op. cit. sv. 63 tab. XVIII, № 5.

95 Corinth excavation, XI, op. cit. pl. L №. 1616.

96 Майсурадзе, op. cit. таб. 33,291

97 Сви су комади до те мере фрагментовани да нема података о комплетној декорацији. Wallis, op. cit. pl. V, fig. 8.

98 Wallis, op. cit. pl. XXXVIII, 79.

99 Олтар у Ђемили у Алжиру, Bulletin archéologique, Paris, 1915, pl. XI, p. 121.

100 Упор. мозаике Санта Констанца у Риму.

101 Златни накит VI—VII века из музеја у Истамбулу (упор. D. Talbot Rice, Art Byzantin, Paris-Bruxelle 1959, 65.

102 Упор. примерак нађен на Лоари (Bulletin archéologique, Paris, 1913, pl. I, 15).

фибула са златним филиграном,¹⁰³ да би са текстила или метала прешао и у прилично честу употребу на керамици раног и развијеног сграфито-стила¹⁰⁴. Ископавања са Тасоса¹⁰⁵, Олинта¹⁰⁶, Ефеса¹⁰⁷, Коринта¹⁰⁸, Саламине¹⁰⁹ и Цариграда¹¹⁰, показују керамичке фрагменте са таквом израдом.

Хронологија ове посуде намеће се из саме чињенице њене техничке обраде, облика и декоративних мотива. Како су декоративни мотиви у смислу генезе облика у стању да се повлаче у дужем временском периоду, ми смо се више ослонили на елементе техничког карактера. У том погледу постаје евидентно да ова здела чини прелаз од каснијих комада сграфита на црвеној глини, група В1 и ранијих В2 примерака. Геометријски и вегетабилни фино угребан цртеж који подсећа на најфиније чипке, какав је уобичајен у В1 групи, у следећој В2 групи има већ грубљи разрез, који бојену подлогу преко ангобе разоткрива у виду мрких контура исечене мустре. На нашој здели, аналогно, онај део украса који се налази у простору око крста, подсећајући на деривет филигран, замрачује фон интензитетом боје ослобођене површине глинене посуде, која је ту на месту цртежа била превучена преко ангобе тоном печене сијене.

Коринтске зделе из XII-XIII века имају исте профиле као наша посуда на њој приказана, уобичајена је у групи А2 византијске керамике. Тиме би ова здела припала првим деценијама XIII века, односно времену, када је та врста орнаменталне тематике узела маха и у другим техникама, као што смо горе већ изложили у прегледу развоја овог декоративног мотива.

Најмлађа посуда је свакако она (сл. 24) која је инспирисана симболичним темама јелена, (сл. 25), орла и змије (сл. 26). Занимљиво је да свака животиња понаособ тумачи есхатолошке мисли, које се одлично уклапају у јединствену тему крштења. Овакву количину теолошке мисли лаконизирани у симболичну целину двају зооморфних приказа може се једино разумети ако се прихвати претпоставка да су овакви судови имали примену у обреду крштења.

Орао је од вајкада био симболична птица. Као атрибут Јупитера, он учествује у апотеози умрлих царева носећи их на небо¹¹¹. Та функција орла психопомпоса задржала се и на хришћанским апокрифним списима где се наводи да орлови долазе у сну и носе душе на небо¹¹². Ова мисао интерпретирана је у ликовној уметности у разним техникама: да поменем само сасанидску чашу из Ермитажа, арапску зделу у техници сграфито из музеја Victoria и Albert у Лондону, декор на арапској свили и сликану таваницу капеле Палатине у Палерму¹¹³. Исти мотив орла психопомпоса јавља се и на металним посудама из Нађ Сент Миклоша¹¹⁴.

Црквени су оци такође тумачили симболику представљених животиња. Максим из Турина сећајући се стиха 5. 102 псалма наводи орла као слику неофита чији се живот обнавља помоћу крштења¹¹⁵. Физиолог прича да кад орао остари и крила му отежају а очи отупе он тражи свеж извор, па кад га нађе, враћа се на сунце, сагори крила, престаје

103 Bull. arch. 1913. 17. pl. II.

104 У бечком музеју примењене уметности на фрагментима црвене и зелене свиле из XII века око централног мотива палмете налазе се спирални завијуци који подсећају на мотиве са керамике.

105 Ископавања на византијској Агори на Тасосу показују глеђосане фрагменте жуте и зелене боје са сличним угравираним декором завијутака, који испуњавају међупросторе око вегетабилних мотива. Bull. Corr. Hell, tom. LXXVI, Paris, 1951, 273, fig. 71; Chronique, des fouilles en 1951.

106 Olynthus, V, op. cit. pl. 207, fig. 16; pl. 205, 3/g i A c.

107 Ископавања у Ефесу које је водио Г. Сотириу, (упор. APX. DEA. op. cit. № 4, fig. 65)

108 Corinth excavations, op. cit. 138, fig. 135, № 1636; у питању је посуда XII века; слично је и на посуди, fig. 125, нав. дела, на стр. 149, № 1436 која припада медаљон стилу.

109 Σαλαμινικά υπό' Δημητρίου παλα, Αρχ. Σφημ., 1948—49, πιν. 12. ζελ. 132.

110 Комад из цркве Марије Панахрантос у Цариграду, упор. Talbot Rice, The Burlington Magazine, vol LXI, pl. I A.

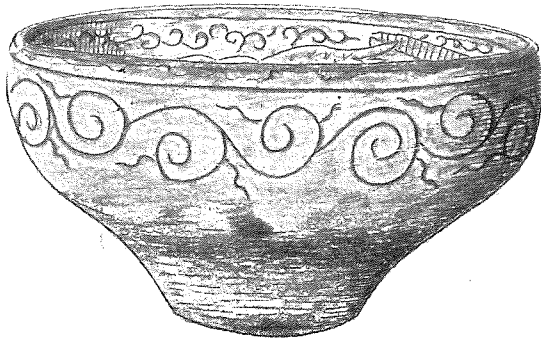
111 На римским новцима је бивао знак римске легије; упор. Cabrol — Leclero Dictionnaire d'archéologie et de liturgie, Paris, 1924, s. v. aigle, col. 1036.

112 Lipsius et Bonnet, Acta Apostolica Apocrypha, Braunschweig, 1891, 285 sq.

113 Н. Р. Orange, Studies on iconography of cosmic Kinghip in the ancient world, Cambridge, Oslo, 1953, 71, fig. 45, 46, 47.

114 Aracheologia Hungarica, 29, Budapest 1943, 225.

115 Maximus Taur. Homil, LIX, P. Locol. 336.



Сл. 24, 25 и 26. Посуда са мотивом јелена и змије,
Народни музеј Београд, инв. бр. 2801

Fig. 24, 25, 26. Vase avec motifs du cerf et du serpent,
I inv. n° 2801, Musée National à Belgrade

да буде слеп, потапа се три пута у воду и на тај начин се поново подмлађује.¹¹⁶ У коментару се даље каже да је то пут којим треба тражити Христа: троструким потапањем у воду¹¹⁷. У грчком физиологу из Смирне, на стр. 28, често седи жена на златној сфери као персонификација извора. У извору је орао са златним крилима, док три остале птице надлећу горе. Сунце је такође персонифицирано, и то као медаљон са попрсјем цера. Испод тога се налази представа крштења, која овде поткрепљује ликовним коментаром, оно тумачење које овој животињи предаје московски физиолог кроз уста Давида псалмопевца. Сасвим посебан смисао имају сребрни комади нађени на Дњепру и Кавказу (сл. 26А, 26 В)¹¹⁸.



Слика 25

Fig. 25



Слика 26

Fig. 26

Мотив јелена и змије, који је приказан као симетричан пандан орлу и змији на нашој посуди, омиљена је тема у баптисеријима. Захваљујући недавном открићу мозаика у месту Henhir Messaouda у Тунису, добили смо изванредно исцрпну студију М. Sh. Puech-а о симболици јелена и змије¹¹⁹.

Као и орао, и јелен је имао свој развијени култ још у антици. Сматран је за животињу богатства и смрти. Јелен је умрлог водио богу Сernunnos-у, који је место

116 Joseph Strzygowski, *Der Bilderkreis des gricehischen Physiologus*, *Byzantinisches Archiv*, Heft, 2, Leipzig, 1899, 17; St. Novaković, *Starine*, Zagreb, 1879, 193

117 J. Strzygowski, *op. cit.* 19.

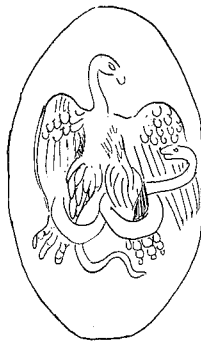
118 A. Krancjev, *Der Physiologus der Moskauer Synodalbibliothek*, *Byzantinische Zeitschrift*, III, Leipzig, 1894, 39; на гробовима се орлови у римско доба приказују као симбол бесмртности, (упор. Cumont, *l'aigle funéraire*, *op. cit.* 72 ff.) У последње време издата је исцрпна иконографија орла и змије у касној антици, Византији и у варварској средини од Л. А. Мацулевича *войсковой знак V в, византийский времeник XVI Москва 1959, 183—205, рис. 1,2,6.*

119 M. H. Ch. Puech, *Le cerf et le serpent: Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte à L'Henhir Messaouda*, *Cahier archéologique*, IV, Paris, MCMXLIX, 25 ff.



Сл. 26а. Сребрна скулптура
нађена у Нескребовском VII,
према Мацулевићу

Fig. 26a. La sculpture en argent
trouvée à Neskrebovsko, VII siècle
d'après Matculevitch



Сл. 26б. Сребрна плоча са се-
верног Кавказа II век, према
Мацулевићу

Fig. 26b. Plaque en argent provenant
du Caucase nord, II siècle,
d'après Matcilevitch



Сл. 27. Набанганска скулптура
II век, према Глуку

Fig. 27. Sculpture Nabathéenne
II siècle, d'après Glueck



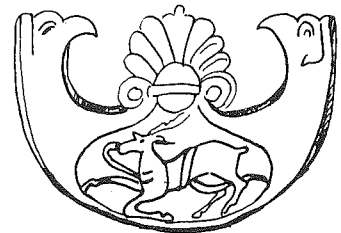
Сл. 28. Фрагмент керамике из
Коринта, према Моргану

Fig. 28. Fragment de céramique
de Corinthe, d'après Morgan



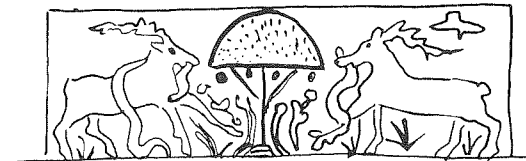
Сл. 29. Керамички фрагмент из
Коринта, према Моргану

Fig. 29. Fragment de céramique
de Corinthe, d'après Morgan



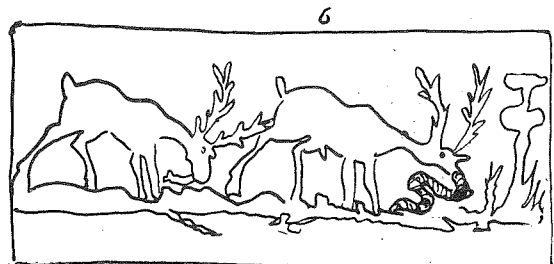
Сл. 30. Мермерна плоча из
колекције Дифунау, Школа лепих
вештина у Паризу, према Пушу

Fig. 30. Plaque de marbre de la
collection Dufounnoy, Ecole des
Beaux arts, Paris, d'après Puech



Сл. 31. Баптисеријум Хенхир Месауда, према Пушу

Fig. 31. Baptitère à Henchir Messauda, d'après Puech



Сл. 32. Грчки рукопис 479 фол. 27 в. XI в. Вене-
ција, библиотека Марцијана

Fig. 32. Manuscrit grec. cod. 479, fol. 27 v, XI siècle
Vénise, Bibliothèque Martienne

орната на глави имао јеленске рогове¹²⁰. И сам Лукреције (*De rerum natira* VI, 762—766) пореди подземне богове са јеленом који својим дахом привлачи змије из њихових скри-валишта. Та вест се вероватно може повезати и за један примерак приказа Дионисијевог репертоара на сребрном таџиру из Милденхала¹²¹.

Тертулијан *De roenitencia*, 12, помиње јелена као животињу која има инстинкт спасења; док Опијан (*Cunegetica*, II 233—258) даје драмске приказе борбе јелена и змије, који остају на плану природне историје¹²².

Хијерозоикон¹²³ говори о својствима јелена у антици, а средњовековни физиолози ту основну мисао разрађују обогативши је псалмима и комментарима. Грчки физиолог прича о јелену да је непријатељ змије¹²⁴. Када се она налази у стени сакривена, јелен напуни уста водом са извора и потоци отвор где се налази змија. На тај начин је избаци и убије је. Коментар XI и псалма представља само хришћанско тумачење античког наслеђа из области природне историје. Певани свечано у суботу пре Васкрса и у суботу пред Духове на чин крштења, стихови XLI псалма понављају се и на погребу кад верници „perfecti“ (а јелен је њихов амблем) имају оно што желе¹²⁵.

Париска школа XII века са Хугом од с. Виктора и Петром Ломбардом, негујући доктринарност још августиновске симболике, видела је у јелену катехумане „fidelis perfectus“ хришћанина плашљивог и пажљивог да брзо послуша предвиђајући замке демона-змије и уништавајући у њему отров греха водом крштења¹²⁶. Ликовне представе комплетне теме какву видимо на нашој здели, имамо далеко ређе него ли појединачне приказе. Најстарија, још паганска комбинација јесте мермерна плоча из школе лепих вештина у Паризу, која потиче из колекције Дифунца¹²⁷ (сл. 30). Мозаици царске палате у Цариграду, у сасвим профаном амбијенту VI века поседују комплетан репертоар¹²⁸ (сл. 34, 35), а исто се може рећи и за аустријске мозаике из Тернија, који задржавају сва три елемента: орла, јелена и змију¹²⁹.

Појединачне пак представе орла и змије имамо на скулптури римског доба источне Палестине¹³⁰ (сл. 27). Иако нашу керамику дели временски размак од десет и више векова од те скулптуре из II века н. е., ипак је интересантно констатовати да је тадашњи манир у стилизацији задржан готово без видних измена. Затим, срећемо орла без симболичних атрибута на низу споменика од раних паратетних плоча или оних које су служиле као украс хришћанских базилика¹³¹, па све до белоглиненних посуда, где се орао представљао рељефно¹³² или керамичких—графито производа¹³³.

Што се тиче јелена, репертоар је знатно богатији. Од туниских мозаика и бавитских фресака¹³⁴ (сл. 31, 33), преко минијатура оваква је Опијанова Кинегетика (*Cot. gr.* 479

120 Jean Bayet, *Le symbolisme du cerf et du centaure à la porte rouge de Notre-Dame de Paris*, *Revue archéologique*, 6-ème série, tom XLIV, juillet—septembre, Paris, 1954, 33. Упор. и John Mitchell Kemble, *On some remarkable sepulchral objects from Italy, Syria and Mecklenburgh*, *Archeologia*, XXXVI, pl. XXVI, fig. 7; ту се јелен појављује на надгробним споменицима док га два човека држе за рогове.

121 D. T. Rice, *Art. Byz. op. cit.* fig. 39 репродукује само орла и змију. Обе фотографије ми је љубазно послао D. T. Rice на мој захтев, са мотивом орла и са истим мотивом јелена у борби са змијом, A. Odobesko, *Le trésor de Petrossa*, II Leipzig, 1896, fig. 71; за трезор у Петроси се сматра да је део ризнице визиготског краља Атанарика, који је умро 381. године.

122 *Revue archeologique* XLIV, *op. cit.* pag. 26; Puech, *op. cit.* 25. fig. 5.

123 Samuel Bochart, *rec. E. Fr. Rosemüller*, II, Leipzig, 1794, lib. III, cap. XVII, 233—257 i cap. XVIII, 257—264.

124 Strzygowski J. *op. cit.* 37 (грчки физиолог) и московски (*Byz. Zeitschrift* III, Leipzig, 1894, 57).

125 *Revue archéologique*, *op. cit.* 31.

126 Puech, *op. cit.* 28.

127 M. Albert, *Bouchlier décoratif du Musée de Naples*, *Révue arch. nouv. sér.* XLII, 1881, II, 93, fig. I на P. 286, N° 8.

128 T. Rice, *The great palace of byzantine emperors*, Oxford, 1947, 79, pl. 36.

129 R. Noll, *Kunst der Römerzeit in Oesterreich*, Salzburg, 1949, fig. 55.

130 Nelson Glueck, *Explorations in eastern Palestine*, *The Annual of the american schools of oriental Reasech* IV, Part, I, vol. XXV—XXVIII, 1945—1949, 20 fig. 74, 75, 76.

131 M. Merlin, *Carreaux de terre cuite découvertes aux environs d'Hadjebel—Aioun*, *Bulletin archéologique*, 1909, 150, pl. XVI.

132 H. Wallis, *op. cit.* pl. V, 9, 10 i IV, 7; Stern, *op. cit.* 53; De Bock, *op. cit.* 205 у групи I, 1—7.

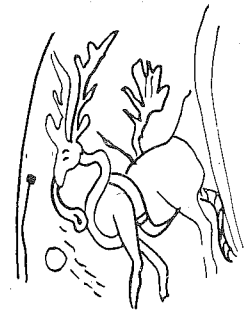
133 Wallis, *op. cit.* pl. XXVII, fig. 60 pl. XXVII, XXVI, fig. 76; Corinth, *op. cit.* pl. XLII C.

134 *Cahiers archéologique*, *op. cit.* 9, fig. 3, 6.



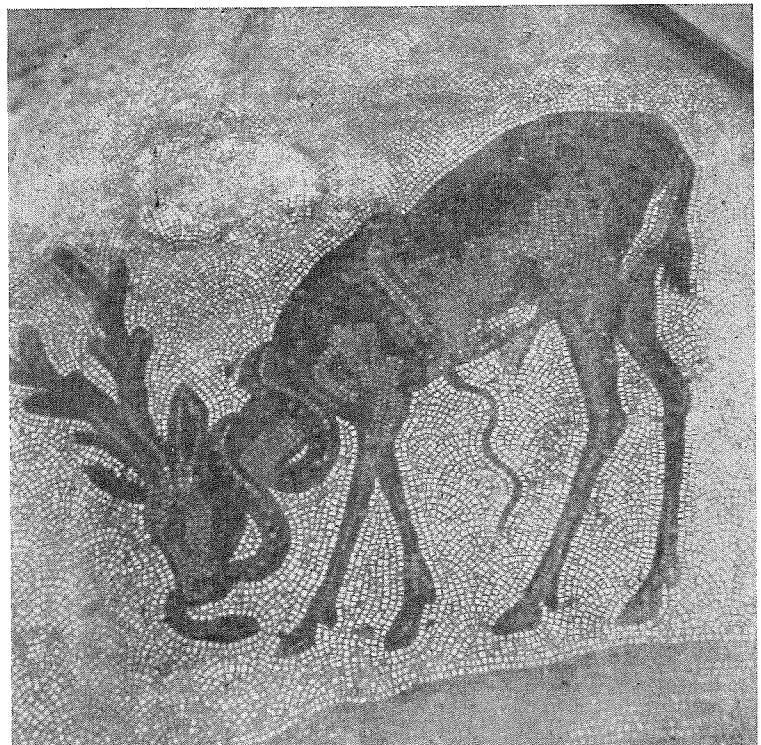
Сл. 33. Фреска из Бавита,
према Пушу

Fig. 33. Fresque de Bawit, d'après
Puech



Сл. 34, 35. Мозаик Царске палате
у Цариграду, фотографија
Т. Рајса

Fig. 34, 35. Mosaïque du palais
imperial à Constantinople, foto
D. T. Rice



fol 27 verso) у млетачкој Марцијани (сл. 32) из XI века, и коринтских сграфито-посуђа из времена Комнена¹³⁵ (сл. 28) пратимо исту мисао, одјек ХI псалма, која се провлачи подразумевајући стихове: *Sicut servus desiderat aquam*.

Одређивање хронологије наше посуде не представља тешкоће. Црвена глинена посуда има урезан цртеж преко ангобе, који подсећа на прелазне комаде „медитеранске групе“, која се враћа техници графита али уноси елементе полихромије комбиновањем зелене и жуте боје или подсликовањем или бојеним глазурама.

У начину компоновања на нашој посуди запажамо једну готово источњачку тежњу, која се најбоље манифестује у односу фигуре према позадини. Позадина је сва испуњена мотивом разуђене дегенерисане ложице, у монотонији ритма који је пре својствен тексту. Тела животиња изрешетана су орнаментима у виду слова V са истим инсистирањем на поновљеном ритму, које подсећа на поступке у везу.

Оволико инсистирање на површинском изразу и развијање пластичних контура животиња у раван, метод свакако најприхватљивији у техници текстила, срећемо и на неким примерцима развијеног сграфита. (Рајс, оп. цит. т. XIX Б и Штерн, стр. 6).

У Олинту су нађене посуде сличног облика (pl. 207. 19) а по техничком поступку, према Ксингопуласовој класификацији, нашу посуду можемо сврстати у групу II А, којој припадају сликане и урезиване посуде са бојеним површинама које поштују дуктус урезаних контура. Према хронологији која се у Олинту базира на налазима праћеним новцима, Ксингопулос сматра да су посуде које воде рачуна о урезаном цртежу знатно млађе од оних где колорит не поштује сграфито-декор.

Сличну временску класификацију дала би нашој посуди и Рајсова подела. Негде на прелазу В2 и В3, тј. медитеранске групе и развијеног сграфита, последњих деценија XIII века или на прелазу у XIV века смели бисмо фиксирати хронологију нашег објекта као најмлађег од све три посуде.

Све три зделе имале су узор у различитим техникама. Сеоба мотива, која је тако нормална појава у кругу декоративних уметности, дешавала се каткад као резултат моде, без вођења довољно рачуна о погодности материјала да репродукује извесну тематику. Текстил, који тражи максималну стилизацију, није био увек најпогоднији извор имитације на керамици; она као материјал радије прихвата узор из сликарства са колористичким и цртачким принципима. Исто се може рећи за мотиве који су морални у тореутици. Сграфито-техника, која је свакако водила порекло са мотива урезаних у металу, или рељефна техника на керамици, која потиче од имитације металног лима, нису увек преношене ни са извора одакле су стимулиране. Некад је минијатура била посредник, као у нашем случају тањира са птицом, где се јасно види да су и византијска минијатура из доба Комнена и наша керамичка здела у ствари имале свој првобитни извор у радовима у металу.

Тако се десило да све три посуде из Народног музеја у Београду, које су настале у релативно малом временском размаку, имају најближе узор у сродним техникама: посуда са крстом у металу, она са птицом у минијатурном сликарству, а здела са јеленом и змијом у текстилу.

135 Corinth excavations, op. cit. pl. XLII f.; Ferdinand Joseph de Waele, The roman Market north of the Temple at Corinth, American Journal of Archeology, 1930, 443, fig. 6 b.; Фрагмент са јеленом W. Altmann Die Einzelfunde, Die Arbeiten zu Pergamon, Mitteilungen der Kaiserlichen deutschen archeologischen Instituts, Attensische Abteilung, XXIX Athen, 207, fig. 38, није прецизно датиран.

Trois vases trouvés selon la déclaration du vendeur dans les tombes en pierre à Parilep représentent des pièces typiques de la céramique byzantine en sgraffito technique. L'absence de toutes informations archéologiques certaines a obligé l'auteur d'étudier ces pièces en tant qu'œuvres des arts appliqués en s'arrêtant particulièrement sur leur style et l'iconographie.

La première des pièces porte un motif gravé d'oiseau, thème qui apparaît, d'après la classification de T. Rice dans les groupes A 5, B 2 et B 3. Le traitement de la composition est très proche de la céramique grousine des XI à XIII-ième siècle des villes Gozi, Dmanisi et Tbilisi. Les pièces se rapprochant le plus de cette pièce proviennent de Trnovo, de Corinthe et les pièces roumaines de Turn Severin et de Zimnice. La combinaison du décor peint sur les bords et des graffittis classe cette pièce, du point de vue technique, dans le groupe transitoire entre le B2 et B3, probablement à la seconde moitié du XIII-ième siècle.

L'autre vase, euchariste à en juger d'après la forme de ces timbales porte les motifs de la croix et des branches de lierre. En passant en revue tout le répertoire de ces deux motifs, soit ensemble, soit à part, dans des techniques diverses, l'auteur s'arrête sur un reliquaire du XIII-ième siècle dans le *Sancta Sanctorum* qui répète presque à la lettre tout le motif de notre pièce. Du point de vue technique ce vase appartient aux premières pièces du groupe B2 de T. Rice, donc vers le début du XIII-ième siècle.

Le plus récent est certainement le vase aux motifs de l'aigle, et du serpent, et du cerf et du serpent, stylisés à la manière qui nous rappelle avec insistance les travaux sur textiles. Les deux animaux, suivant les explications des physiologues se rattachent à l'idée du baptême. Il n'est pas impossible que les symboles ci-dessus soient en rapport avec la destination de la pièce — on puisait l'eau du baptême, ou bien on y gardait de l'eau bénite. Certains détails technique facilitent la chronologie. La couleur suivant les contours du dessins indique le procédé du AII groupe de Xingopoulos à Linte, qui — d'après la classification de Rice se situe au début du groupe méditerranéen B 3, probablement vers la fin du XIII-ième et au début du XIV-ième siècle.

ВЈЕРЕНИЧКИ ПОРТРЕТ СА СРЕБРНОГ МЕДАЉОНА СРЕДЊОВЈЕКОВНЕ ЧАШЕ ИЗ ИСТОЧНЕ СРБИЈЕ

Верена ХАН

Приликом теренских испитивања 1956. године виши кустос Етнографског музеја у Београду Персида Томић наишла је на два занимљива предмета од сребра у приватном посједу. Налаз се састојао од једног медаљона са урезаним двоструким портретом и натписом (сл. 1) и једне овалне чаше украшене канелирама и пантером на медаљону, дјелимично покривеним емаљем¹. Оба предмета су откупљена за Етнографски музеј у Београду². Настојања П. Томић да сакупи податке о томе под којим су околностима ови предмети доспјели у власништво лица од кога су откупљени, остала су без резултата. Како су уз оба предмета везани разнородни проблеми, то се они и одвојено објављују.

Медаљон са двоструким портретом има облик правоугаоника са заобљеним ћошковицама. Рађен је од искуцаваног, сребрног лима. Величина је 6,8 са 4 цм, дебљина лима износи око 0,1 цм, а финоћа сребра 950/1000. На горњој страни медаљона урезан је двоструки портрет конфронтiranог пара, мушкарца и жене. Контуре фигура и гравирани детаљи цртежа сигурно су и чисто урезивани. Фактура цизелирања показује линеарне потезе, лако набачене цртице и дубље зарезе, чије су ивице ситно назупчане у правилном размаку, што је вјеројатно постигнуто употребом зупчастог точкића. Фон је исцртаван и нешто удубљен, што можда, по аналогiji са сребрном чашом из Темске, украшеном пантером и емаљем, указује на могућност да је био припремљен за емаљирање.

По рубу медаљона урезан је натпис:

† а се кониъ бчини чашѣ п(о)пѣ стан(ъ)чи

Према натпису дознаје се да је медаљон припадао некој чаши. По томе је овај предмет прије свега занимљив, јер се њиме, макар и са једним фрагментом, повећао скромни фонд средњовјековног посуђа од племенитих метала, нађеног на подручју немањихке, односно деспотовске Србије.

Други моменат који ову плочицу чини интересантном је сам образац лаичког портрета, који досада није био познат у српској средњовјековној иконографији.

Близак по изразу и димензијама минијатурном сликарству, двоструки портрет на темском медаљону занимљив је и као стилски проблем, везан за развој минијатуре у централним областима Балкана.

И натпис на медаљону даје грађу за интересантне закључке. Помињање чаше — према нашем датирању медаљона — једно је од најранијих нама досада познатих, забиљежено на сребрном посуђу нађеном на подручју Србије из времена српске државне самосталности³.

Иако се у писаним изворима наилази на релативно много података о посуђу од племенитих метала које је рађено и коришћено на подручју средњовјековне српске државе, свега неколико примјерака извјесно припадају тим временима⁴. Изучавање ових предмета

1 V. Han, Un plat d'argent de la Serbie médiévale, Résumés des communications, XII^e Congrès int. des études byz., Belgrade-Ochride 1961, 44-45.

2 И овом приликом захваљујем другарици Томић, односно Управи Етнографског музеја за дозволу објављивања ових предмета. Медаљон је заведен у инвентару Музеја под бројем 24420.

3 На сребрној чаши, искованој 1455-56 г. у Београду, сада у цркви св. Богородице у Самокову, у натпису се помиње „чаша“, а претпоставља се да је служила за причешћивање — И. Енчев-Видо, Единъ стариненъ сребренъ тасъ, Изв. Бъл. Арх. Инс., V, София 1929, 359. на малој плочици из Музеја примењене уметности у Београду са угравираним птицом на дну помиње се у натпису „чаша“, а датирана је са XV столјећем — В. Radojković, Die künstlerische Bearbeitung des Metalles, Beograd 1955, 25, репр. на 4 непатинираном листу.

4 Од овог посуђа треба поменути такозвани „Душанов тањир“ као и „тањир“ Севаста Чумена, настали средином XIV столјећа — Народни музеј, Београд, инв. бројеви 2001 и 1572; плочицу, ископану у околини Вршца са романоготском розетом од стилизованих љиљана на дну, друга пол. XIV ст. — Народни музеј, Вршац, инв. бр. У 742; користим ову прилику да срдачно захвалим управи овог Музеја, која ми је љубазно ставила на располагање податке о овом предмету, као и његову фотографију; о в а л н и т а с од сребра са портретом у округлом медаљону, нађен у Стобима, последње деценије XIV ст. — Народни музеј, Београд, инв. бр. 343; о в а л н у ч а ш у из Темске, са пантером на дну из последњих деценија XIV ст. — Етнографски музеј, Београд: чаша и њен медаљон, сада одлењен, обиљежени су инв. бројевима 24419 и 24421; ч а ш у из цр к в е св. Богородице у Самокову, исковану 1455-56 године у Београду, упор. напомену бр. 3; остаје отворено питање да ли плочица из Музеја



Сл. 1. Медаљон са изгубљене чаше, сребро, Темска, посљед. дец. XIV- поч. XV ст., Етнографски музеј Београд

Fig. 1. Médaillon d'une coupe perdue, en argent, Temska, dernières déc. du XIV^e - début du XV^e s., Musée Ethnographique, Belgrade

остало је до данас фрагментарно. У трећој и четвртој деценији нашег столећа Ст. Станојевић, Ј. Енчев-Видю, Ј. Петровић и М. А. Пурковић први помињу примјерке средњовјековног сребрног посуђа из Србије и Македоније⁵. Спорадична испитивања те материје настављена су у периоду од протеклих двадесет година⁶. Оно, међутим, што је о тим предметима досада речено, ограничује се углавном на узгредне осврте опћег карактера или на фактографске описе каталожског значаја. Нису још дати заокружени одговори на питања стила, типологије и номенклатуре ових предмета, као што није утврђена ни њихова намјена. Током посљедњих петнаест година повећани фонд средњовјековног посуђа од метала са подручја обухваћеног границама старе српске државе, заједно са налазом из Темске, данас већ пружа чвршћих основа за ширу разраду проблема, везаних за ову материју.

Прије иконографске и стилске анализе медаљона из Темске, осврнућемо се на питање које дотиче облик и намјену изгубљене посуде. Иако овај медаљон представља тек фрагментат једне нама непознате чаше, може се по аналогији са сачуваном овалном сребрном чашом из Темске, која је украшена канелирама, а на дну има медаљон истог облика, готово са сигурношћу закључити да је изгубљена чаша била такођер овална, а можда и на странама ребрasto украшена. По томе се појам „чаша“ на славенском Бал-

примењене уметности, Београд, инв. бр. 641, са урезаном птицом на дну, припада времену прије пропасти српске државне самосталности, или се њено датирање може протегнути и на касније вријеме; према усменом обавјештењу другарице Г. Томић, кустоса Народног музеја у Београду, двије сребрне посуде из оставе у Добром Долу крај Пирота, припадале би средњовјековним временима. Напис о тој остави је у штампи (Зборник III Народног музеја у Београду). За добивене податке другарици Томић изражавам срдачну хвалу.

5 Ст. Станојевић, Посуђе Севаста Чузмена, Реч и слика, фебруар 1927, 109-111; И. Енчев-Видю, н. д. 357-359; Ј. Петровић, Српско средњовјековно благо у Стобима, Уметнички преглед 4—5, Београд 1940, 108-109; М. А. Пурковић, Наше старо посуђе, Уметнички преглед 10, Београд 1940, 309—312.

6 М. Петровић-Љубинковић — Ђ. Мано-Зиси, Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове, Музеј примењене уметности, Београд 1951, неп. 10—11 стр; каталог изложбе Уметничка обрада метала народа Југославије кроз векове, II, Београд 1956-57, 17.

кану може узети за сребрне посуде овалног облика, које су коришћене за пиће. Према пракси на Западу, биће да су служиле профаним и црквеним потребама. Чаша истог типа са канелираним странама, лобијално профилираним рубом и ниском стопом била је позната у временима готике у Француској под називом „la nef“ (navicula), а употребљавана је у профаној кући и у цркви⁷. Вјеројатно да је таква пракса била и у средњовјековној Србији. Иако из каснијих времена, примјер смедеревске навикуле-тамњанице занимљив је у том смислу, јер је у натпису називана „чашом“⁸. Овалне, лобијално профилиране чаше којима се служе узванице у сцени свадбе у Кани галилејској на фрескама у св. Никити и у Каленићу⁹, потврдиле би профану употребу овог типа купе за воду или вино.

Приказане личности на темском медаљону, судећи по начину одијевања као и по акценоријама ношње — капа, сабља, вијенац односно дијадема — припадале су властели. Име Војин, поменуто у натпису, вјеројатно се директно односи на приказаног мушкараца, дародавца чаше. О тој личности могу се из натписа медаљона црпсти подаци и за друге претпоставке.

Ријеч „учини“ из текста натписа може се двојачко тумачити. Према грађи коју је сакупио Даничић, глагол „учинити“ у средњовјековним текстовима претежно се везује за апстрактне именице¹⁰. Има, међутим, примјера иако ређих, да се тај глагол употребљава у значењу „даривати“¹¹. Трећи смисао ове ријечи тумачи се глаголом „урадити“, а нађени примјери се везују управо за златарске израђевине¹². Наведени подаци остављају могућност тумачења да је чаша којој је припадао наш медаљон било даривана попу Станчи, било да је Војин њен мајстор. Прихвати ли се задње тумачење, темски медаљон био би први досада познати предмет од сребра из времена старе српске државе сигниран именом мајстора који га је израдио. Тема приказана на медаљону не пружа сигурних основа за осветљавање овог питања. Уз претпоставку да је приказани мушкарац припадао властели, мишљења смо да је портретирани био само дародавац чаше а не и њен мајстор.

Тема са медаљона иконографски је посебно занимљива. У интимном сплету руку наш се пар држи за љевце, мушкарац се десном руком ослања на држак мача, док жена десницом придржава његов лијеви бок. У овом као по неком правилу сређеном ставу руку може да се назре одређен, друштвеном конвенцијом прописан церемонијал. По аналогији са сличним мотивима у западној умјетности из времена готике¹³ (сл. 2, 3), без сумње да је на медаљону приказана вјеридба, односно вјенчање, којом је приликом чаша попу и дарована. На готичком Западу била је устаљена пракса, да се на свечаности вјенчања узваницама дијеле разни дарови, па тако и чаше¹⁴.

Претпоставку да темски медаљон приказује вјеридбу, односно вјенчање, поткријепили бисмо са неколико чињеница. У првом реду чаша није дарована цркви већ свећенику, можда као официјенту вјеридбе или женидбеног чина¹⁵. Затим, начин чешљања женске фигуре, као и неки елементи њене ношње, дају основа за претпоставку да се овдје ради о вјереници. Према народној традицији у нас сачуваној, спуштена плетеница симболизира дјевојаштво. Према обичајима феудалног Запада, млада је полазећи на вјенчање, косу сплела у плетенице¹⁶. Вијенац или дијадема без вела средњовјековни је симбол дјевичанства¹⁷. „Луде“ и „мудре“ дјевице са фасада готичких катедрала по правилу су овјенчане овим симболичким знаком¹⁸. И у минијатурама готичких кодекса западног поријекла, гдје је приказана вјеридба, млада носи вијенац или дијадему¹⁹ (сл. 2).

7 L. Gauthier, *La Chevalerie*, édit. prép. et adap. par J. Levron, Edit. Arthaud 1959, 251 fig. 2, 254, 363.

8 Л. Мирковић је класифицирао овај предмет у ред тамњаница, а у литератури је познат под термином „смедеревска тамњаница“; у њеном натпису названа је „чашом“, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 27.

9 V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I, Beograd 1930, 35a, 135b.

10 Ђ. Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, III, Биоград 1864, sub voce *учинити*.

11 Исто.

12 F. Miklosich, *Monumenta serbica*, Viennae 1858, 498.

13 E. H. Kantorowicz, *On the golden marriage belt and the marriage rings of the Dumbarton Oaks Collection*, *Dumbarton Oaks Papers*, Washington 1960, Fig 35, 36, 37.

14 L. Gauthier, n. d., 191.

15 Према обичају који се до данас сачувао у српској цркви, можда се поп Станче служио овом чашом при обављању вјеридбеног чина.

16 L. Gauthier, n. d., 177.

17 J. Ковачевић, *Средњовјековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 106.

18 На катедралама у Магдебургу и Ремсу.

19 E. H. Kantorowicz, n. d., sl. 37.



Сл. 2. Вјеридба Давида и Михале, енглес. Псалтир, око 1310 г., Cod. No. 16, München (према Е. Н. Kantorowicz-у)

Fig. 2. Les fiançailles de David et Mihale, Psautier angl., vers 1310, Cod. No. 16, Munich (d'après E. H. Kantorowicz)



Сл. 3. Заклињање на вјерност, MS Minnensängera, Библиотека у Хајделбергу (по L. Gauthier-у)

Fig. 3. Echange de serments, MS des Minnesingers, Bibl. de Heidelberg (d'après L. Gauthier)

Занимљива је вијест коју је у XIV стољећу, описујући женску ношњу у Дубровнику, забиљежио Ф. де Диверсис:

„Apponitur autem sponsae capiti silicet corona argentea auro tecta et lapidibus pretiosis ornata in signum virginitatis, qua amissa per copulam carnalem, deponitur corona, qua virgines coronatur“²⁰.

Мушкарчева десница положена на држак мача — гест познат и са фигуралног репертоара стећака — значила би, сходно феудалним обичајима, заклињање на вјерност, а држање за руке нашег пара, према значењу које оно има у иконографији готике, може се објаснити као знак вјереничке или брачне везе. Ово задње тумачење подржава украс златног прстења нађзног под стећком у селу Врућици са рељефно израђеним рукама које се држе²¹. Према типологији таквог прстења на Западу, ови примјерци припадају групи вјеридбеног прстења.

Иконографски образац вјереничког или брачног пара, кад се конфронтиране личности додирују или држе за руке, вуче своје коријене из римске антике, а одржаван је у Бизанту²². За вријеме готике у Европи овај иконографски мотив поново је оживљен у одговарајућој друштвеној конвенцији феудалног свијета. Овако приказани парови срећу се у декору употребних, умјетнички израђених предмета, који су служили вишим слојевима тадашњег европског друштва. Овај мотив налазимо од краја XIII стољећа на сребрним копчима²³ и металним израђевинама разне намјене²⁴, у илуминацији рукописа²⁵

20 Цитат по Ј. Ковачевићу, Средњовековна ношња, 270.

21 Исти, н. д., 159.

22 Е. Н. Kantorowicz, n. d., 3—16.

23 S. Gunjača, Muzej hrvatskih starina od oslobođenja do danas, Starohrvatska prosvjeta, III ser., sv. 2, Split 1952, sl. 14, 228—229.

24 E. Steingraber, Antique Jewellery, London 1957, Fig. 50.

25 Е. Н. Kantorowicz, n. d., Т. 8



Сл. 4. Кутија за огледало, кост, Француска, касно XIV ст. British Museum, Лондон (према О. М. Dalton-y)

Fig. 4. Boîte au miroir, en ivoire, France, fin XIV^e s., British Museum, Londres (d' après O. M. Dalton)

(сл. 2,3), на slikаним и резбареним кутијама од кости и дрвета²⁶ (сл. 4), на резбареном тоалетном прибору од кости²⁷, на slikаним скрињама за младе²⁸ и на другим предметима — све до средине XV стољећа.

У XIV стољећу, у сјеверном кругу европске готике — Њемачкој, Низоземској, односно Фламманској, у Енглеској, а дјелимично и у Француској и гробови супружника обиљежавају се истим иконографским обрасцем²⁹.

На нашем медаљону мајстор је са много пажње гравирао дијелове ношње, па нам тачност његова запажања пружа драгоцјене податке за сигурније датирање овог предмета.

Иако бизантијски утицај на ношњу у Србији траје све до XV стољећа³⁰, елементи западноевропске моде, који су највјероватније дошли преко Приморја и Босне, запажају се већ у XIV стољећу на одијелу племства³¹. Тежи се сужавању костима, који се кроји према облицима тијела, а сприједа просијеца и закопчава на дугмад. Мушка хаљина се скраћује³². Одјећа пара са темског медаљона показује симптоме таквог развоја ношње. Аналогије се налазе на примјерцима одјеће са фресака из друге половине XIV стољећа у Србији и Македонији. Тако је на примјер хаљина вјеренице блиска по кроју оној коју носе Владислава, жена севастократора Влатка, и књегинја Озра у Псачи (таб. I, II, III). Равну, уску хаљину носи и владарка из Велућа³³. Мушко одијело са темског медаљона у основима је истог кроја као и женско, али је краће, и сиже нешто испод кољена. Та дужина карактеристична је за мушку хаљину на Западу у XIV стољећу. Недавна ископавања у Негованској некрополи у Бугарској показују да су у другој половини XIV стољећа мушкарци и жене овдје носили хаљине у основима истог кроја какав се види на темском медаљону, а такођер и на костимима женских портрета у Псачи.

У осамдесетак гробова Негованске некрополе из друге половине XIV стољећа нађени су остаци текстила, дугмад од сребра и позамантерија од златне жице³⁴. Према сачуваним фрагментима текстила, броју дугмади и њиховом смјештају, и према положају

26 H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, Bd. V., Berlin 1932, 475, Fig. 2; *Catalogue of carvings in ivory*, by M. H. Longhurst, Victoria & Albert Museum, London 1929, Pl. XLVIII, 244—245; O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian era*, British Museum, London 1909, Pl. LXXXVIII, 374, Pl. XC, 384, Pl. XCI, 385.

27 M. H. Longhurst. n. d., Pl. XLIX, 231, Pl. LVI, 227.

28 F. Schottmüller, *Wohnungskultur u. Möbel der italienischen Renaissance*, Stuttgart 1928, Fig. 81.

29 List of rubbings of brasses, *Catalogue*, Victoria & Albert Museum, London 1915, Pl. 5, p. 2, Pl. 25, p. 8.

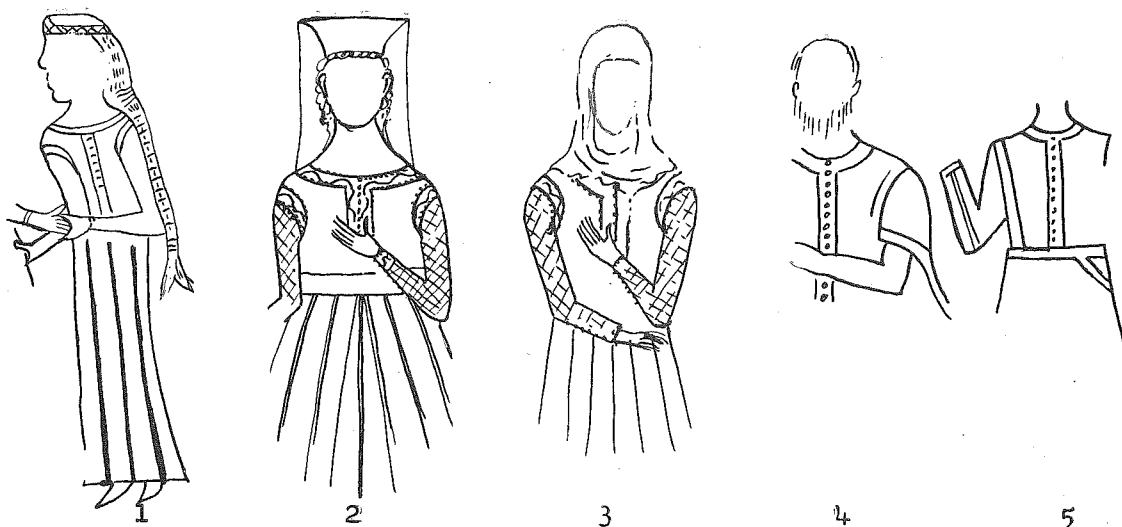
30 П. Васић, Страни утицај у српској ношњи, *Зборник Музеја примењене уметности 3—4*, Београд 1958, 7.

31 Исти, н. д., 7.

32 Исто.

33 Ј. Ковачевић, н. д., Т. XLIII.

34 Д. М. Митова-Джонова, Археологически данни за селската носия в северозападната Българија през XIV в., *Изв. на Етног. инст. с музеи, III*, Бъл. Акад. н., Софија 1958, 39—64.



Таб. I. 1. Хаљина вјеренице са темског медаљона; 2. хаљина Владиславе, Псача; 3. хаљина кнегиње Озре, Псача; 4. и 5. мушко одијело из Земенског манастира

Tab. I. 1. La robe de la fiancée du médaillon de Temska; 2. la robe de Vladislava, Psača; 3. la robe d'Ozra, Psača; 4. et 5. l'habit masculin, Monastère de Zémenski

златних гајтана могао се утврдити основни крој одјеће и начин њена украшавања (овални изрез око врата, предњи дио засјечен и закопчан помоћу полусферичних дугмета). Д. М. Митова-Цонова је утврдила да нађени материјал показује блиску сродност са одјећом ктитора у Земенском манастиру (таб. I, 4, 5). Упоређујући га са народном ношњом сачуваном до данас у неким областима Бугарске, могла је констатирати да је крој одјеће из Негованске некрополе њен прототип³⁵. Поменути аутор утврдио је такођер да је крој за мушко и женско одијело био истовјетан. Користили су га припадници разних слојева друштва, само што је код економски јачих украс био богатији (већи број сребрних дугмета, златни гајтани). Како одјећа из Негованске некрополе и са ктиторских портрета из Земенског манастира показује сродности са хаљинама ктиторки у Псачи и са одјећом пара портретираног на темском медаљону, намеће се закључак да је такав крој хаљина био уобичајен на Балкану у другој половини XIV стољећа и да се може сматрати једном од варијанти балканског одијела, на коме су се одразили елементи облачења готичког Запада.

Везе са западним обичајима облачења показују и предмети који улотпуњују костим портретираног пара са медаљона.

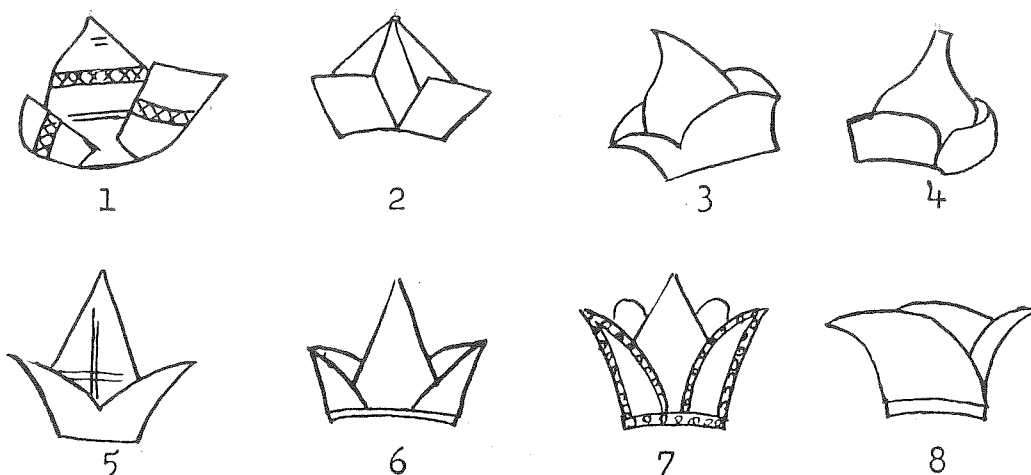
На врху зашиљене једноставне плитке ципеле које носе мушкарац и његова вјереница, израђене вјероватно од меке коже, карактеристичне су за готичку обућу у Европи током XIV и прве половине XV стољећа.

Прототип мушкарчеве капе са коничним туљцем и крилатим ободом треба тражити на Оријенту (таб. II). У перзијским минијатурама XIV стољећа сличне капе носе татарске војсковође³⁶ (таб. II, 2). Неколико варијетета тог типа капе могу се наћи у ликовним изворима Европе из времена готике и ране ренесансе (таб. II, 3, 4), што би се могло објаснити и тадашњим склоностима Запада за културе Истока, изазваним и одржаваним послје непосреднијег контакта са тим областима у временима крсташких ратова и каснијих трговачких веза.

Наши ликовни извори XIV и XV стољећа показују неколико варијетета капе мушкараца са темског медаљона. Налазимо бројне примјере у живопису (наводимо Дечане и манастир Трескавац, таб. II, 5, 6). У костимолошком репертоару минијатурног сликарства XIV и XV стољећа на Балкану илуминације београдске и софијске Александриде

35 Исти, н. д., 57, fig. 12.

36 E. Blochet, *Les enluminures des manuscrits orientaux*, Paris 1926, Pl. XXVIII.

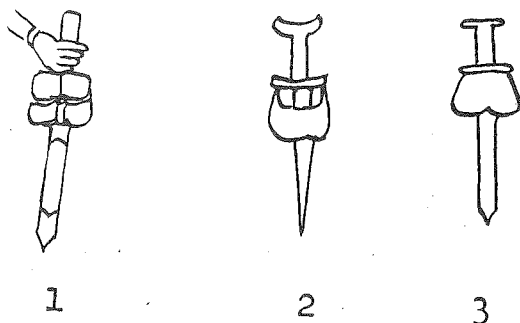


Таб. II. Шешири оријенталног типа из XIV и XV ст.; 1. са темског медаљона; 2. са перзјиске минијатуре XIV ст.; 3. са Dirk Bouts-овог олгара у Löwen-у; 4. са портрета Максимилијана II од Pesellino-а; 4. са дечанских фресака; 5. са трескавачких фресака из прве пол. XV ст.; 6. из београдске Александриде; 7. из софијске Александриде

Tab. II. Les chapeaux de type oriental du XIV^e et du XV^e s.: 1. du médaillon de Temska; 2. d'après une miniature persanne du XIV^e s.; 3. d'après Dirk Bouts; 4. d'après Pesellino; 5. d'après les fresques de Dečani; 6. d'après les fresques du Monastère Treskavac; 7. d'après l'Alexandride de Belgrade; 8. d'après l' Alexandride de Sophia

пружају грађу за поређења са капом на мушком портрету (таб. II, 7, 8)³⁷. А. Грабар, испитујући софијски примјерак, помишљао је на то да је њен илуминатор, сликајући овај тип покривала за главу, подражавао фараонски војнички шлем³⁸. Како илуминатор није могао познавати оригинал оваквог шлема, објашњава Грабар, већ га је пресликао са старијих минијатура, то га је нужно деформирао. Мисао о фараонском шлему као прототипу са крилатим ободом из софијске Александриде Грабар поткрепљује тиме што наглашава да такво покривало за главу носи Александар у сценама када наступа као војсковођа³⁹. Ово би тумачење, међутим, било само дјелимично тачно. Александар, наиме, ту капу носи и у другим приликама, а и не носи је само он, већ и његове званице на гозби, па и македонски ратници⁴⁰. Биће да је овај тип капе — чије поријекло треба тражити на Оријенту, како је већ и напријед истакнуто — био у неколико варијанти током XIV и XV стољећа коришћен у вишим круговима европског друштва, а без одређеног друштвено-хијерархијског значења.

Облик тек незнатно савијеног мача, кога носи вјереник на темском медаљону, карактеристичан је за XIV стољеће (таб. III, 1). Сличне мачеве носе младолики кавалери



Таб. III. 1. мач вјереника са темског медаљона; 2. мач кавалира—витеза са резбарене кутије, XIV ст., област горње Рајне; 3. мач Хермана Целског, миноритска црква у Цељу

Tab. III. 1. L'épée du fiancé du médaillon de Temska; 2. d'un chevalier, sculpté sur une boîte, XIV^e s., région rhénane; 3. d'Herman de Celje, l' Eglise des minorites, Celje

37 A. Grabar, Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique, Paris—Oxford 1928, T. XII, 2, 3, T. XIII, 1, 2, T. XIV, 1.

38 Исто, н. д., 129.

39 Исто.

40 Исто као напомена 37.

у сценама друштвених забава, ликовно фиксираних на резбареним кутијама од кости, насталим у западним, претежно париским радионицама XIV стољећа⁴¹ (таб. III, 2). Дво-дјелна торба, причвршћена на балчаку мача, карактеристичан је детаљ, који прати ту врст оружја у доба готике. Торбу истог типа на горњем дијелу мача носи на примјер Херман Цељски на рељефу миноритске цркве у Цељу, насталом око 1360. године (таб. III, 3)⁴². Други се примјери могу наћи у ликовним изворима рајнске области⁴³.

Скроман и једноставан, у цртежу недовољно прецизан накит вјеренице — наушница, дијадема — не пружа индикације за сигурније закључке. Иако јако стилизована, приказана наушница би у суштини одговарала лептирастом типу ношеном током XIV и XV стољећа у Србији или можда оном познатом под називом „ad modum slavicum“⁴⁴.

Досадашњи археолошки налази нису дали поуздани одговор на питање које су типолошке разлике између украса за главу које познајемо по разним називима из писаних извора XIV и XV стољећа, као „percecle de Slavonia“, „frontale slavonescum“, „дивизе“, „почелица“ или „венац“⁴⁵. У стилизацији дијадеме на женском портрету са темског медаљона могло би се назријети да је њен горњи дио израђен од текстила, а да се сприједом на средини обруча налази испупчење, слично „камари“ са деспотских севастократорских венаца познатих у Бизанту⁴⁶.

Коначно и начин чешљања на портретираном пару са темског медаљона — мушкарчеве дуге коврце, плетеница вјеренице — такођер показује непосредне везе са обичајима у Европи за време готике.

Прије стилске анализе темског медаљона осврнућемо се узгредно и на његов натпис. Према мишљењу Ђ. Ст. Радојчића овај натпис показује палеографске карактеристике, на основу којих би се медаљон могао датирати и са XIII стољећем, као на примјер тип слова „ч“ и „т“ ово задње писано са једном ножицом⁴⁷. Како је анализа иконографског обрасца и костимолошких детаља показала да медаљон није настао раније од XIV стољећа, ове се палеографске ретардације могу објаснити општом тенденцијом конзервативности у епиграфици.

Уводне ријечи у тексту натписа „а сг“ често се појављују у епиграфици босанских и херцеговачких стећака⁴⁸, али се могу наћи, иако ређе, и у српским натписима⁴⁹.

Ни имена која се у натпису помињу нису сигурни путокази на основу којих би се могло одређеније локализовати поријекло било дародавца чаше, било попа коме је она дарована. На име Војин наилази се у српским писаним изворима већ у другој половини XIII стољећа⁵⁰, док би се име Станче могло везивати више за Македонију, али оно се такођер појављује у патронимичном облику током XIV и XV стољећа у Босни⁵¹.

Сродну технику рада медаљона — гиљошиниран, нешто удубљени фон, површина мотива и натписа у једној равни, цртеж гравирани — налазимо на четири правоугаона медаљона са охридског окова еванђеља (Рођење, Силазак у Хад, св. Климент и св. Пантелејмон)⁵². Одвојено рађене и залемљене на оков, ове се четири плочице по стилу и техници рада разликују од осталих његових дијелова. Можда су замијениле неке раније медаљоне или су оков радила два мајстора. Неправилно и грубо гиљошиниран фон плочица говорио би у прилог претпоставки да су медаљони требали бити украшени емаљем. Ово мишљење би подржала и чињеница што су засебно рађени, чиме се поступак рада при емаљирању поједностављивао. Н. П. Кондаков је охридски оков еванђеља датирао са XIV стољећем⁵³. Ову датацију би подржала сродност у начину израде његова четири медаљона са нашим из Темске, као и са оним са сребрне чаше из истог налаза, на коме је приказан пантер на гиљошинираном фону, покривеном плавим емаљем⁵⁴.

41 O. M. Dalton, n. d., Pl. LXXXI, 364.

42 А. Баш, Капути и огрчачи у Словенији од XIV до XVI столећа, Зборник Музеја примењене уметности 5, Београд 1959, сл. 1.

43 H. Th. Bossert, n. d., 417, 475, sl. 2.

44 J. Ковачевић, н. д., 145, 146.

45 Исти, н. д., 180—1; М. А. Пурковић — Ђ. Мано-Зиси, Српски средњовековни накит, Уметнички преглед 1, Београд 1941, 17—18.

46 J. Ковачевић, н. д., 241.

47 Користим и ову прилику да проф. Ђ. Ст. Радојчићу срдечно захвалим на указаној помоћи.

48 Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи III, стр. 1—29.

49 Исти, н. д., I, 136, 203.

50 Ђ. Даничић, н. д., sub voce Бонњ.

51 Исти, н. д., sub voce Станьчкѣ.

52 Н. П. Кондаков, Македонија, СПБ 1909, Т. XIII.

53 Исти, н. д., 273—274.

54 V. Han, n. d., 44—45.

Прилазећи стилској анализи медаљона, може се на први поглед уочити да је са Запада позајмљена иконографска шема интерпретирана у огрубјелој варијанти, која је по својим естетским вриједностима ближа занатским, него ли умјетничким квалитетима.

Линеарност фигура темског медаљона ослободила их је сваке ознаке волумена. Иако невјешт, по својој калиграфској чистоћи овај цртеж подсећа на романо-готски контурни стил који се у зидном сликарству и у минијатури одржао у неким областима Европе до краја XIV стољећа⁵⁵. Сличном калиграфском линеарношћу извлачио је илуминатор београдске Александриде контуре својих, плошно конципираних фигура. И мајстор властелинских портрета у Велућу показује сродне тенденције ка линеарном, плошном решавању људске фигуре. Исте плошно конципираних фигура уочавају се на минијатурама Копитаровог босанског еванђеља⁵⁶, као и на онима из млетачког Зборника из Марцијане⁵⁷.

За став фигура на медаљону, које су дјелимично окренуте en face, а дјелимично у профилу, налазимо аналогија у минијатурама западног поријекла из касне фазе пријелаза романике на готику⁵⁸ (сл. 2). Примјери се могу наћи у кругу сјевероиталијанске умјетности, а такођер у минијатурном сликарству нашег Приморја. И фигуре са стећака пружају у том смислу занимљив материјал за поређења.

Обје фигуре на медаљону анатомски су диспропорционалне, што се особито уочава на мушком портрету (несразмјерно велика глава у односу на величину тијела). Сличне недостатке показују фигуре београдске Александриде⁵⁹. У босанским минијатурама прве половине XV стољећа чији се мајстори са више или мање досљедности ослањају на касне романске и готске обрасце, уочавају се исте анатомске слабости при приказивању фигура. То се најизразитије очитује код неких минијатура другог мајстора Хваловог рукописа, које се стилски могу одређеније узети за готски круг рајнске области или, шире узевши, сјеверозападну Европу⁶⁰. Сличне анатомске диспропорције примјећују се и на минијатурама млетачког Зборника из Марцијане⁶¹.

Одјећа портретираних круто и право пада. У том маниру ликовног рјешавања костима на нашим портретима има ближих аналогија са сликарством сјеверне Италије прве половине XV стољећа.

Физиономије нашег пара у детаљима су натуралистички наглашене. Усне су дебеле, очи претјерано велике, носнице карикиране. Сличан прегнанти профил забиљежен је на портретном медаљону са стобске чаше (сл. 5). Даље сличности указују се и са неким гротескним физиономијама фигура са трескавичких фресака. Ове натуралистичке тенденције при портретирању упућују на изразитије везе са готиком централне Европе, а посебно Њемачке. Могућно је да су њемачки подстицаји, транспонирани у сјеверној Италији, посредством јадранског приморја доспјевали до централних области Балкана.

Резимирајући стилску анализу портретне минијатуре са темског медаљона, може се рећи да она показује елементе, карактеристичне за пријелаз романике на готику са тенденцијама према натурализму. Образац и концепција портрета изразито су западњачких основа. Мајстор медаљона није био оптерећен бизантијским, а ни исламским стилским реминисценцијама.

Показане сродности у решавању фигура између нашег медаљона и временски блиске групе босанских минијатура намећу питање да ли се поријекло данас већ изгубљене чаше којој је припадао темски медаљон може узети за Босну.

Иако босанске минијатуре XIV и XV стољећа још нису испитане у смислу једне обухватне стилске анализе, може се на основу резултата досадашњих изучавања С. Ра-

55 Тенденције задржавања плошног, линеарног сликања карактеристичне су особито за рајнску област и јужну Њемачку.

56 С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, Таб. XXVIII, XXIX.

57 Ј. Стојановић, Илустрације млетачког Зборника и проблем минијатура у средњовековној Босни, Историски гласник, Београд 1958, илустрације на таблама.

58 Е. Н. Kantorowicz, n. d., Fig. 37.

59 V. Petković, Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliothèque Nationale de Beograd, Atti del V. Congresso internazionale di studi Bizantini, Roma 1940, Tav. XCIV, 1, 2; tav. XCV, 1; tav. XCVIII, 2.

60 У студији о минијатурама Хваловог рукописа, Историски гласник 1—2, Београд 1957, пос. от., 48, В. Ђурић истиче оригиналност Другог мајстора ових минијатура не налазећи им аналогија у италијанском, односно приморском минијатурном сликарству; аутор их стилски повезује са појавама „интернационалне“ готике. Рад Другог мајстора минијатура Хваловог рукописа могао би се довести у ближу везу са готиком рајнске области, на што упућују поређења његових минијатура са неким предметима умјетничког занатства, фигурално декорираних — упор. Н. Karlinger, Die Kunst der Gotik. Prop. Kunstgeschichte, Bd. VII, 482; напомињемо да је и архитектура која се у овим минијатурама појављује изразито готска, рађена према примјерцима профаних зграда, карактеристичних за рајнску област и јужну Њемачку.

61 Ј. Стојановић, н. д., сл. 3, 4.



Сл. 5. Портрет са медаљона чаше, сребро, Стоби, друга пол. XIV ст., Народни музеј, Београд

Fig. 5. Portrait sur le médaillon d'une coupe en vermeil, Stobi, deuxième moitié XIV^e s., Musée National, Belgrade

дојчића, В. Ђурића, Ј. Максимовићеве и В. Мошина учити разнородност стилских струјања, сабијених у релативно кратки период стварања, а посебно у односу на готику и њене специфичности, обиљежене стилским регионализмима.

У готицизмама босанских минијатура јасно се издвајају сјевероиталијански и приморски елементи — у неким случајевима директно везани и за рад мајстора поријеклом из тих области — од стилског импорта који носи специфична обележја било њемачке, средњоевропске или сјеверофранцуске готике. Ове неуједначености у прихватању готике из разних области и разних фаза овога стила готово у истом временском раздобљу, показују с једне стране богатство утицаја, а с друге стране указују на чињеницу да средина која је прихватила ова стилска струјања, није била у тој мјери ликовно зрела да их сажме и преобрази у нови квалитет. Све је, мање више, остало у границама наивне интерпретације, неповезано и недоречено. Због извјесних стилских сличности које показује наш дупли портрет медаљона са босанским минијатурним сликарством, могло би се поријекло изгубљене чаше којој је припадао, везати за ово подручје. Томе у прилог говорио би и уводни образац натписа састављен од ријечи „а се“, а који се претежно јавља на стећцима босанског и херцеговачког подручја, али га налазимо и у Србији. Како, међутим, због недостатка материјала нисмо у могућности да повучемо паралеле са златарским предметима са босанског подручја из времена када је настао наш медаљон, нема сигурнијих елемената за претпоставку да је изгубљена чаша овдје и рађена.

Није без основа претпоставка да поријекло чаше нашег медаљона треба тражити у Србији или Македонији, док би се значај Босне ограничио на улогу стилског посредника. Готички елементи на производима златарства XIV стољећа и прве половине XV за које се може са извјесном сигурношћу помишљати да су их радили домаћи мајстори у Србији или Македонији доказују да је могућно да је изгубљена чаша темског медаљона овдје и рађена. Стилска анализа златарских израђевина — прстења⁶² (сл. 6), сребрног посуђа и окова икона — показује да се овдје не ради о случајним упадицама готике, већ истина о полаком, али континуираном спајању елемената овог стила са бизантијским. И костимолошки подаци говоре томе у прилог. Извјесна западњачка стилска схватања констатирана су и у развоју српског и македонског иконописа XIV стољећа⁶³. За продоре готике у деспотовску Србију симптоматична је и вијест о импорту штампаних дрворезних икона западног поријекла⁶⁴. Нашу скицозну слику појаве готицизама на српском и македонском тлу током XIV и прве половине XV стољећа допунио би и помен о романо-готском линеаризму велућских фресака и гротескном натурализму трескавачког живописа.

62 Ј. Ковачевић, н. д., 172.

63 В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, (Каталог изложбе), 26, 27.

64 Д. Медаковић, Једно занимљиво место у биографији деспота Стефана Лазаревића, Зборник Матице српске, св. 13—14, Нови Сад 1956, 302—303.

Сл. 6. Портрет Константина и Јелене са готским елементима, прстен, XIV ст., Србија, Народни музеј, Београд

Fig. 6. Le portrait de Constantine et d' Héléne, conçu d' après les inspirations gothiques, bague en argent, XIV^e s., Serbie, Musée National, Belgrade



У области архитектуре везе са готичким Западом још су изразитије и у нашој су науци већ ближе дотицане. У таквој континуираној атмосфери готских инфилтрација могла је, без сумње, бити обликована и чаша нашег медаљона.

Вјеројатно је да ће налажење нових предмета — што се може очекивати према изненађењима која су нам у том смислу пружиле задњих десетак година — дати нових основа да се проблем поријекла чаше темског медаљона рјеша са више извјесности. Датирање медаљона, међутим, односно чаше којој је припадао, може се узети за посљедње деценије XIV или за почетак XV стољећа.

LE PORTRAIT DE FIANCES DU MEDAILLON EN ARGENT, TROUVE EN SERBIE ORIENTALE, APPARTENANT A UNE COUPE MEDIEVALE

Modeste et jusqu'à présent étudié seulement en partie, le fonds de la vaisselle en métaux précieux de la Serbie médiévale s'est enrichi en 1956 d'un médaillon en argent frappé, qui, à en juger d'après son inscription, appartenait à une coupe. Ce médaillon a été trouvé en Serbie orientale, au village de Temska et acquis pour le Musée Ethnographique de Belgrade.

Sur le médaillon oblong, mesurant 6,8 x 4 cm, est gravé un double portrait d'homme et de femme. L'inscription, incisée autour du portrait fait mention du donateur Voïn qui a offert la coupe au prêtre Stanče.

L'analogie de la forme du médaillon avec une coupe ovale en argent, trouvée également à Temska, nous amène à supposer que la coupe à laquelle appartenait le médaillon en question, était de même forme. Or, le terme „чаша“ (coupe) inscrit sur le médaillon se rattacherait au type de coupes ovales, désigné sous le nom de „nef“ en Occident à l'époque médiévale. Conformément aux usances de la société seigneuriale de l'Europe au Moyen Âge et d'après les renseignements puisés dans des fresques des Balkans du XIV^e et du début du XV^e siècle, cette coupe ovale servait aussi bien à des buts profanes qu'aux usages rituels.

L'analyse iconographique du médaillon prouve que son motif représente un couple de fiancés. Ce thème n'a pas été connu précédemment dans l'iconographie médiévale de l'art serbe ou macédonien aussi bien des formes monumentales que des formes mineures. Ce motif, d'après toute évidence, a été puisé aux sources proprement occidentales, ce qui correspondrait à certaines tendances artistiques des régions centrale des Balkans de la deuxième moitié du XIV^e siècle.

L'analyse du style et de la technique de la vaisselle médiévale en métaux précieux connue jusqu'à présent dans les régions centrales des Balkans, prouve de même ces filiations artistiques avec l'Occident. Cette vaisselle se rattachait, durant son développement jusqu'au milieu du XIV^e siècle, aux inspirations antiques, sassanides, byzantines et musulmanes, tandis qu'au cours de la seconde moitié du même siècle, en plus des composantes déjà existantes, apparaissent des éléments romans tardifs et des éléments gothiques, qui inspiraient de nouvelles synthèses. Etayée par ce fait, la datation du médaillon pourrait être située à la seconde moitié du XIV^e ou peut être aux premières décades du XV^e siècle. L'origine de son auteur anonyme reste incertaine. On pourrait la rechercher sur le vaste territoire qu'englobaient les frontières mobiles de la Serbie aux temps turbulents des attaques turques. D'après certaines analogies de style de notre portrait avec les miniatures de Bosnie de cette époque, et d'après la naïveté avec laquelle il a été conçu, il se peut de même que l'orfèvre de notre coupe, précisément de son médaillon, soit de provenance bosniaque.

КАТАПЕТАЗМА МОНАХИЊЕ АГНИЈЕ

Добрила СТОЈАНОВИЋ

У Музеју српске православне цркве у Београду, чува се један од најлепших и најрепрезентативнијих црквених везова сачуваних код нас. До последњег рата се налазио у ризници манастира Беочина, где је вероватно донет из манастира Раче на Дрини¹. Описујући манастир Беочин архимандрит Фирмилијан напомиње, да се „многе свештене старине манастира Раче налазе у Фрушкој Гори“². Набраја неке предмете међу којима и „одјејанија“³. Д. Руварац претпоставља да су Рачани „настанивши се 1697. године у манастиру Беочину могли у њега донети многе ствари и утвари из Раче, јер се из инвентара манастира Беочина од 1753. године види да у то време ниједан фрушкогорски манастир није имао онолико сребрних ствари и одјејанија црквених, као што је имао манастир Беочин“⁴. Овај вез се први пут помиње у инвентару фрушкогорских манастира из 1753. године, где је описан као „катапетазма на червеном атлазу златом везена 11 празников Христових на среди Благовешченије пресвјатија Богородици околo 24 пророков све со златом изрјадно навезено с литери грческимима“⁵.

Детаљан опис ове катапетазме са читањем сигнатура и датирањем у крај XIV и почетак XV века дао је Л. Мирковић. Много каснију датацију за исти објекат даје М. Кашанин, стављајући га у XVIII век. У новије време овај предмет је датиран у XVI век.⁶ С обзиром на различито датирање овог веза као и на његове несумњиве уметничке квалитете он заслужује посебну пажњу.

На нашем терену катапетазма монахиње Агније била би једина сачувана завеса за двери из XVI века. Из ове групе предмета сачувано је сразмерно мало објеката у односу на остале црквене везове.

Функционално катапетазма — тј. завеса за царске двери, јер је стриктно употребљавана само у ту сврху — „служи у старој цркви за закривање унутрашњости олтара, да катихумени, покајници, јеретици и изгнаници, који су се у цркви смели задржавати не би видели радње које су се свршавале у олтару. Данас се она навлачи да би се означила већа или мања важност радње које се свршавају на светом престољу“⁷. О навлачењу завесе за време литургије говори Псеудо-Григорије Ниски⁸. Грчки назив катапетазма код нас је био одомаћен у XIV веку. Појављује се у натпису на завеси за царске двери манастира Хиландара из 1399. године⁹. Касније, у XVI веку, исти се назив налази у натпису катапетазме коју је 1556. године поклонио манастиру Хиландару Иван Грозни, да би се опет јавио у инвентару фрушкогорских манастира од 1753. године, где је тим појмом означен вез о коме је овде реч. Овај назив се задржава и до данас и означава завесу намењену царским дверима.

Катапетазма као уметнички објекат имала је своју функцију и играла значајну улогу у време постојања ниских, камених иконостаса, неразвијених у данашњем смислу. Док су иконостасе чиниле парапетне плоче са стубовима и архитравном гредом, катапетазме су играле значајну улогу у унутрашњој декорацији цркава. Касније, затварањем простора између стубова иконама као и повећавањем висине двери, постепено се губи и потреба нарочитог украшавања катапетазме. Она постаје једноставна, лишена везеног

1 Рачански калуђери прешли су у Срем 1690. године под Арсенијем III Црнојевићем, а 1697. год. им је исти патријарх дозволио да се населе у напуштеном манастиру Беочину. Не зна се тачно кад је манастир Рача опустошен. (Д. Руварац, О манастиру Рачи и Беочину, Споменик СКА, XXXII, Београд, 1898. 52).

2 Архимандрит Фирмилијан, манастир Рача, царска задужбина — Лавра, Београд, 1895, 34-37.

3 Д. Руварац, н. д., 56.

4 Д. Руварац, Опис фрушкогорских манастира, Сремски Карловци 1903, 430.

5 Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 1-7, Т. I; Исти, Црквени уметнички вез, Београд 1940, 12, 13, Т. II. В. Петровић — М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Нови Сад 1927, 53. Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV—XIX века, Београд 1959, 14, 59.

6 Л. Мирковић, Православна литургија I, Сремски Карловци 1918, 106.

7 А. Sophocles, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine periods, Cambridge 1914, s. v. Катапетазма, наводи да Григорије Ниски употребљава овај термин.

8 Објашњавајући термин катапетазме исти пример наводи и Max Vasmer, Die griechischen Lehnwörter im Serbo-Kroatischen, Berlin 1944, 75.

украса. Постепени развој високог иконостаса на нашем терену одиграо се током XVI и XVII века. У неким манастирима су стари камени иконостаси задржани и на њих касније додате иконе. Док развијени тип иконостаса на себе скреће пажњу квалитетним иконама и често уметничком резбаријом — а катапетазма постаје секундарни елемент у овој декорацији, дотле је она у старим иконостасима имала далеко важнији удео у стварању уметничког ефекта иконостаса у целини. Тако је и наш вез могао да буде рађен за неку цркву у којој је у време њене израде још постојао неразвијени иконостас.

Решити са сигурношћу питање намене овог веза на основу представљених сцена није могуће. Завеса из Хиландара из 1399. године има за тему Христа који служи литургију. По Мијеу она представља извесне радње литургије које завеса крије или дозвољава да се виде⁹. Катапетазма Ивана Грозног из 1556. године као централну тему даје Деизис, што не би могло да се повеже са темама на нашем везу, јер су на њему испрочани најважнији догађаји из Христовог живота. На поствизантијским завесама сачуваним у Грчкој, које нису стриктно означене као катапетазме већ се мешају са појмом „пиле“, најчешће је заступљена тема представе Христа као Анђела великог савета¹⁰. Ове иконографске разноликости могле би се објаснити чињеницом да иконографија XVI и XVII века на неким црквеним везовима показује извесна одступања.

Претпоставка да је овај вез рађен као катапетазма за неразвијени иконостас можда би могла да објасни његову тематику инспирисањем уметника репертоаром икона са развијеног иконостаса и евентуалном тежњом да на завеси прикаже све догађаје које стари иконостас не третира због недостатка реда икона са овом тематиком, који је у то време већ у широј употреби.

С друге стране, композиција ове катапетазме могла би се довести у везу са празничним иконама, чија је централна композиција резервисана за илустровање празника коме је храм у коме се икона налази посвећен. Ради илустрације наводимо, мада каснију, икону Успења Богородице из манастира Мораче, уоквирену илустрацијама осталих Богородичиних празника. Уколико би се нашем везу дала та функција он би морао да буде намењен храму посвећеном Благовестима.

По композицији овај вез је аналоган икони са представом празника. Многи на овај начин компоновани везови, који су служили као додаток одговарајућим иконама или их замењивали, сачувани су у Русији под именом „пелене“. У студији о подеама Фролов каже да је „расподела представа на неким имитирала сликане иконе, где се често види централна композиција овичена аналогним начином“¹¹.

У манастиру Путни и из манастира Слатине у Румунији сачувано је неколико везова великих димензија, које илуструју празнике. Оне се стављају у категорију „dveга“. Њихова функција није сигурно одређена. Према најновијим испитивањима неке од њих су са сигурношћу стављене у категорију завеса које су некад постављане на отворима између наоса и пронаоса¹². Сличну функцију је могао да има и наш вез.

На основу изложеног вез о коме је реч ставили бисмо у категорију катапетазме. По својим димензијама он би одговарао величини старије хиландарске катапетазме, а одговарао би и отворима за царска врата у старим каменим иконостасима. Чињеницу коју не би требало превидети представља и јасно издиференцирана функција овога веза, показана називом катапетазма, употребљеним у инвентару фрушкогорских манастира од 1753. године.

Композициона схема овог веза, као што је већ речено, у потпуности одговара компоновању икона са празницима. На њој је представљено 12 Христових празника, а у бордуре 24 пророка (сл. 1).

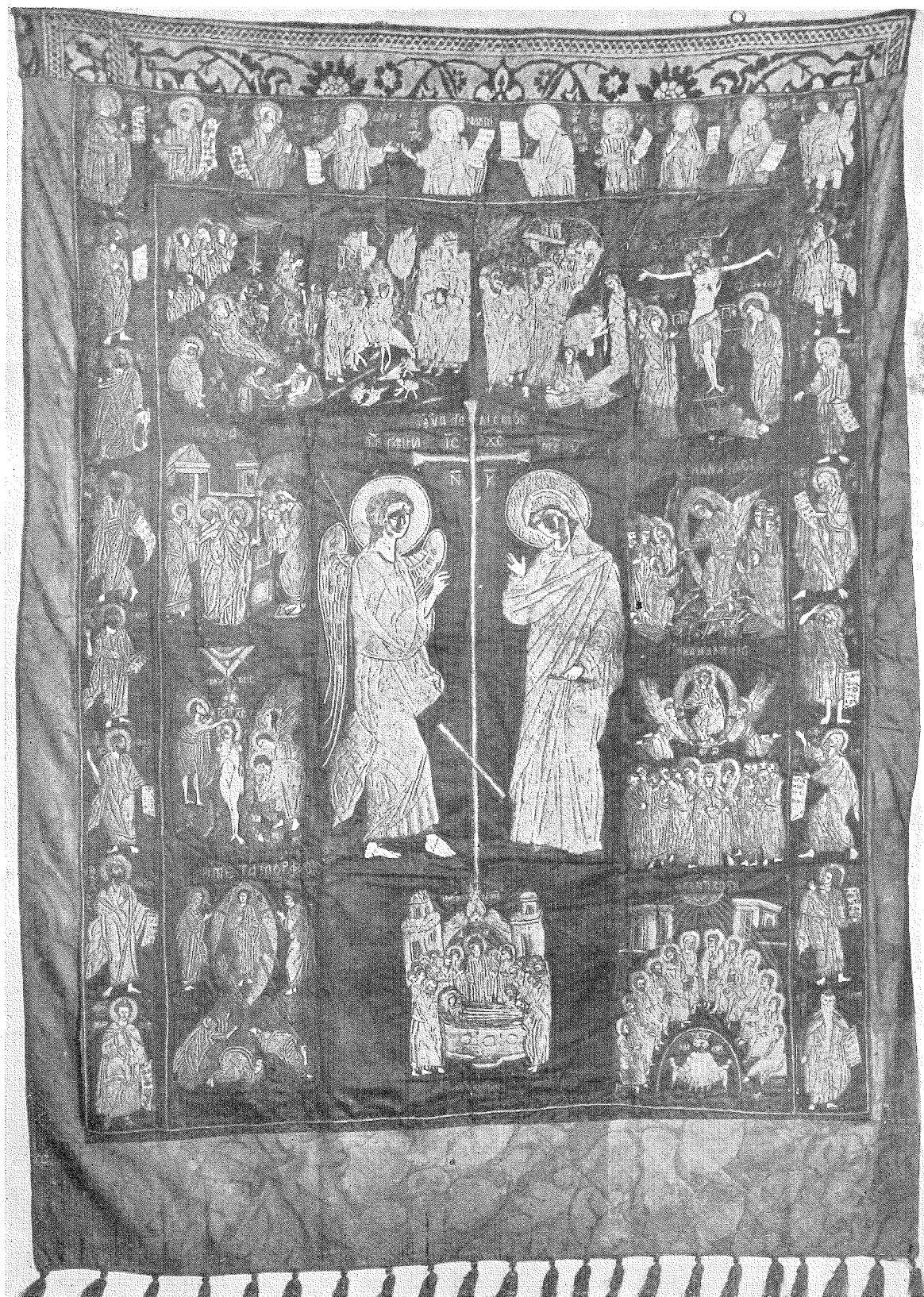
Централни део композиције заузима почетна сцена уобичајена за овај циклус — Б л а г о в е с т и. Она се издваја од представа осталих празника не само својим централним положајем већ и знатно увећаним димензијама. Кад би се централна композиција поделила на квадратна поља, сваки од појединих празника заузео би један квадрат, а на централну сцену би дошла четири. Због непарног броја оквирних празника мајстор је био приморан да у доњем делу представи само један празник, који поставља у средину доњег фриза, остављајући поред њега празне површине, — јер га даје у димензијама које одговарају

9 G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris 1947, 77.

10 E. ХАТЗНДАКН, *ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΚΕΝΤΗΜΑΤΑ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ* 1953, 30.

11 A. Frolov, „La podea“, *un tissu décoratif de l'église byzantine*, Byzantion XIII, 2, 1938, 461 — 504.

12 На основу обавештења добивеног од П. Настурела из Букурешта, на коме му захваљујем.



Сл. 1. Катапетазма монахиње Агније (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 1. Katapetazme de la nonne Agnès (photo B. Debeljković)



Сл. 2. Благовести (детал), (снимио
Ј. Прескар)

Fig. 2. L'Annonciation (détail), (photo
J. Preska)

осталим празницима. Држећи се стриктно одређених димензија за све композиције, он негде нелогично прекида сцену, долазећи у ситуацију да чак пресеца фигуру, као што је случај на сцени Распећа или Силаска у ад. Чињеница што сцене нису међусобно одељене линијама објашњава се тежњом уметника да оствари живљи утисак и већу повезаност у изношењу најважнијих догађаја из Христовог живота. Дељење простора линијама најчешће је спровођено на иконама.

Богородица и анђео у Благовестима представљени су као стојеће фигуре мирног, достојанственог држања. Док је за Богородицу ово уобичајено представљање, анђео је у сцени Благовести чешће приказиван у живом покрету. Представљање обе личности ове композиције као стојећих фигура заједнички је начин у иконографији Истока и Византије почев од VI века¹³. У византијској иконографији у време Василија I, подражавајући старе сиријске узор, огртач Богородице јако стеже руку. Маријина фигура даје утисак античке статуе¹⁴. Тај начин приказивања Богородице појављује се и касније на фрескама Атоса, као на Благовестима у капели св. Ђорђа из 1555. у манастиру св. Павла. Исти тип анђела — мада идеализованијег лика, као и став и пад драперија обе фигуре среће се на фресци из 1535. године у католикону манастира Лавре на св. Гори¹⁵. Везе у третирању лика анђела налазимо на илустрацији Богородичиног акатиста у припрати манастира Пиве с почетка XVII века, мада је лице овог анђела наглашенијег овала и нешто грубљих црта.

Начин постављања личности који би одговарао нашем представљен је у сцени Благовести на мозаичкој икони са представом празника из XIV века, која се налази у L'Opera del Duomo у Фиренци¹⁶. Блиска представа Богородице која као и на претходним држи у левој руци мотовило, са сагнутом главом на десну страну као на нашој композицији, среће се на икони из Св. Јевстатije¹⁷. На цртежу иконе Благовести строгановског стила (по Лихачеву) јавља се — поред става, положаја десне руке, копља — и сродан начин третирања крила анђела, мада више узнемираних драперија¹⁸. На једној грчкој икони Благовести из XVI века став Богородице, положај руку и пад драперија у потпуности одговара нашој композицији¹⁹. Облик главе као и црте лица Богородице финог духовљеног лика са издуженим очима, високо постављеним рожњачама и карактеристичним погледом потпуно одговарају типу Богородице који често срећемо на италокритским иконама из XVI и почетка XVII века (сл. 2). У Старој српској цркви у Сарајеву чувају се иконе Богородице са поменутиим карактеристикама²⁰.

13 G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles, Paris 1916, 69.

14 Исто, 76.

15 Исто, fig. 27; G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, 119, pl. 4.

16 Н. Лихачев, Материалы для истории русской иконописи I—II, СПб. 1901, т. IV, 7 и 8.

17 G. Millet, Recherches, fig. 24 на стр. 76.

18 Н. Лихачев, н. д. т. CCCXLIX бр. 684.

19 Н. Р. Gerhard, Welt der Ikonen, Recklinghausen 1957, 88, abb. 15.

20 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Споменик СКА LXXXIII, Београд 1936, Т.Х,1; Т.ХI, 1

Најближе аналогije у положају и ставу Богородице, само што је анђео у нешто живљем покрету, налазимо на једном фелону у манастиру Василијанаца из Жолкјева у Пољској датираном у XV век (сл. 3)²¹. Начин стилизовања драперије на овом везу одговара нашем.

Чистоћу, мирноћу и монументалност централне сцене мајстор постиже давањем главних личности у крупном плану, избегавањем контраста у њиховом представљању и изостављањем позадине уобичајене у приказивању ове сцене. Између Богородице и анђела у центру веза постављен је крст са криптограмима.

Први празник који хронолошки иде за Благовестима—Рођење Христово—представљен је у горњем левом углу. Композиција Рођења развија се у висину, као што је случај са фрескама из XVI века у манастиру Дионизију и Св. Павлу на Атосу²². Овај начин постављања композиције доводи до редуцирања неких фигура. Распоредом фигура сцена је подељена по хоризонтали у три плана. Равнотежа расподеле маса постигнута је постављањем три анђела у горњи десни угао, а наспрам њих жена које купају дете. Фигури замишљеног Јосифа као противтежа постављен је анђео који разговара са пастиром. Сцена се развија око централне пећине са Маријом и дететом. Положај Богородице, окренуте у страну, карактеристичан је за Кападокију и Византију²³. Марија је окренута у полулежећем ставу према Јосифу, а главу је наслонила на руку. Од XI до XII века на византијским споменицима Богородица и Јосиф се налазе на истој страни композиције. Детаљ у првом плану композиције, жена која држи дете на крилу, новији је и јавља се у Мистри и на Атосу²⁴.

21 Преснимљено из *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie, 1885, T.X.*

22 G. Millet, *Recherches*, fig. 36, 37.

23 Исто, 101.

24 Исто, 105.



Сл. 3. Благовести на фелону из Жолкјева (преснимљено из *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie*)
Fig. 3. L'Annonciation sur le félon de Jolkiev (d'après *Wystawa archeologiczna polsko-ruska we Lwowie*)

Мудраци су чешће приказивани као стојеће фигуре или на коњима, а ређе као допојасне фигуре, као што је случај са нашом композицијом. Тај начин, мада у једној сасвим грубој композиционој схеми, срећемо на четворојевањелу из Ватопеда бр. 610, затим на Лондонском псалтиру, на Александровским вратима, или на четворојевањелу бр. 54 из Националне библиотеке у Паризу.²⁵

Иконографске сличности, негде чак и подударност у овом погледу, налазе се како на већ поменутиим светогорским фрескама, тако и на фрескосликарству на нашем терену. Поменућемо, мада нешто каснију, фреску из манастира Завале из 1619. године²⁶. Средњи план композиције Рођења одговара нашем, а фигуре из првог плана су само замениле места; додата је фигура пастира у разговору са Јосифом. Нажалост горњи део фреске је оштећен.

Сличност са иконама је чешћа и више изражена. На једном руском иконостасу из средине XVI века (сада у Њујорку)²⁷ композициона схема Рођења врло је блиска нашој, мада на њој због мањег формата долази до редуцирања личности. Исти начин постављања композиције налазимо на двама иконама новгородске школе XVI века, од којих једна представља живот Јована Претече, а друга земаљски живот Христа, али је на последњој опет дошло до смањења броја личности²⁸.

На иконама сачуваним на нашем терену, насталим током XVI или почетком XVII века, најближе аналогије налазимо са истом композицијом на деизисној икони са празницима, раду Николе Рица сина мајстора Андрије, који припада XVI веку²⁹. Мање сличности налазимо на сачуваној Лонгиновој икони из манастира Дечана, из 1572. године³⁰.

На црквеним везовима рађеним у XVI или почетком XVII века композиција Рођења везује се са истом темом на омофору из Гротаферате. Ова сцена на омофору због расположивог простора више је развијена у ширину што не смета да њена композиција одговара нашој по броју личности (додат је пастир у разговору са Јосифом), њиховим ставовима и групацији. Сцена Рођења на спитрахиљу Петра скеофилакса одговара нашој по распореду фигура, као и њиховом броју. Само су Јосиф и жене које купају дете замениле место³¹.

На окову за икону владимирске Богородице из 1410—1431. налазимо на представи Рођења Христовог аналогије са нашим везом, како у постављању композиције тако и у распореду и броју личности. Изузетак чини као најчешће досада, додавање пастира у разговору са Јосифом³². На сачуваним резбареним дрвеним крстовима овог времена из византијског уметничког круга представљана је сцена Рођења са редуцираним бројем личности, што је последица скучености простора за развијање појединих сцена.

Иконографски тип С р е т е њ а, заступљен на нашем везу чест је, и његове аналогије се могу наћи како у фрескосликарству тако и у иконопису, као и у разним гранама примењене уметности. Представљање малог Христа у рукама Симеона новији је начин, коришћен у иконографији ове сцене у XVI веку. Композиција је у позадини ограничена уобичајеном архитектуром, која на појединим споменицима трпи незнатне измене.

Аналогије са сценом Сретења налазимо на фрескама манастира св. Горе. У Дохијарију (1568) дата је иста композициона схема, распоред и став личности као и архитектура. Исти је случај са фреском Сретења манастира Дионизија. У капели св. Ђорђа манастира св. Павла (1555) налазимо на исти третман композиције. На нешто каснијим фрескама хиландарске трпезарије (1621)³³ јавља се иста сцена, са одговарајућим положајем личности и изменама у представљеној архитектури. На представи Сретења у сеоској цркви у Побужју у Македонији, из 1500. године, налази се композиција третирана на исти начин³⁴.

25 Исто, фиг. 102, 64, 44, 42; последње две су најближе нашој композицији.

26 I. Zdravković — A. Skovran, *Manastir Zavala, Naše starine*, Sarajevo 1959, sl. 5.

27 L. Ouspensky — W. Lossky, *Der Sinn der Ikonen*, Bern 1952, 61.

28 Н. П. Кондаковъ, *Русская икона II*, Праг 1929, т. 64, т. 79.

29 Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*, Т. V. стр. 2—3. Датира је по угледу на старије ауторе раније, али по Н. Лазареву који Андрију ставља у XVI век и М. Хашидакису који у „*Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*“, *L'Hellenisme contemporain*, Athènes 1953, 13, помиње мајстора Андрију и ставља га око 1600. године, икона је млађа. Исти аутор помиње и Николу као сина мајстора Андрије.

30 С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, сл. 44.

31 G. Millet, *Broderies*, Т. CXII, fig. 2. Компарације са омофором из Гротаферате вршене су на основу личних фотографија.

32 *История русского искусства III*, Москва 1955, рис. на стр. 207.

33 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 222, fig. 3, 198, fig. 2, 188 fig. 3, 101, fig. 3.

34 На љубазно уступљеним непубликованим фотографијама икона и фресака из XVI и XVII века, захваљујем С. Петковићу, асистенту Универзитета, Београд.

На иконама Сретења често срећемо исти иконографски тип. Налазимо га на икони која илуструје месец фебруар³⁵, близак је представи на нашем везу, а разликује се у неким детаљима представљене архитектуре. Код истог аутора репродукована је икона Похвале Богородици са 12 празника из Третјаковске галерије у Москви, вероватно с краја XVI века³⁶, где је представа Сретења такође блиска нашој композицији. На синајској икони Михаила Дамаскиноса из XVI века³⁷, представљено је Сретење истог типа, врло сродно нашем, како у постављању фигура тако и у њиховом међусобном односу.

Много сличности у постављању фигура и њиховом међусобном контакту срећемо на хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века³⁸, док је то мање наглашено на нешто каснијој хоросној икони из манастира Пиве. Исти начин компоновања и третман фигура представљен је на већ поменутој Деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву.

Много стилизованију композицију, иако са аналогним постављањем личности у истој сцени Сретења, даје мајстор епитрахиља епископа Доротеја из Ставрониките, илуструјући циклус химне акатиста³⁹. Ова тема, збијеније компонована, одговарала би нашој у сцени Сретења на епитрахиљу из Лавре, Петра скеофилакса⁴⁰.

Иста сцена са одговарајућим распоредом фигура, али упрошћенија, среће се на јеванђељу Кондо Вука из 1556. године⁴¹. Ова представа, иконографски везана за нашу композицију, појављује се као илустрација у Празничном минијеу Божицара Вуковића из 1538. године⁴².

Композиција Крштења има у центру фронталну нагу фигуру Христа са рукама спуштеним низ тело. На левој страни је нешто издигнута представа Јована Крститеља у кратком оделу са нагим десним раменом, десно су перспективно успело представљена три анђела у вертикали. Композицију са обе стране фланкирају стене. Изнад Христа је исечак неба са симболом св. Духа. По Мијеу између V и X века развила су се три иконографска типа Крштења. Нашој композицији би био најсроднији хеленистички тип. Он се одликује једноставношћу композиције. Христа представља фронтално спуштених руку поред тела. Јован, често повијен, носи лако одело, које му открива десно раме. У реци се појављује алегоричка Јордана⁴³. Овај тип се усваја у Византији, и даје Христу и анђелима фини силуету. Река тече између две шиљате стене⁴⁴, као што је случај и на нашој представи Крштења. Од XII века најчешће се представљају по три анђела, што је у вези са Тројством.

Тип композиције која одговара нашој, мада је број анђела редуциран само на једног, налази се на окуву мозаичке иконе из Ватопеда⁴⁵. Под утицајем старих кападокијских узора Јован диже леву руку ка светлости као на четворојеванђељу из Националне библиотеке у Паризу (бр. 54), или на мозаику баптистерија св. Марка у Венецији⁴⁶, што је примењено и на представи нашег св. Јована.

На фрескосликарству је могуће наћи аналогичне у погледу композиционе схеме, броја и распореда личности, али се оне у извесним детаљима не поклапају са нашом сценом. Такав је случај са представом Крштења у манастиру Дохијарију, где Христос није наг као код нас. То се јавља и на Крштењу у калели св. Ђорђа у манастиру св. Павла на Св. гори⁴⁷.

На иконама почев од XIV века налази се иста композициона схема крштења са малим одступањима у детаљима, као на сцени на диптихону из XIV века, сада у Лондону⁴⁸.

35 Н. Лихачевъ н.д., Т. ССIII. Икона је вероватно из XVII века.

36 Исто, Т. ССXXV, 407.

37 А. ΕΥΓΡΟΠΟΥΔΟΥ, ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΔΩΣΙΝ, ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1957 Т. 39.

38 На љубазно уступљеним, необјављеним фотографијама икона из XVI и XVII века захваљујем А. Сковран, конзерватору, Београд.

39 G. Millet, Broderies, Т. СXIV, 1.

40 Исто, Т. СX.

41 Л. Мирковић, Старице фрушкогорских манастира, Т. XIV.

42 Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV-XVII века, Београд 1958, Т. XLIX.

43 G. Millet, Recherches, 170.

44 Исто, 174.

45 Исто, fig. 2.

46 Исто, fig. 149, 150.

47 G. Millet, Monuments de l'Athos, 241 fig. 1, 190, 1.

48 W. Felicetti — Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Lausanne 1956, 51.

На једној кипарској икони композиција Крштења у потпуности одговара нашој, али су уместо три представљена четири анђела⁴⁹. Новгородска икона из XVI века са представом празника сценом Крштења, у представи Христа, Јована, фигура анђела, као и у третирању пејзажа, блиска је нашој. Разликује се у дискретном постављању Христа у страну⁵⁰. На руској икони Похвале Богородици са представом 12 празника (с краја XVI века), у сцени Крштења композициона схема је аналогна нашој, само је број анђела повећан на четири⁵¹. Истоветан начин представљања ове композиције налазимо на синајској икони Крштења⁵², како у представљању личности тако и терена.

На хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века распоред фигура, њихов став и третирање пејзажа у потпуности би одговарао нашој композицији, сем што Христова фигура није нага. Лонгинова икона са ломничког иконостаса⁵³ показује већа одступања у погледу иконографске схеме.

Овај тип решавања композиције Крштења може се довести у везу са истом представом и на неким оковима јеванђеља. Најближи у иконографском погледу нашем везу био би оков Кондо Вука. Све су представљене фигуре дате у положају као на нашем везу, разлика је што Христос није наг. Близак овом решавању композиције је начин третирања ове сцене на дрвеним резбареним крстовима.

Идентична композиција Крштења мада јако стилизована, са истим начином постављања фигура у простору, среће се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године⁵⁴. У третирању композиционе схеме и представљања личности, нарочито идентично решеног Христа још је ближа представа ове сцене на наруквици из Ставрониките⁵⁵. Мало измењена представа Крштења у погледу иконографских детаља представљена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре⁵⁶. Сродна је нашем епитрахилу у иконографском погледу сцена Крштења на епитрахилу из манастира Крушедола с краја XV и почетка XVI века⁵⁷, мада се у постављању фигура анђела разликује.

Испод композиције Крштења представљено је П р е о б р а ж е њ е. Иконографска схема Преображења у византијској уметности се разликује од оне на Оријенту. Византијска иконографија показује диференцирање карактера апостола постављајући их у различите положаје, док их Исток представља у истом ставу⁵⁸. Сликари XV и XVI века акцентирају покрете двојице апостола који су пали на земљу. Тело им се издужује ка првом плану⁵⁹. Представљање апостола у сличним, мада живљим покретима него на нашој композицији и постављање на обратну страну фигуре средњег апостола среће се на фрескама манастира св. Павла и Дионизија на Св. гори⁶⁰. На старим кападокијским и јерменским споменицима уобичајено је да су сем Христа светлошћу обухваћени и пророци. Мистра и Атос дају слави специфичан и компликован облик. Три геометријске фигуре укрштене у слави показују да она произилази од Тројице⁶¹.

Врло је сродна нашој композицији у иконографском погледу представа Преображења на фресци у Никољцу из средине XVI века.

У иконопису с краја XVI века најближа је нашој схеми како по положају и ставу фигура — сем средњег апостола који је променио положај — тако и по представљању славе, хоросна икона из манастира Мораче. По обради неких фигура, нарочито пророка, и постављању средњег апостола у положај и правац као на нашем везу, постоје аналогије са хоросном иконом из манастира Пиве с почетка XVII века. Врло је сродна нашој композицији у иконографском погледу представа Преображења на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву⁶².

49 T. Rice, The icons of Cyprus, London 1937, T. XVII, 24.

50 H. P. Gerhard, n. d. 150, abb. 41, 42.

51 Н. Лихачевъ н. д. Т. ССХХV, 407.

52 Г. М. ΣΩΤΗΡΙΟΥ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΝΑ, ΕΝ Α'ΘΗΝΑΙΣ 1956, 209.

53 З. Секулић, Конзервација ломничких икона, радова иконописца Лонгина из XVI века, Зборник заштите споменика културе, Београд 1953, сл. 7.

54 G. Millet, Broderies, T. LXXXV, 3.

55 Исто, Т. СХХIV, 2.

56 Исто Т. СХ.

57 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, сл. 17 и 19.

58 G. Millet, Recherches, 219.

59 Исто, 225.

60 Исто, fig. 192, fig. 191.

61 Исто, 230, 231.

62 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т. V.

На омофору из Гротаферате у сцени Преображења постоји сличност са нашом композицијом, мада је ова збијенија, чак спљоштена што је диктирао расположиви простор. Композициона схема овог празника развија се као на нашем везу и на представи истог догађаја на епитрахилу из Лавре Петра скеофилакса. Положај и став фигура одговара нашој иако је средњи апостол и овде дат у обрнутом смеру, што је заступљено и на епитрахилу из Бистрице⁶³. Стилизованија композиција, иконографски блиска нашој, налази се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру⁶⁴.

Преображење истог иконографског типа није страна ни илустрацијама српских штампаних књига из XVI века. Наводимо пример илустровања истог празника у Зборнику Јакова од Камене Реке, штампаном у Млечима 1566. године⁶⁵. Ова сцена је блиска нашој, иако живље третирана, фигуре су са узнемираним лепршавим драперијама.

Представу Преображења срећемо готово једнако иконографски решену, мада опет са променом положаја средњег апостола, на једном румунском окуву за јеванђеље из 1568—77. године, у Синајском манастиру⁶⁶; или са више измена на окуву Кондо Вука из 1556. године⁶⁷.

У горњем фризу са представом празника поред композиције Рођења Христовог представљен је Улазак Христа у Јерусалим. У представљању композиција досада је поштован хронолошки ред, а сад је извршена измена утолико што је прво приказан Улазак Христа у Јерусалим, па тек онда Лазарево васкрсење. Сцена Уласка Христа у Јерусалим представљена је врло питорескно, што има своје порекло још у хеленизму. Приказивање Христа како седи на магарцу показује оријентални утицај. У X—XI веку извесни детаљи ове иконографске теме прилагођавају се византијском типу. Представљање магарца који спушта главу каснија је варијанта⁶⁸. У првом плану представа деце која шире хаљине налази се у Кодексу из Росана из VI века, а касније почев од XIV века прихваћена је на Истоку. Среће се у византијским споменицима Анадолије и Палестине⁶⁹. Иза Христа је група апостола којој се он не обраћа, што је честа варијанта, већ је поглед управно према групи Јевреја, постављеној као пандан апостолима. Христос седи са ногама окренутим гледаоцу. У позадини је архитектура постављена не само иза групе Јевреја, већ и на стрмовитом пејзажу иза Христа, што није уобичајено. На дрвету које по вертикали дели композицију нема деце, што је опет ређа варијанта. Тражењем аналогија са фрескама светогорских манастира XVI века може да се констатује да су композиције које углавном одговарају нашој у католикону манастира Лавре, Моливоклисији и Дохијарију⁷⁰. На свима поменутих сценама Христос је окренут апостолима. По третирању позадине са представом две архитектонске целине, блиска је нашој композицији она из манастира Ивирона⁷¹.

Аналогије са фрескама из XVI века на нашем терену показују извесна одступања. Иконографски тип ове композиције налазимо на фресци Преображења у Никољцу из друге половине XVI века, и на нешто каснијој фресци из Ломнице, из 1608. године. Ближа нашој иконографској схеми је она из Никољца, иако развијена у ширину, што код нас није случај.

Најближе аналогије на иконопису налазимо у представи Христовог уласка у Јерусалим на деизисној икони окруженој празницима, из Старе српске цркве у Сарајеву⁷², где распоред маса у потпуности одговара нашој. Положај Христа и његов став идентичан је са нашим, група Јевреја је гологлава као и на нашој композицији. У незнатној мери се јављају детаљи који показују разлику између ове две представе исте сцене. Икона Христовог уласка у Јерусалим са ломничког иконостаса с краја XVI века, као и хоросна икона из Пиве удаљују се од наше схеме у представљању Христа, који је променио положај тела пребацивањем ногу на другу страну. Сродна је нашој композицији представа истог празника на икони XVI века из Св. Јевстатije⁷³.

63 G. Millet, *Broderies*, T. CXI., T. XIV.

64 Исто, T. LXXXV, 3.

65 Д. Медаковић, н. д., T. LXXXI, 2.

66 M. Beza, *Urme romanesti in răsăritul ortodox*, Bukurești 1937, 105.

67 Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, T. XIV.

68 G. Millet, *Recherches*, 255-262.

69 Исто, 270.

70 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 125, fig. 1, 156, fig. 2, 229, fig. 1.

71 Исто, 259, fig. 2.

72 Л. Мирковић, *Старине Старе цркве у Сарајеву*, T.V.

73 G. Millet, *Recherchers*, fig. 262.

Илустровање празника Уласка Христовог у Јерусалим среће се и на нашим штампаним књигама. И овде најближе аналогije налазимо у Зборнику Јакова од Камене реке⁷⁴, мада је композиција збијенија. На резбареним дрвеним крстовима из истог времена ова тема је честа, али са редуцираним бројем личности и најчешће апстраховањем позадине. Ближе везе у овом материјалу могли бисмо наћи на дрвеном крсту из манастира Драгомирне из 1610. године⁷⁵.

На сачуваним везовима из овог периода постоји иконографска веза са композицијом истог празника на епитрахилу из Лавре Петра скеофилакса⁷⁶, где Христос незнатно окреће главу ка апостолима. Много упрошћенија композиција, која је свела представљање личности на минимум, среће се на епитрахилу Симеона Рашког из Риле⁷⁷.

Представа Лазаревог васкрсења, сцена која је у старој хришћанској иконографи била врло једноставна, већ од V века постаје сликовита, у њу се уносе Марта и Марија. Од XIII века ова сцена се развија уношењем групе људи заклоњених стеном⁷⁸. Касније, по Мијеу, на сликарству Св. горе критски тип обогаћује композицију. Композициона схема која одговара нашој среће се у капели св. Ђорђа манастира св. Павла (1555), у Дионизију (1547), Дохијарију (1568)⁷⁹, мада је на свима овим композицијама додата представа човека који скида плочу. На нашој композицији овог иконографског детаља нема. Распоред маса на поменутих композицијама, појава архитектуре у позадини, положај Христа, сестара Лазаревих и став човека који одмотава завоје и држи их у обема рукама, слаже се са нашом представом. Христова фигура доминира композицијом и својим увећаним димензијама потенцира значај учињеног дела.

Композиција Лазаревог васкрсења блиска нашем везу налази се и на фрескама на нашем терену. Слично третирана, са истом групацијом личности, постављањем у позадини архитектуре са равним кулама сродно нашем везу, налази се на фресци Лазаревог васкрсења у Николцу из друге половине XVI века, као и на фресци цркве села Петровића у Херцеговини, такође из XVI века.

Аналогије у иконографском погледу са иконописом налазимо на већ поменутој мозаичкој икони са представом 12 празника из Фиренце, где се положај човека који одмотава завоје нешто разликује од нашег⁸⁰. Ближа је нашој композиционој схеми, али без архитектонске позадине, представа исте сцене на икони вероватно с краја XVI века из Третјаковске галерије, која представља Похвалу Богородице са 12 празника. Сцена ближа нашој распоредом маса и личности, чак и појавом исте архитектуре, налази се на икони из тог времена са представом Страдања Христових⁸¹. Блиску, чак идентичну иконографску схему показује икона Васкрсење Лазарево из 1585. године, рад Јована Киприоса⁸².

На исти је начин иконографски схваћена, мада нешто живља у третману, илустрација празника Лазаревог васкрсења у Зборнику Јакова од Камене реке⁸³. Епитрахил Петра скеофилакса из Лавре⁸⁴, даје на исти начин иконографски схваћену композицију, уз додавање фигуре која диже плочу.

Композиција Распећа постављена је у горњем десном углу катапетазме. На њој су представљени протагонисти овог догађаја — Христос, Марија и Јован, а иза Марије једним делом још једна женска фигура. Од XI века Византија као и Запад постепено редуцирају број фигура уобичајених за ову сцену⁸⁵. Ово се завршава ограничењем на три главне личности, уз најчешће додавање једне жене иза Богородице. Представљање женске фигуре која дискретно придржава за рамена Богородицу, што се налази на нашој представи, узето је из апокрифа, а инспирисало је сиријске и кападокијске сликаре⁸⁶.

74 Д. Медаковић, н.д., Т. LXXXII, 2.

75 I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris 1928, album T. I

76 G. Millet, Broderies, T. CX.

77 Исто, Т. LXXXV, 1.

78 G. Millet, Recherches 233-8

79 Исто, 224, 223 и Monuments de l'Athos 228, fig. 1.

80 Н. Лихачев, н.д., Т. IV, бр. 7, 8.

81 Исто, Т. CCXXV, CCXXX.

82 А. ЗУГРОПОУДОУ, н.д., Т. 42.

83 Д. Медаковић, н.д., Т. LXXXI, 1.

84 G. Millet, Broderies, T. CX.

85 G. Millet, Recherches, 426.

86 Исто, 416.

Представљене личности поред Христа не показују симетрију у ставовима и покретима, што је карактеристично за византијску иконографију од XI века. Богородица је приказана са подигнутом десном руком, а Јован као Христов ученик, а не као јеванђелист⁸⁷. Његова лева рука слободно пада и не држи књигу. Фигура Христа је представљена реалистички, са извијеним боковима и главом спуштеном на груди. Од XIV века реализам који се везује за прошлост јаче продира у иконографско представљање ове сцене⁸⁸, што доводи до оваквог начина представљања Христа.

На фресци манастира Метеора у илустрацији искоса из 1600.⁸⁹ године у сцени Распећа положај Христов, као и став Јованов, затим представа позадине — показују аналогију са нашом композицијом.

На мозаичкој икони са представом 12 празника из Фиренце налазимо аналогије у положају Христовог тела и представљању архитектуре у позадини⁹⁰. На једној икони Распећа с краја XVI века репродукованој код Лихачева⁹¹, положај Богородице и Јована, као и представљање архитектуре блиски су нашој. По истим иконографским детаљима изузев архитектуре слична је композицији на нашем везу представа Распећа на руском иконостасу из средине XVI века, сада у Њујорку⁹². Сродна је нашој композиционој схеми у погледу представљања фигура, али више развијена додавањем још по једне фигуре са сваке стране као и анђела у лету представа Распећа на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву⁹³.

Сличности са сценом Распећа налазимо на окову јеванђеља из манастира Јаска, пореклом из манастира Петковице⁹⁴. На окову јеванђеља из манастира Савине с краја XVI века став Богородице и Јована одговара ономе на нашој композицији, док је Христова глава подигнута. Исто би могло да се примени и на оков сарајевског јеванђеља с краја XVI века⁹⁵.

По групацији и ставу фигура, чак и делимично представом жене иза Богородице, Распеће представљено на епитрахилу из Лавре Петра скеофилакса врло је блиско нашем, иако је поред Јована додата још једна фигура⁹⁶. Исти иконографски тип примењен је и на наруквизи из манастира Ставрониките⁹⁷, али је на њему редуцирана женска фигура поред Марије. Представљање архитектуре у позадини тек назначеним четвртастим кулама подудара се са нашим.

Васкрсење је представљено као Силазак Христа у ад (сл. 4). Ова композиција у византијској уметности замењује Васкрсење, док на Западу ове две сцене коегзистирају и чине два паралелна мотива⁹⁸. Композиција Силаска у ад створена је под утицајем Никодимовог апокрифног јеванђеља⁹⁹.

Композиција је симетрично подељена групацијом личности и постављањем у центар Христове фигуре. Распоред маса даје представи равнотежу. Десно је постављена Ева а лево Адам, што се јавља у иконографији XIV века¹⁰⁰. Христос је представљен у мандорли, десну руку пружа Адаму, а у левој држи свитак, симбол проповеди. Овај начин представљања Христа јавља се у сликарству VIII и IX века¹⁰¹.

У иконографском погледу одговарајућу сцену налазимо на фресци манастира Попауци (Porauci) у Румунији¹⁰². Положај Христовог тела, пад драперије и њено лепршање, идентично са нашом представом — налази се на композицији Силаска у ад у манастиру Патрауци (Patrauci) у Румунији¹⁰³. Распоред маса, положај фигура — са малом изменом у представљању

87 Исто, 404.

88 Исто, 407.

89 А. ЗУГГОПОУΛΟΥ, н.д., Т. 17, 2.

90 Н. Лихачев, н.д., Т. IV, 7, 8.

91 Исто, Т. XIV, бр. 104

92 L. Ouspenski — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

93 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т. V.

94 Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Т. XXIV.

95 Б. Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII века, Зборник музеја примењене уметности, 3-4 Београд 1958, сл. 10. и 11.

96 G. Millet, Broderies, Т. CXI.

97 Исто, Т. CXXV, 2.

98 L. Réau, Iconographie de l'art chrétien II, Paris 1957, 532.

99 Исто, 531.

100 Е. О. Костецкая, Къ иконографин воскресения Христова, Seminarium Kondakovianum II, Prag 1928, 70.

101 Исто, 66.

102 I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris 1929, Album, 13.

103 Исто, Album 1928, Т. LXXIII. fig. 4.

Јована, као и одговарајући став Христовог тела—појављују се на двама иконама Силаска у ад репродукованим код Лихачева, с краја XVI и почетка XVII века¹⁰⁴. У постављању композиције, групацији личности—мада са извесним изменама у доношењу појединих иконографских детаља постоје аналогije са оковом јеванђеља Кондо Вука из 1556. године¹⁰⁵, где се Христос јавља са крстом, што је каснија варијанта¹⁰⁶, и без мандорле. Блиска је нашој композицији и представа Силаска у ад на синајском јеванђељу Јеремије Мовиле из 1598. године¹⁰⁷. На њему Христова фигура показује извесне измене у односу на нашу: Христос је постављен тако да Адаму пружа леву руку уместо десне.

У основи одговарајући иконографски тип Силаска у ад са извесним изменама у детаљима налази се на доста старијем набедренику митрополита Антима из 1370. године, из манастира Тисмане¹⁰⁸ у Румунији. Композицију која у постављању и групацији фигура одговара нашој, мада се разликује у погледу иконографских детаља, аналогних оним на окову за јеванђеље Кондо Вука—видимо на нарукници из Ставрониките¹⁰⁹. Представа ове сцене на епитрахилу Петра скеофилакса¹¹⁰ губи у равнотежи расподеле маса, мења извесне иконографске детаље, али је сродна нашој у положају, ставу и нарочито третирању Христових драперија.

Композиција Вазнесења на овој катапетазми представљена је на начин уобичајен за византијску иконографију. Личности су постављене у два плана, један изнад другог. Пејзаж који се најчешће појављује иза њих изостављен је. Христос у мандорли, коју придржавају два анђела, представљен је у духу византијске иконографије као божанство¹¹¹. Групација доњег реда личности са фронтално постављеном Богородицом у центру показује збијеност, анђели су представљени иза Богородице. У доњем фризу компоновање личности не показује нарочиту тежњу за тродимензионалношћу.

Васкрсење компоновано у овом духу налазимо у капели св. Ђорђа у манастиру св. Павла на Атосу¹¹². Ова композиција се више везује за представе у иконопису. Налазимо је на руском иконостасу из средине XVI века, (сада у Њујорку)¹¹³, где централне личности одговарају нашој композицији, а фигуре апостола су редуциране због недостатка простора. Исти начин збијања композиције карактерише икону Вазнесења из XVI века, из манастира Валени (Văleni) у Румунији¹¹⁴. Ову ситуацију налазимо на хоросној икони из манастира Мораче с краја XVI века, или на нешто каснијој икони Вазнесења (из 1635) зографа Митрофана из манастира Благовештења Кабларског. Сродну композицију у сцени Вазнесења даје мајстор синајског триптихона са светитељима¹¹⁵. Исти тип композиције примењен је и у представи Вазнесења на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву¹¹⁶. На иконопису је више изражена тежња ка продубљавању простора.

На руској пелени из 1525. године из Загорског историјско-художественног музеја представа Вазнесења је блиска нашој¹¹⁷. На сачуваним црквеним везовима из XVI и почетка XVII века чешћи је тип развучене композиције. Композиција сродна нашој, мада се први план више развија у дубину, примењена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре¹¹⁸. Представљање медаљона са Христом и став анђела који га придржавају идентични су са нашим.

Композиција Духова постављена је у десном доњем углу. Она показује јасне карактеристике византијског иконографског типа. На њој је представљено 12 апостола у издуженом луку, а у доњем делу је космос. Изнад апостола је представа св. Духа у сегменту неба са кога се пружају луци ка главама апостола¹¹⁹. Представа духова јавља се још у ранохришћанској уметности, а чешће се илуструје крајем средњег века¹²⁰. Ова

104 Н. Лихачев, н.д., СХХІХ, бр. 228, 229.

105 Ј. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Т. XIV.

106 Е. О. Костецкаја н.д., 66.

107 М. Beza, н.д., 107.

108 G. Millet, Broderies, Т. СХХІХ.

109 Исто, Т. СХХV, 2.

110 Исто, Т. СХI.

111 L. Réau, н.д., 584.

112 G. Millet, Monuments de l'Athos, 188, fig. 2.

113 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

114 I. D. Stefanescu, Le monastère de Rasca, Byzantion X, 1935 Т. XXV.

115 Г. М. СѦТНРІОУ, н.д., 220.

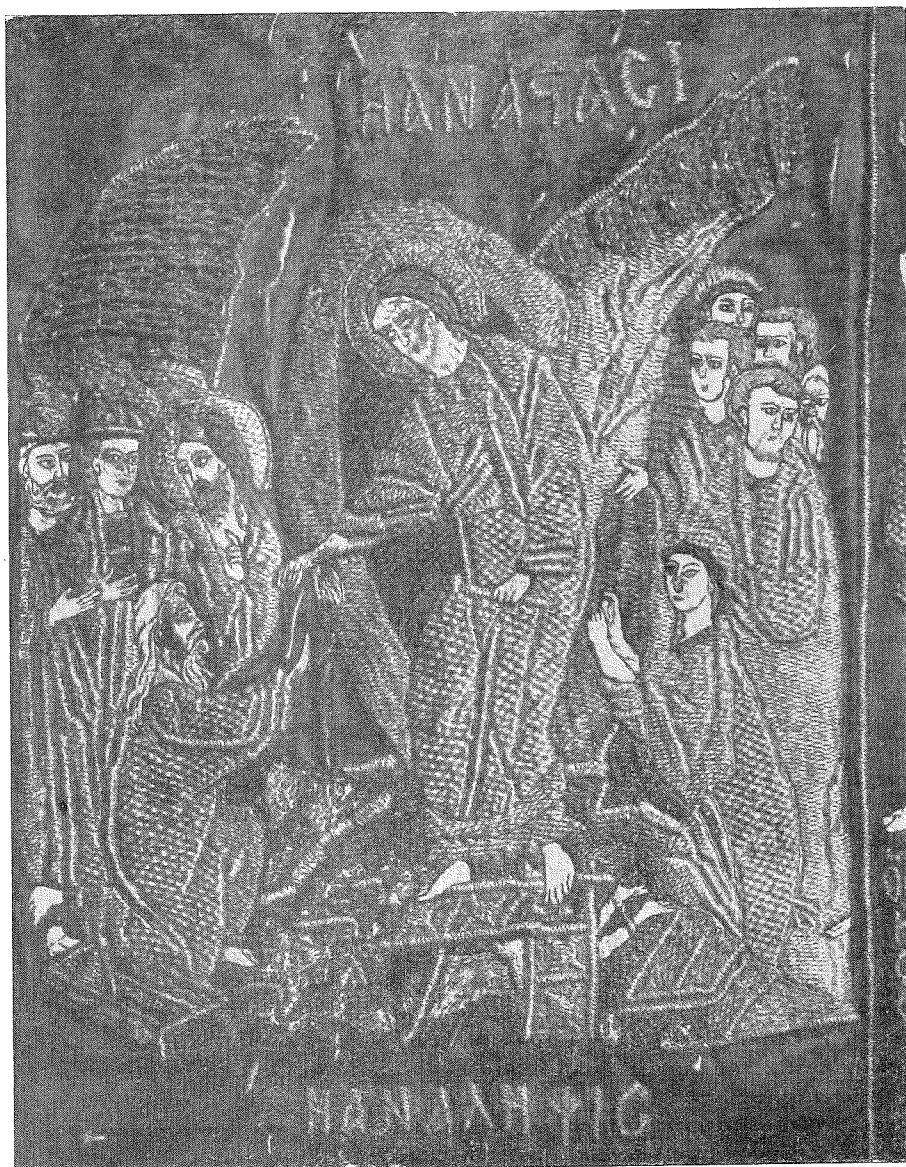
116 Ј. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т.V.

117 История русского искусства III, Москва 1955, рис. на стр. 677.

118 G. Millet, Broderies, Т. СХI

119 А. И. Грабарь, Иконографическая схема пятидесятницы, Seminarium Kondakovianum II, Prag 1928, 223

120 L. Réau, н.д., 596.



Сл. 4. Силазак у ад (снимио Б. Дебељковић)

Fig. 4. Limbes (photo B. Debeljković)

тема је често коришћена у монументалном зидном сликарству. Најсличнија је нашој композицији представа Духова у католикону Лавре (1535) на Атосу, где су апостоли представљени у међусобном живом контакту, што је карактеристично и за нашу композицију. У позадини сцене је представљена архитектура са четвртастим кулама, што одговара нашој представи. Аналогије се могу наћи и на фресци са истом сценом у капели св. Ђорђа (1555) у манастиру св. Павла на Атосу¹²¹.

У иконопису овог времена композиција Духова је третирана као и на фрескама. Сродна је нашој представи овог празника композиција Духова на триптихону са светитељима из Синајског манастира¹²². Композицију која одговара представи на нашем везу, како по распореду личности тако и по третирању архитектуре, представља икона са илустрацијом Духова која припада новгородској школи XV века, а сада се налази у Њујорку¹²³.

121 G. Millet, *Monuments de l'Athos*, 118, fig. 2, 188, fig. 1.

122 Г. М. СОТНРИΟΥ н.д., 220.

123 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 206.

На нашем иконопису с краја XVI века сродну, чак истоветну композициону схему као и међусобан однос представљених личности налазимо на представи овог празника на хоросној икони из манастира Мораче. Мање су блиски нашој композицији, нарочито у односу апостола, Духови са ломничког иконостаса.

Ова тема се појављује и на црквеним везовима, а најближе аналогije би имала са истом представом на пелени из 1525. године из Загорског историјско-художественог музеја¹²⁴. Сродна је нашој композицији, али са изменама у третирању архитектонске позадине представа Духова на епитрахилу из Лавре, Петра скеофилакса¹²⁵, или на нарук-вици из Ставрениките¹²⁶, где је цела композиција због расположивог простора више развучена, а архитектура у угловима нарукнице тек назначена. На другој нарукници из истог манастира¹²⁷ лук са представом апостола готово се затвара у круг, што је ређа варијанта. Архитектура је на овој представи сасвим искључена. Блиска је нашој композиционој схеми — али стилизованија и поједностављенија — представа Духова на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру¹²⁸.

Композиција Успења Богородице (сл. 5) постављена је у средини доњег реда празника испод Благовести. Композициона схема овог празника је уобичајена у византијској иконографији¹²⁹. Композиција је једноставна, представља смрт Богородице. Она је збијена, равнотежа је постигнута успелом расподелом маса груписаних око главних личности, а у позадини је сцена фланкирана кулама. Свети оци, који се у овој сцени јављају сагласно традицији по Јовану Дамаскиносу¹³⁰, уклопљени су у групе апостола и од њих се разликују једино по омофорима. Сцена је са обе стране пресечена тако да су неке фигуре приказане само делимично.

У погледу композиционе схеме врло је сродно нашој представи Успење из манастира Хумора у Румунији¹³¹, на коме постављање личности одговара нашем, само су свети оци издвојени од апостола. Сличну композицију иако нешто збијенију, као и аналогни положај Богородице, срећемо на фресци манастира Ватра Молдовице у Румунији¹³². Светогорски манастири Кутлумуш (1540) и св. Павле¹³³ дају нешто развијенију композициону схему са повећавањем броја представљених личности, као и извесну измену у распореду фигура.

Везе у погледу композиционе схеме Успења Богородице далеко су веће са иконама, што је често диктирано њиховим издуженим обликом и мањим форматом. Ова сцена се изразито развијала у фрескосликарству у ширину. Сродно нашој сцени компоновано је Успење на триптихону са светитељима из Синаја¹³⁴. Одговарајућу иконографску схему, али са редуцирањем неких фигура, налазимо на руском иконостасу из средине XVI века, сада у Њујорку¹³⁵. Слично компоновано Успење са малим изменама показује ова сцена на икони Богородице са житијем из ризнице Тројичко-сергијевске лавре из XVI—XVII века¹³⁶. На икони Успења са св. Домиником и Франциском из Музеја Пушкина у Москви¹³⁷, налазимо сличну групацију и постављање личности, уз повећање њиховог броја.

На нашим иконама из овог времена композиција која би највише одговарала нашој по распореду, ставу и компоновању фигура, као и затварањем позадине (сада четврта ђим) кулама налази се на деизисној икони са празницима из Старе српске цркве у Сарајеву¹³⁸.

Сличан тип компоновања сцене Успења Богородице са извесним изменама у детаљима налази се на окуву за јеванђеље из Бесарабије од 1545. године Јелене и Петра Рареша¹³⁹. Аналогiju са сценом Успења у композиционој схеми, нарочито груписању фигура налазимо у илустрацији овог празника у Празничном минеју Божицара Вуковића из 1538. године¹⁴⁰.

124 История русского искусства III. Москва 1955, рис. на стр. 677.

125 G. Millet, Broderies, T. CXI.

126 Исто, Т. CXXXV, 1.

127 Исто, Т. CXXXV, 2.

128 Исто, Т. LXXXV.

129 L. Réau, н.д., 606.

130 Исто.

131 I. D. Stefanescu, L'évolution de la peinture, Album 1929, 24.

132 Исто, 30, fig. 1.

133 G. Millet, Monuments de l'Athos, 163, fig. 1, 188, fig. 1.

134 Г. М. СѦТНРІОУ н.д., 220.

135 L. Ouspensky — W. Lossky, н.д., abb. на стр. 61.

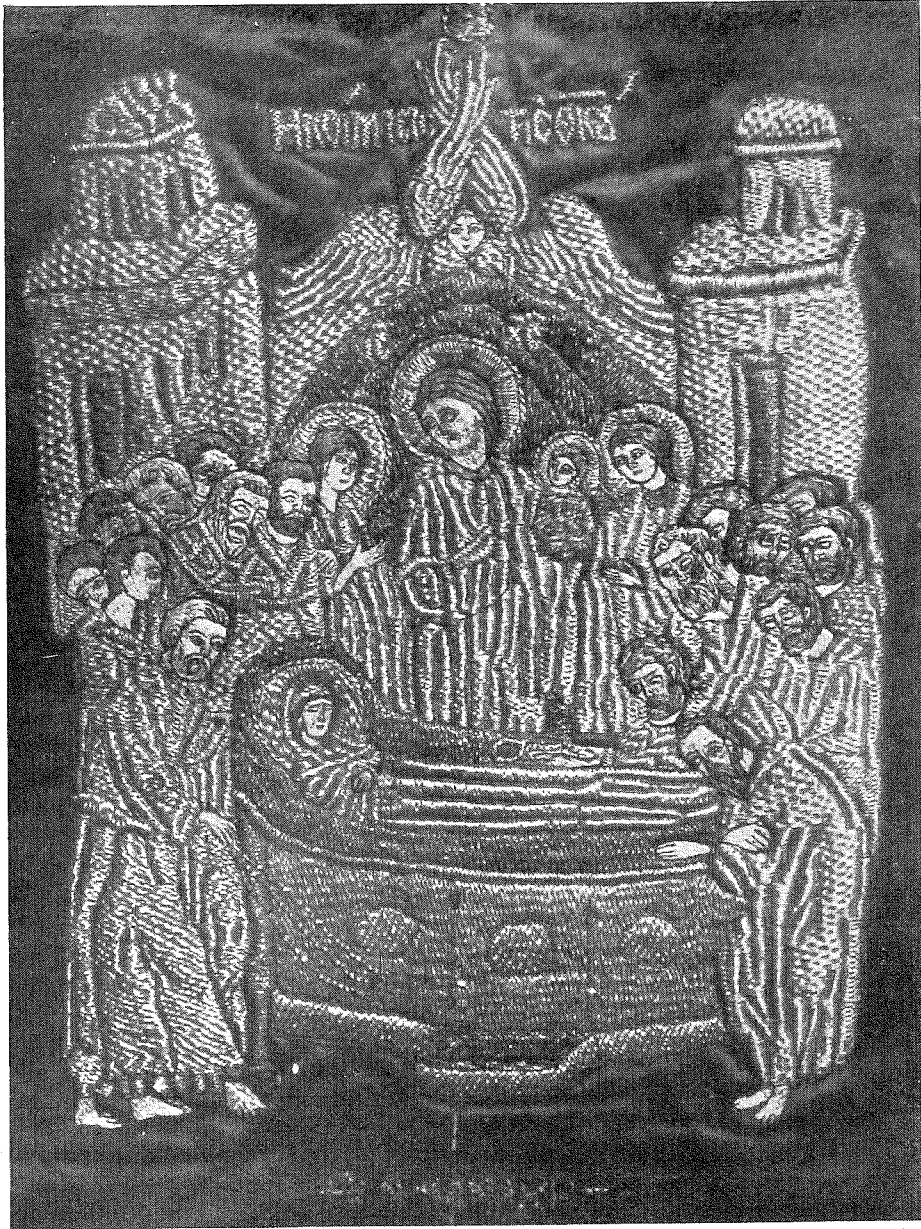
136 Н. Лихачевъ, н.д., Т. ССL, VIII, бр. 480.

137 В. Н. Лазаревъ, К вопросу о „греческой манере“ итапо-греческой и итапо-критской школах живописи, Ежегодник института истории искусств, Москва 1952, 171.

138 Л. Мирковић, Старине Старе цркве у Сарајеву, Т.V.

139 Надпис на окладе евангелија в манастире Киприана, Записки одесского общества, истории и древностей I, 1844, 288-292, Т. III-IV.

140 Д. Медаковић, н.д., Т. LIV, 2.



Сл. 5. Успење Богородице (снимео Б. Дебељковић) Fig. 5. Ascension de la Vierge (photo B. Debeljković)

Одговарајући тип композиционе схеме, али са својењем фигуралних представа на минимум јавља се на епитрахилу Симеона Рашког из 1550. године у Рилском манастиру¹⁴¹. Композиција Успења која се базира на истом иконографском типу али повећава број представљених личности примењена је на епитрахилу Петра скеофилакса из Лавре¹⁴².

Појава уоквиравања централне композиције допојасним или целим фигурама пророка преузета је из иконописа. Није редак случај да на сачуваним иконама из XVI века налазимо представљене пророке. Пророци су и на њима као и на нашем везу дати у живом покрету, у рукама држе одвијене свитке са текстовима. Својим ставом и покретима најчешће упућују на централну сцену. Навешћемо неколико икона са сличним оквиром. Типичан пример даје Лонгинова престопа икона Богородице са Христом из манастира Пиве, из 1573. године. Исти је случај са деизисном престоном иконом из цркве св. Николе

141 G. Millet, Broderies, T. LXXXV.

142 Исто, Т. CXI.

у Великој Хочи¹⁴³. Одговарајући оквир налазимо и на престоној икони Богородице са Христом сачуваној са ломничког иконостаса или на престоној икони Богородице из манастира Дечана, такође радовима Лонгина¹⁴⁴. Ова појава није страна ни покретним иконостасима. Тако стојеће фигуре пророка налазимо у горњем реду походног иконостаса из Третјаковске галерије у Москви с почетка XVI века¹⁴⁵.

Појаву стојећих фигура пророка представљених на црквеним везовима налазимо само на два завесама из XVI века из манастира Слатине, сада у Уметничком музеју у Букурешту¹⁴⁶. Док се на мањој завеси фигуре пророка налазе по дужим странама оквира, на већој, компликованијој у композицији, оне чине оквир централне сцене, и то опет само по дужим странама, док се око њих налазе представе празника у медаљонима. У питању украшавања оквира наше катапетазме као и у случају румунских завеса јасно је да је пресудну улогу одиграо већ уобичајени начин уоквиравања икона, јер поменути везови својом комплетном композицијом имају сигурно узор у иконопису.

Композиција катапетазме рађена је по сликарским узорима преузетим из иконописа XVI века. У компоновању је поштован ред, сцене су постављане једна другој као пандани у потребним размацима. Већу збијеност показује горњи фриз празника и нешто ниже постављање сцене Распећа, што има за последицу незнатно спуштање свих празника на десној страни. Успење се држи линије последњег празника на левој страни тако да Духови готово додирују спољни оквир. У погледу компоновања појединих сцена празника спровођена је симетрија и равнотежа у расподели маса. Изузетак чини композиција Васкрсења Лазарево, где се сцена утрпава и гуши великим бројем фигура на левој страни, док је десна страна насупрот томе готово празна.

Неке сцене су постављене у пејзажу карактеристичном за италокритску школу са употребом степеничастих стена, преузетих из сликарства Кападокије, које код нас нису тако оштре већ знатно ублажене. Вегетација је тек назначена, стабљикама неприродно малих димензија, у представи Рођења Христовог. У Уласку Христовом у Јерусалим дрво је представљено на уобичајен начин у средини задњег плана, док се пејзаж наслућује представљањем палмове гране у позадини сцене Васкрсења Лазаревог.

Архитектонска позадина која прати неке композиције затвара сцену Христовог уласка у Јерусалим симетрично са обе стране, што је ретко коришћено. Композиција Успења је у позадини фланкирана са две куле, док је архитектура тек назначена равно завршеним кулама у представи Духова као и у позадини Распећа. Интересантно је и необично представљање дела архитектуре са исечком неба у сцени Лазаревог васкрсења.

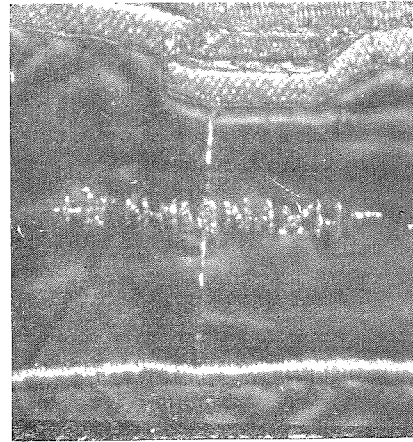
Перспективно продубљавање простора у приказивању појединих сцена је успело, мада пропорционисање фигура и нужна скраћења што из тога произилази — нису увек спровођена са успехом. Упадљиво је несразмерно димензионирање нпр. жена које купају дете у сцени Рођења, где је стојећа фигура нелогично готово двоструко умањена од оне која седи. Доста представљених фигура показују неспретност и неприродност у скраћењима. На целој композицији пропорционисање представљених фигура показује углавном две варијанте. Оне су решене или са доста увећаним главама у односу на целу фигуру, или показују супротна стремљења ка давању издужених фигура са малим главама. Најтипичнији примери првог третмана срећу се на представи Јосифа и стојеће женске фигуре у композицији Рођења, или на представи Христа у сцени Уласка Христовог у Јерусалим. Супротна схватања најјасније су изражена на групи Јевреја у сцени Уласка у Јерусалим, или на левој фигури пророка у представи Преображења. Слабост у пропорционисању седећих фигура показана је нарочито на фигури Јосифа у сцени Рођења, затим Христа у Цветима, као и на апостолима у Духовима. У представљању погнутих фигура мајстор не показује исту вештину. Док у композицији Крштења даје првог анђела у успелом покрету и пропорцијама, у представи човека који скида завоје у сцени Лазаревог Васкрсења даје здепасту и неприродно искривљену фигуру. Представе пророка такође показују делимичне цртачке слабости мајстора. На већини се види несразмерно скраћење доњег дела тела, што негде иде до незграпности — као на представи пророка у доњем десном углу. Најуспелије је

143 М. Ђоровић-Љубинковић, Иконостас цркве у Великој Хочи Старинар, нова серија. IX-X, Београд 1959 169-179, сл. 3.

144 З. Секулић, н.д., 90, 91.

145 Н. Лихачев, н.д., Т. CV. бр.184.

146 М. А. Мизеску, *Brodăria din Moldova în veacurile XV-XVIII, Studii asupra tezaurului restituit de U. R. S. S.*, 149-171, fig. 10, 14.



Сл. 7. Потпис монахиње Агњије
(снимио Б. Дебелковић)

Fig. 7. Signature de la nonne Agnès
(photo B. Debeljković)

Сл. 6. Пророк Захарије (детал),
(снимио Ј. Прескар)

Fig. 6. Le prophète Zahar (détail)
(photo J. Preskar)

дата фигура пророка Захарија, представљеног у живом покрету, што мајстору овог веза не успева увек. Ако посматрамо личности из централне сцене, оне показују извесно увећање глава и скраћење удова. Цртачке слабости нарочито су изражене на рукама анђела.

Анализирајући пад драперија појединих фигура видимо да оне не следе увек облике делова тела. Решаване су или усталасано са произвољним наглашавањем набора, или падају готово површински не дозвољавајући да се назре тело или покрет. Први начин је често коришћен у сликарству Св. горе, док је други општа карактеристика сликарства овог времена. Захваљујући овом другом схватању већина фигура делује површински, не дајући утисак волуминозности. Интересантно је да се на појединим сценама срећу ова два различита схватања и третирања, што је нарочито изражено на сценама Крштења, Преображења или Силаска у ад, и не нарушавају склад целине. Ово је у духу еклектицизма, карактеристичног за уметничка схватања сликарства италокритске школе, као и у коришћењу и комбиновању различитих узора, што није ретка појава у ово време.

Интересантно је различито третирање физиономија појединих личности које се јављају у више сцена. У овом погледу више варијанти даје представа Христовог лика. Док је на сцени Крштења и Преображења представљен узаног лица, оштрих црта и уских очију, дотле је, нарочито у сцени Васкрсења Лазара или Силаска у ад, његов лик много мекши и блажи, са наглашеним крупним очима, да би на трећи начин био представљен у Успењу Богородице — ширег лица и узане браде. Ликови појединих апостола показују индивидуалност и изражајност, што је спроведено на сценама Успења, Духова и Преображења, које су најбоље очуване. На њима апостоли задржавају исти третман. На представама пророка ликови су већином сасвим пропали, а од очуваних као најизражајнијег и најуспелијег помињемо Захарија (сл. 6). Лик пророка Симеона срећемо и на пророку Илији у сцени Преображења. Лик Јосифа је у сцени Рођења и Сртења на исти начин доследно спроведен. Пророк Захарије је узајмио свој лик Адаму у сцени Силаска у ад, а Ева је врло слична Богородици. У погледу решавања физиономија појединих личности цртач картона за овај вез не показује увек богатство инвенције.

У стилском погледу директно везивање ове катапетазме за одређене иконе из истог времена не би дало нарочите резултате, јер је због природе материјала третирање како фигура тако и осталих делова композиције овде више суво, шаблонско, негде прелази у стилизацију, што је зависно у првом реду од природе материјала као и од могућности уметничког изражавања. Уметник веза скупен је у том погледу, јер је технички теже

извести, скромним изражајним средствима — иглом и концем оно што могу да пруже богате сликарске могућности.

Обрада ликова на овом везу сведена је на уцртавање контура и црта лица, што је свуда спроведено црним концем са наглашавањем црвенила уста. Правац бодова којима је било могуће створити илузију пластичности овде показује тежњу ка површинском третману лика. Овом утиску доприноси употреба само једног тона светлоокер — конца примењеног за све ликове. Коса и брада су решени шрафирањем, што је одраз графицизма коришћеног у сликарству овог времена.

Пад драперија и делимично покушај давања треће димензије фигури постизан је употребом и компоновањем разних бодова различите величине и правца док су набори решени уцртавањем често праволинијских, некад паралелних линија, рађених концем у боји.

Ради постизања јачег колористичког ефекта — како је цела композиција у основи базирана на контрасту између црвене атласне основе и златних, делом сребрних нити, коришћених како за драперије тако и за архитектуру — извесни детаљи акцентирани су употребом конца у боји. Он је коришћен у већим површинама опет на бази контраста, као позадина нагој, бледој Христовој фигури у Крштењу или његовим златним драперијама у композицији Силаска у ад и Вазнесењу. Ово је мање упадљиво у композицији Преображења. Пејзаж је негде назначен умереном употребом конца у боји, као на сценама Рођења, Уласка Христовог у Јерусалим, Лазаревог васкрсења и Преображења.

Материјал који је употребљен за израду овог веза као и начин на који је коришћен налазимо на епитрахилу из Цетињског манастира и епитрахилу из манастира Шишатовца¹⁴⁷, насталим највероватније у XVI веку. Употреба бодова као и њихово компоновање исто се тако подударују са катапетазмом.

Довођење овог објекта у везу са манастиром Рачом не значи да се његово порекло везује за овај манастир. Познато је да се у ово време, нарочито у доба аустро-турских ратова, многи драгоцени предмети преносе из једног манастира у други ради сигурнијег смештаја.

Место настанка овог предмета не би се могло са сигурношћу одредити, јер колико је вероватно да је он настао на нашем терену, у условима велике уметничке делатности на територији обновљене Пећке патријаршије, ништа не оспорава могућност да је он донет у неки од наших манастира из суседних области, нарочито Грчке.

Име аутора монахиње Агније (сл. 7) у овом случају нам не помаже у ближе одређивању порекла овог објекта, јер се на сачуваним црквеним везовима који би припадали XVI веку ово име појављује једино на овој катапетазми, сасвим скромно, без икакве ближе ознаке која би нам у овој ситуацији била од користи.

На основу већ изнетих аналогича у погледу иконографских и стилских карактеристика као и начина рада, ова катапетазма спада међу најуспелије предмете из области црквених везова рађених у духу поствизантијских уметничких схватања, уз извесне измене, заједничке свим балканским областима. На везу су нарочито изражене сродности са уметничким стварањем итало-критских мајстора, нарочито иконописаца. Везе које најчешће налазимо на фрескосликарству Атоса ово још више потврђују, јер су паралеле нађене баш у објектима за које се зна да су радови критских мајстора¹⁴⁸.

На основу изложеног материјала склони смо да овај вез датирамо у другу половину XVI века, ближе његовом крају, јер одговарајуће најближе аналогиче налазимо на уметничким објектима тога времена.

147 Д. Стојановић, Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века, сл. 23, 25.

148 М. Hatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, 18, 19.

KATAPETAZME DE LA NONNE AGNES

Le musée de l'église orthodoxe serbe possède un de plus beaux et un de plus représentatifs exemplaires de broderie religieuse conservé chez nous. Cette broderie appartenait au monastère de Beočin où elle fut probablement apportée du monastère de Rača sur la Drine. Cette broderie a été inscrite à l'inventaire des monastères de Fruška gora en 1753 sous le nom de „katapetazma“. Sa description détaillée avec la légende des signatures a été donnée par L. Mirković en la datant à la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle. Mais M. Kašanin la situe beaucoup plus tard en la datant de la fin du XVIII^e. Les deux auteurs l'attribuent à la nonne Anne. Pourtant cette broderie est l'oeuvre de la nonne Agnija (Agnès) ce qu'on décèle de la signature.

C'est le seul rideau d'iconostase (katapetazme) conservé chez nous, élaboré dans l'esprit des conceptions artistiques postbyzantines, possédant de grandes qualités artistiques. D'après sa composition cette broderie est proche des „пелена“ représentant des fêtes, conservées en Russie et des „dvera“ de Moldavie.

Le plan de cette composition correspond complètement à la composition des icônes représentant les fêtes. Elle représente les douze fêtes et dans la bordure les 24 prophètes. Au centre figure la fête initiale de ce cycle — l'Annonciation.

Afin de pouvoir la dater avec plus de certitude l'auteur a cherché des analogies dans les fresques, les icônes et autres oeuvres des arts appliqués, ce qui lui a permis de conclure avec certitude que cette broderie a été exécutée au XVI^e siècle.

Верена ХАН

Има томе готово пуних сто година од како су у науци први пут поменута лијепа резбарена врата из слепчанског и трескавачког манастира. Ови представници високог домета резбарске умјетности Македоније, занимљиви по иконографским архаизмима и орнаменталном украсу блиском пластичној декорацији моравске архитектуре и минијатурама српских и македонских рукописних књига из првих стољећа турске доминације на Балкану, по комплексности питања која изазивају, доводили су научнике до разних мишљења о времену њихова постанка.

Испитујући старине на Балкану, руски истраживачи су први указали на постојање резбарених врата слепчанског и трескавачког манастира. Члан балканске мисије петроградског археолошког друштва архимандрит Антонин узгредним освртом и без улажења у проблем када су настала, 1865. године почиње њихову библиографију¹. Крајем прошлог стољећа П. Н. Миљуков датира слепчанска, а по аналогiji са њима и трескавачка врата XIV-XV стољећем². Н. Л. Окуњев, налазећи сличности између њихове декорације и пластичног украса каменог амбона из 1317. године у охридској цркви св. Софије, ограничује вријеме израде врата на XIV стољеће³.

У бугарској науци интерес истраживача се зауставио на обојим слепчанским вратима. Б. Филов их 1919. односно 1924. године везује за XV стољеће⁴, а на основу резултата каснијих испитивања дозвољава могућност да су настала у XVI стољећу⁵. А. Протич ставља слепчанска врата у XV стољеће, а узгредно дотиче и питање поријекла њихове орнаментике⁶. Датирање истих врата К. Мијатов ограничава на XIV-XV стољеће⁷.

Помињући брончана врата атоских манастира која су рађена у XIV-XV стољећу, Ш. Дил се осврће и на слепчанска, претпостављајући да су настала у исто вријеме⁸.

У нашој науци датирање слепчанских врата започето је у периоду између два рата, док су трескавачка — вјеројатно због тешког приступа манастиру — остала по страни. Већина наших истраживача је помјерила датирање слепчанских врата на најкасније стољеће дотада помињано у литератури, а Филовљева теза о XVI стољећу као времену њихова постанка чинила се све оправданијом.

Истина неаргументирано, али без колебања П. Момировић наводи да слепчанска врата „по стилу орнамената и рељефа“ припадају XVI стољећу⁹. Лик гуслара на вратима подстакао је истог аутора да га непосредно повеже са нашом народном културом¹⁰. У напису о манастиру Слеччи из 1938. године М. Ђ. Љубинковић помиње обоја дуборезна врата која су се тада још налазила у споменичком инвентару манастира¹¹. Аутор их стилски и временски везује за остале резбарене предмете у манастирској цркви — за царске двери и певнице — те их датира крајем XV или почетком XVI стољећа¹².

Послије 1945. године проблем датације слепчанских врата оживљује се новим аспектима и поређењима за споменицима из других умјетничких дисциплина. С. Радојчић ука-

1 С. Новаковић, Српске старине по Македонији — Белешке с путовања архимандрита Антонина од 1865. године, Споменик IX, СКА, Београд 1891, 11, 22.

2 П. Н. Милоковъ, Христ. древ. зап. Македонии, Р. А. И. К., IV, 1, 1899, 108, 120.

3 Н. Л. Окуневъ, Алтарная преграда въ Нерезъ, Seminarium Kondakovianum, Recueil d'études, III, Prague 1929, 20.

4 В. Filow, Die altbulgarische Kunst, Bern 1919, 73, Taf. XXXVI, XXXVII; Isti, Старобългарското искусство, София, 1924, 101, Т. XXXV, XXXVII.

5 Isti, Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit, Berlin — Leipzig 1933, 48, Т. 38 а.

6 А. Протичъ, Денационализирани и възраждане нашего искусство отъ 1393—1879, България, 1000 години, 927—1927, I, 400.

7 Х. Христов—Г. Стоиков — акад. Кр. Миятев, Рилският манастир, София 1957, 57.

8 Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, II, Paris 1926, 897.

9 П. Момировић, Врата манастира Слечче код Битоља, Гласник скоп. науч. д., Скопље 1936, књ. XV — XVI, 327, сл. 1 — 6.

10 Isti, Један средњовековни портрет гуслара, Прилози проуч. народ. поезије, Београд 1934, I. св. 2. 169 — 170.

11 М. Ђ. Љубинковић, Извештаји о проучавању јужне Србије на терену — Манастир Слечча, Гласник скоп. науч. д., XIX, Скопље 1938, 234.

12 Исто.



Сл. 1. Оков од бронце са резбарених врата из манастира Слечче, XVI ст., Уметничка галерија, Скопље

Fig. 1. L'heurtoir en bronze de la porte en bois sculpté du monastère de Sleptscha, XVI^e s., Galerie des Beaux Arts, Skoplje



Сл. 2. Оков од бронце са резбарених врата из манастира Трескавца, XVI ст.

Fig. 2. L'heurtoir en bronze de la porte en bois sculpté du monastère de Treskavatz, XVI^e s.

зује на везу између мотива старе српске минијатуре и слепчанских врата, чији је украс, — по његовом мишљењу — увећана минијатура пренесена на дрво у техници плитког рељефа¹³.

У опћем прегледу развоја уметничких заната у Србији који издаје као своју прву публикацију Музеј примењене уметности у Београду 1951. године М. Ћ. Љубинковић, осврћући се поново на слепчанска врата, одлучије изражава мишљење да припадају XVI стољењу¹⁴.

Током последњих година било је и враћања ранијем датирању слепчанских врата. У тексту легенде снимка ових врата у часопису „Југославија“ наводи се XV стољеће као вријеме њихове израде¹⁵. Изучавајући македонско црквено резбарство XVIII и XIX стољећа З. Личеноска у прегледу ранијег стварања прихвата ову датацију врата¹⁶.

У послјератном периоду помени о трескавачким вратима сасвим су спорадични. Б. Бабић протеже њихово датирање на XV-XVI стољеће¹⁷, док их З. Личеноска само узгредно наводи¹⁸.

Преглед литературе о слепчанским и трескавачким резбареним вратима показује да је проблем датирања ових споменика још увијек отворен. Један од могућих путева који би водили његовом рјешавању било би систематско проучавање стила, иконографије, бестијара, орнаментике и технике рада ових врата¹⁹. Други, мање обухватан, али не можда

13 S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 6.

14 М. Ћоровић — Љубинковић — Ђ. Мано — Зиси, *Осврти на примењену уметност у Србији кроз векове*, Музеј примењене уметности, Београд 1951, неп. стр. 16.

15 *Jugoslavija*, sv. 15, Beograd 1958, 85.

16 З. Личеноска, *Македонската црквена резба во XVIII и XIX век*, Гласник на Етнолошки музеј, Скопје 1960, 82.

17 Б. Бабић, *Манастирот Трескавец*, Стремеж, 56, Прилеп 1960, 53.

18 З. Личеноска, н. д., 84.

19 Нису ми познати резултати испитивања до којих је дошла М. Ћ. Љубинковић у својој тези о дрворезбарству у Србији и Македонији, која, на жалост, још није објављена.

и мање ефикасан начин прилажења проблему била би свестрана анализа њихових брончаних окова. Осим П. Момировића који их описује²⁰, досадашњи истраживачи нису на њих обрађали пажњу.

Испитивањем окова у односу на њихов смјештај у опћој концепцији резбареног украса врата, дошло се до закључка да су они у оба случаја специјално рађени за ова врата, што би значило да су настали отприлике у исто вријеме. Та нас је чињеница подстакла да овим, досада у науци неоправдано занемареним брончаним оковима поклонимо посебну пажњу као извору података за сигурније датирање слепчанских и трескавачких резбарених врата.

* * *

На слепчанским двокрилним резбареним вратима, данас у Умјетничкој галерији у Скопљу, налази се пар брончаних окова са алкама (сл. 1). Врло слични окови налазе се и на двокрилним резбареним вратима манастира Трескавца, који су још у функцији на улазу у манастирску цркву (сл. 2, 3, 4)²¹.

Поједини оков се састоји од три елемента:

— четвртасте плоче, величине 16×16 цм на слепчанским, а 15×15 на трескавачким вратима; просјечна дебљина плоче је 0,3 цм, на угловима су тролисни завршеци, а на срединама страна плоче троугласти испади, полилобијално или праволинијски омеђени;

— главе у високом рељефу, висине око 10 цм и

— алке, чији су крајеви утакнути у шупљине на десној и лијевој страни главе.

Плоча и глава ливене су у једном калупу, а алке у другом. На слепчанским оковима извучен је техником пунктирања руми-орнаменат (сл. 5), а уз руб трескавачких гравирана је трака, састављена од парова паралелних укошених дужи (сл. 6). Плоче придржавају ексери чије су брончане главе у облику полиедра.

Физиономије глава моделираних у високом рељефу на сва четири окова су исте. Уши су покривене правоугаоним поклопцима са отворима за утицање алки. И на подбратку се налази нека трака. Није јасно да ли су то дијелови шљема, пошто је тјеме главе изобразано линијама, које би одговарале стилизацији косе. Алке су сачуване само на слепчанским оковима. На њима је урезан орнаменат, састављен од ромбова (сл. 1). Поврх старих окова без алки на трескавачка врата стављени су у новије вријеме други, који сметају њиховом опћем изгледу.

Квалитет ливења на свим оковима је исти. Разлике у изради су настале при њиховом накнадном дотеривању. Занатски примитивно гравирани орнаменат и грубо резан профил трескавачких окова у многоме заостаје за радом вјештог мајстора који је цизелирао и резао слепчанске.

Окови слепчанских и трескавачких врата немају директних аналогича у српској и македонској средњовјековној умјетности. По томе они не би били поуздан материјал за датирање — да њихови декоративни детаљи нису до те мјере карактеристични да дозвољавају сигурније закључке у погледу утврђивања времена када су настали.

Фино и прецизно рађена руми-шара, чије се глатке површине одвајају са пунктираног фона слепчанских окова, позната је у тој варијанти у најплоднијем периоду турског занатско-умјетничког стварања које траје од друге половине XV до краја XVI столећа. Овај симетрично састављен руми-орнаменат, са задебљалим листовима, благо вијугавим петелкама стегнутим набубрелим копчама, а без знакова који би упућивали на стилизацију цвјетног мотива — што је карактеристично за каснији руми — налазимо на разним занатско-умјетничким предметима турског поријекла из времена најблиставијег стварања: на израђевинама од метала²², на кожним повезима књига²³, на ћилимима²⁴, на керамици²⁵ и штучу²⁶.

20 П. Момировић, Врата манастира Слечке, 333.

21 И овом приликом захваљујем другу Б. Бабићу, директору Народног музеја у Прилепу, који ми је љубазно ставио на располагање снимке трескавачких резбарених врата. Мјере ових врата: вис. 161 цм, ширина 122 цм.

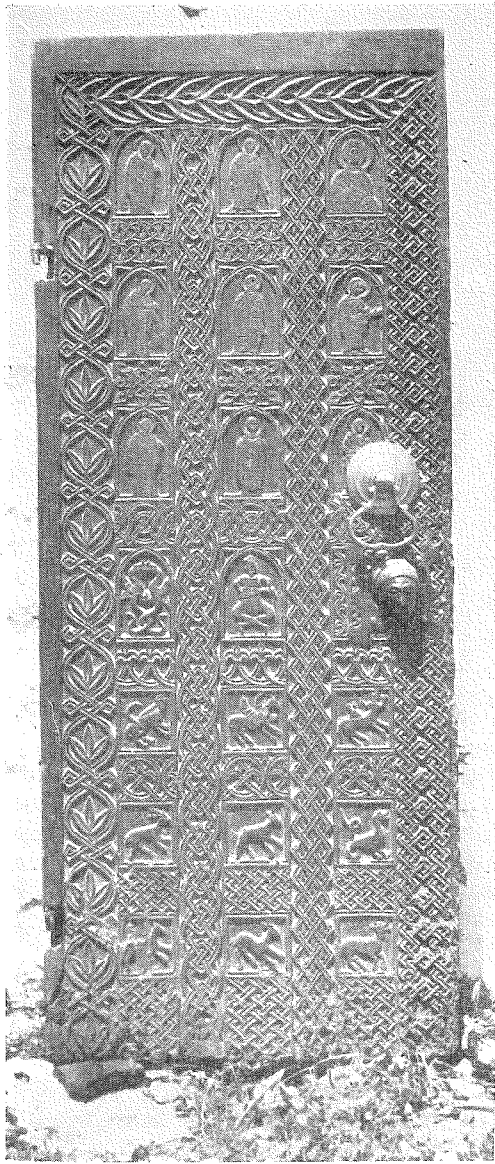
22 С. Е. Arseven, *Les Arts décoratifs turcs*, Istanbul, Figs. 364, 365, 368.

23 Isti, n. d., Fig. 253.

24 W. Grote — Haselbag, *Der Orientteppich*, Berlin 1922, Abb. 43.

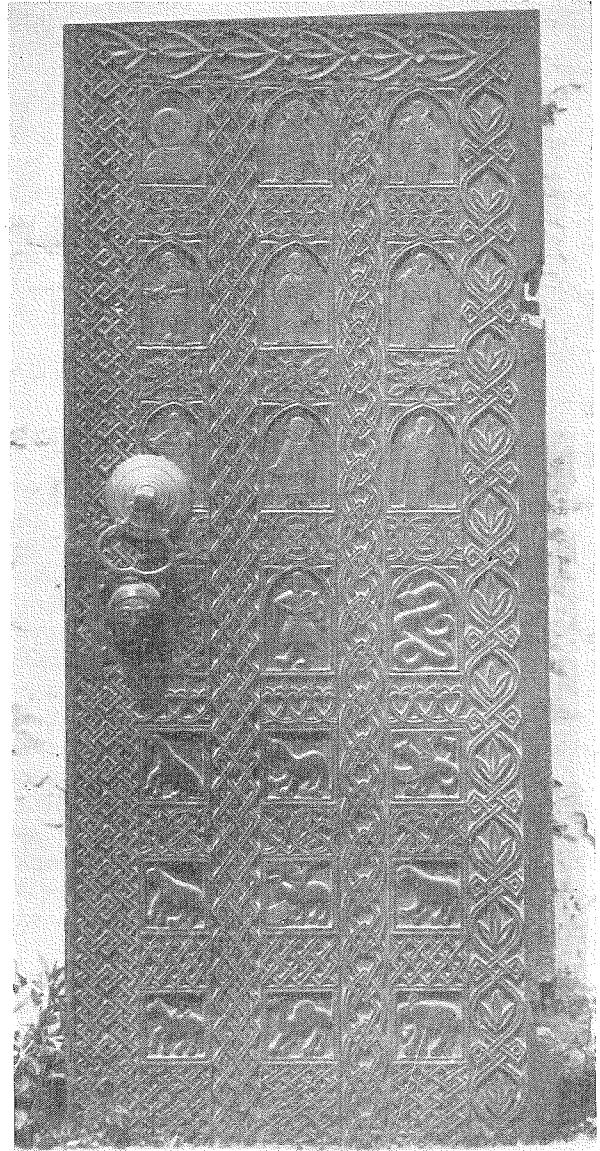
25 С. Е. Arseven, n. d., Pl. 3, Figs. 273, 405; Ch. Kiefer, *Les céramiques musulmanes d'Anatolie*, Cahiers de la céramique et des arts du feu, sept. 1956, Fig. 8.

26 С. Е. Arseven, n. d., Fig. 445.



Сл. 3. Лијево крило резбарених врата манастира Трескавца (Снимио Б. Бабић)

Fig. 3. Le battant gauche de la porte du monastère de Treskavatz (Photo V. Babić)



Сл. 4. Десно крило резбарених врата манастира Трескавца (Снимио Б. Бабић)

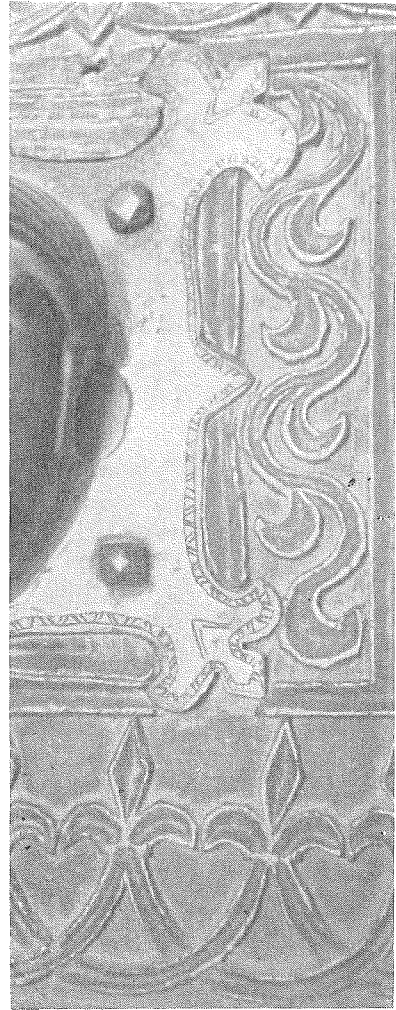
Fig. 4. Le battant droit de la porte du monastère de Treskavatz (Photo V. Babić)

Прве варијанте у основи слично конципираног, али по форми племенитијег руми-орнаментa појављују се у заставама српских књига, штампаних средином XVI стољећа у Венецији²⁷. Биће да су ове fine, лепршаво елегантне руми-шаре преузете директно из богатог венецијанског фонда оријенталне орнаментике, оплемењене ренесансом. Сочни и пуни руми-орнаменат са слепчанских окова, који није подлегао стилским „коректурама“ Запада, свакако је резултат непосреднијих додира са остварењима исламских умјетника. Засада нема директних аналогија са материјалом домаћег поријекла. Према развоју исламске орнаментике може се претпоставити да је ова варијанта руми-орнаментa и код нас претходила развијенијем типу са цвјетним додацима. Тај богатији руми-мотив, са лишћем које се на врховима заврш, са мањ или виш стилизованим цвјетовима, а без изразито наглашене

27 Д. Медаковић, Графика српских штампаних књига XV — XVII века, Београд 1958, LXVIII, 2, LXXXVII, 1, LXXXIX, CXII, 2; 3. Јанц, Исламски елементи у српској књизи, Зборник, 5, Музеј примењене уметности, Београд 1959, 30 — 31.



Сл. 5. Руми-орнаменат на окову слепчанских врата (детал).
Fig. 5. Ornement „roumi“, gravé sur l'heurtoir de la porte de Sleptscha (détail).



Сл. 6. Геометријски орнаменат на окову трескавачких врата (детал).
Fig. 6. Ornement géométrique gravé sur l'heurtoir de la porte de Treskavatz (détail).

симетрије — јавља се у нашим крајевима под турском управом тек у другој половини XVI столећа²⁸. Ово нас наводи на мишљење да се према својим стилским карактеристикама и специфичностима руми-орнаменат са слепчанских окова може датирати првом половином XVI столећа, или сигурније можда његовом средином.

Иако примитиван и по инвентивности мајстора скроман, геометријски орнаменат урезан на трескавачким оковима представља опће мјесто у систематици орнамената (сл. 6), а захваљујући аналогјама које се могу наћи на нашим теренима није њиме доведено у питање датирање окова слепчанских врата, већ га он, напротив, може и подржати. Ову рустичну и без фантазије конципирану шару срећемо на радовима српских и македонских мајстора — на дрворезним иконама и црквеном намјештају насталим током XVI столећа²⁹. Исти геометријски мотив налазимо и на фону резбарених фигура са горњег дијела трескавачких врата. Та чињеница врло убједљиво временски повезује ова врата са њиховим оковима.

28 Umetnička obrada metala (katalog izložbe), I, Beograd 1956, sl. 48, 52, 53.

29 Д. Медаковић, Дрворезна икона Распећа у манастиру Хиландару, Зборник виз. Инст. САН, Београд 1956, сл. 2; на предметима интарзираним с кости из XVI и XVII столећа, срећу се ове геометријске шаре сликане по рубовима, В. Хан, Интарзија код југословенских народа под Турцима, XVI — XVIII ст., одбрањена теза у рукопису; црквена врата св. Тројице код Пљеваља, Кивот Стевана Дечанског у Студеници, налоњ из манастира Мораче.

Поред орнамената окова који упућују на датирање XVI стољећем, и полиедри главица ексера карактеристични су декоративни елементи које су примјењивали мајстори резбари и златари током истог и наредног стољећа и Србији, Македонији, Босни и Херцеговини³⁰.

Комбинација орнамената окова са њиховим обликом као и стилским карактеристикама рељефно моделираних глава такођер упућује на XVI стољеће.

Профили ивица плоча окова имају директних сродника међу оковима намјештаја западног поријекла насталих у вријеме романике и у готици (сл. 7).³¹ Упрошћено и сажето моделиране главе показују у детаљима и у цјелини изразитије везе са романском пластиком. Ту су карактеристичне рељефно наглашене, при носу срасле обрве подвучене косим зарезима, па широм растворене очи и на крајевима мало опуштена уста. Не одговарају ли чудовишној и као неком округлошћу подстицаој фантазији романског умјетника у човјечеј уши утакнуте алке, којима су потезана врата? А и сама глава, истурена у високом рељефу чини се као фрагмент неке романске фигуре или маска са конзоле романске архитектуре.

Инспирације за обликовање пластичног елемента окова слепчанских и трескавачких врата могли су њихови мајстори црпсти из скулптуралног репертоара Студенице или Дечана, а можда и са рељефног украса „моравске“ архитектуре, гдје међу фасадним маскама налазимо сродника главама са ових окова. Варијанте романски конципираних људских глава, драстично саплетених у повијусе које им израстају из устију, носа, браде или са тјемена могу се пратити у илуминацијама српских и бугарских рукописних књига од краја XII па све до XVIII стољећа³². Осврнемо ли се само узгредно и на бестијар са једних и других резбарених врата, на ове мале енциклопедије фантастичних монструма, ваневропских егзота и домаће фауне, можемо наћи аналогија у датираном материјалу XVI стољећа³³. Аждаје и грифони, једнорози, слоновии, зечеви, срне и пси са сребрних чаша српског поријекла из XVI стољећа чији коријени по садржини и ликовној концепцији сичу до романичке прошлости Европе и средњег периода византијске умјетности, а још даље до — сасанидске Перзије, — илуструју наивну и ретардирану представу о свијету и вјеровању израженом ликовним знацима, који су рељефно обликовани и у компартиментима слепчанских и трескавачких врата.

Комбинација закасњелих романских и готских елемената са исламским компонентама каснијег датума — која се појавила на нашим оковима — одговара атмосфери у којој се одвијало умјетничко стварање у земљама југословенских народа под турском управом током XVI стољећа. Тај вијек умјетности његоване у овим областима, још увијек недовољно оцијењен у науци, разнолик и динамичан, препун је доказа како о техничким наивностима и високом мајсторству, тако и о стилским сукобима, бизарним анахронизмима, неочекиваним контрадикцијама и новим синтезама.

Још један моменат говори у прилог датацији слепчанских и трескавачких резбарених врата XVI стољећем. Она се могу по својим опћим стилским а и техничким карактеристикама непосредно повезати са групом резбарених предмета из источне и јужне Македоније, који су несумњиво произашли из једне радионице. Гледано са становишта најтјешње стилске повезаности, ти би предмети били:

- једнокрилна врата из слепчанског манастира³⁴,
- царске двери и
- четири певнице из истог манастира (сл. 8)³⁵;
- архијерејски сто из манастира св. Богородице кичевске (сл. 9) и
- двери из истог манастира (сл. 10)³⁶;
- архијерејски сто из Пчињског манастира (сл. 11)³⁷.

30 В. Хан, н д., 65, 100, сл. 8, 24, 25, 29, 31, 52, 63.

31 А. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, II. Aufl., Berlin 1927, Fig. 20, 24; О. Höver, II ferro battuto, Milano — Roma 1927, T. 23, Fig. 2.

32 V. Mošin, Ornamentika neovizantijskog i „balkanskog“ stila, Godišnjak balk. inst., I, Sarajevo 1957, 329, sl. 32, 33; у вези са главом-маском у Хопову Ј. Вандровска дала је кратки преглед развоја овог мотива у српској умјетности. Грађа за проучавање споменика културе Војводине, I, Нови Сад 1957, 92.

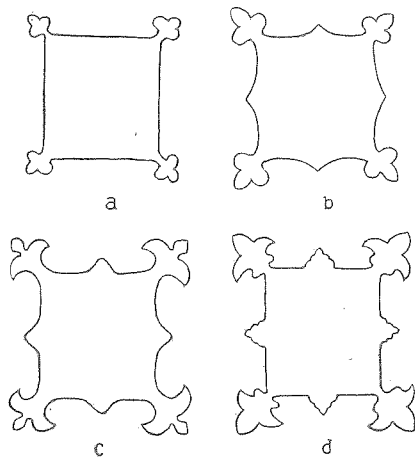
33 Смедеревска чаша-тамњаница из 1523, Л. Мирковић, Старине из фрушкогорских манастира, Београд 1931, 27, Таб. XXX; чаше из манастира Дечана, Л. Мирковић. Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и Прасквице, Годишњак музеја јуж. Србије I, Скопље 1937, 122 — 123, сл. 30,31.

34 Добар снимак ових врата налази се у В. Filow, Die altbulgarische Kunst, Bern 1919, T. XXXVI.

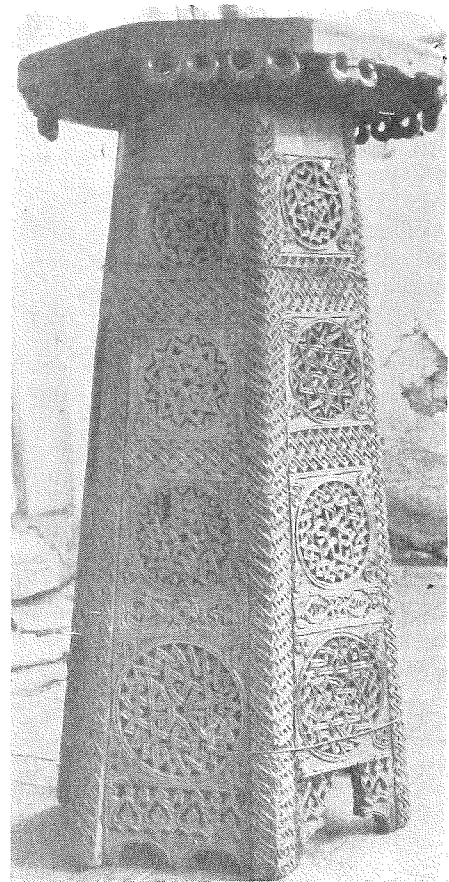
35 И овом приликом захваљујем другу Б. Бабићу на снимку који ми је ставио на располагање.

36 Т. Смиљанић, Кичевија, Насеља и порекло становништва, књ. 28, Београд 1935, СКА, 367; мјере двери: вис. 150 цм, шир. 80 цм; на њима су насликане Благовјести, краљ Давид и цар Саломон, св. Петар и св. Павао.

37 Снимак ми је ставила на располагање Управа Археолошког музеја у Скопљу, на чему јој и овом приликом срдечно захваљујем.

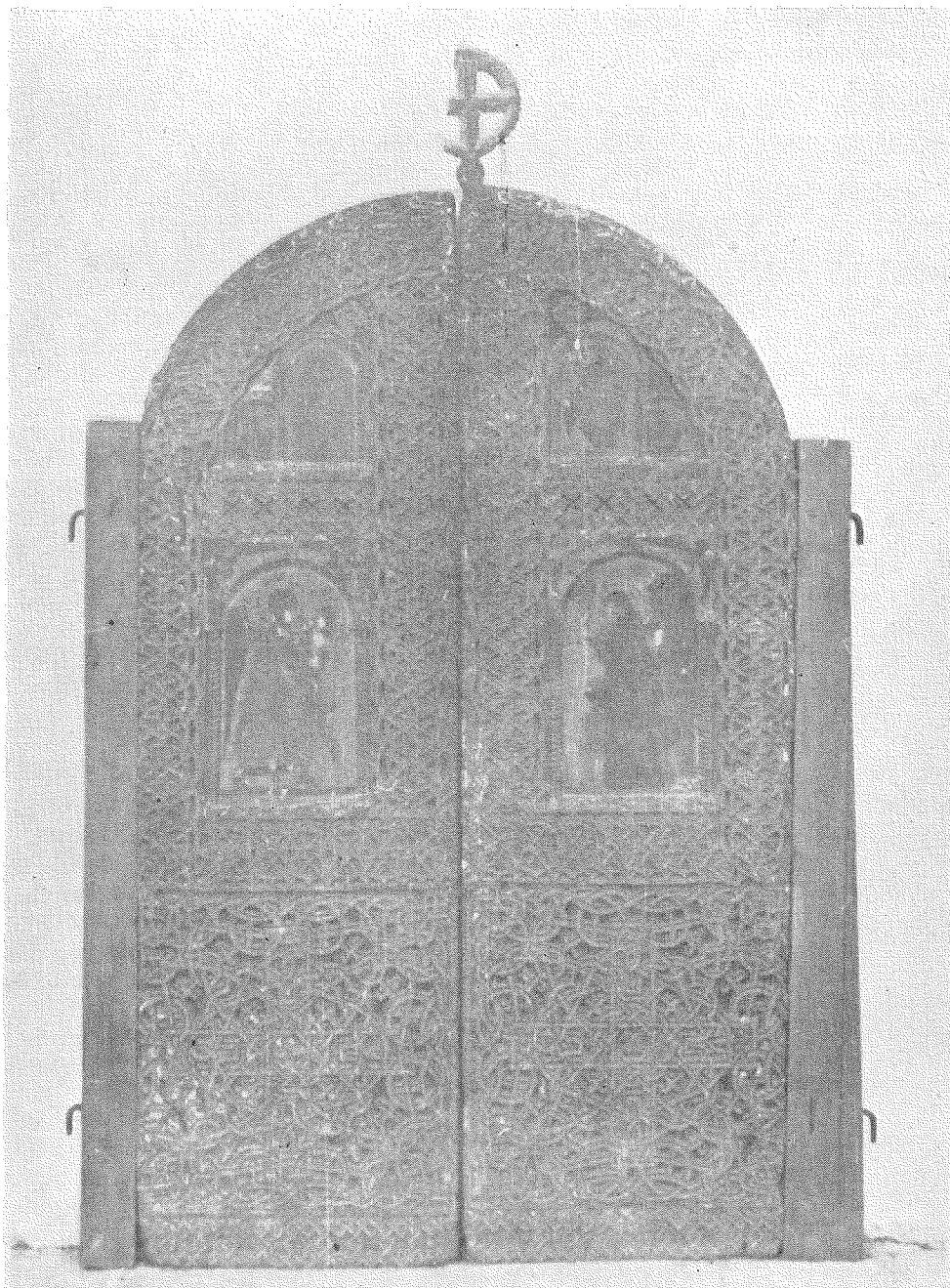


Сл. 7. Профили ивица романских и готичких брѡва са намјештаја (а, б); профили ивица трескавачких и слепчанских окова (с, д)
 Fig. 7. Les profils des plaques des serrures romanes et gothiques (a, b); les profils des heurtoirs de Treskavatz et de Sleptscha (c, d)



Сл. 8. Певница, манастир Слѡпча, XVI ст. (Снимио Б. Бабић)
 Fig. 8. Le pupitre du monastère de Sleptscha, XVI^e s. (Photo B. Babić)

Сл. 9. Архијерејски сто, манастир св. Богородице, Кичево, XVI ст.
 Fig. 9. Le trône archiépiscopal du monastère de la Sainte Vierge, Kitschevo, XVI^e s.



Сл. 10. Двери, манастир св. Богородице, Кичево, XVI ст.

Fig. 10. La porte de l'iconostase du monastère de la Sainte Vierge, Kitschevo, XVI^e s.

Овај резбарени мобилијар у цјелини и у детаљима показује тако блиску повезаност да се за неке предмете може претпоставити да су рад истих руку. То би био случај са резбареним трескавачким вратима и архијерејским столом из кичевског манастира. Обоја слепчанска врата показују директних аналогича са кичевским дверима. Иако ови предмети нису датирани, неке њихове карактеристике везују их за XVI стољеће. Тако архијерејски столови из кичевског и пчињског манастира по типу припадају XVI стољећу. Иконографски лик св. Ђорђа, резбарен у медаљону наслона пчињског стола, као и симболички знаци око њега исплетени — не противе се овој датацији. Сликане Благовјести на кичевским дверима рад су XVI стољећа.

Ужу временску везу између ових резбарених предмета могли би да поткријепе и неки моменти везани за историјат манастира у којима су некад били или се још и данас тамо налазе. За споменички инвентар кичевског манастира била би од значаја два датума: 1558. година, када је изгорио, и 1564, када је обновљен³⁸. Вријеме израде резбарених предмета овог манастира могло би се према томе везати за годину његове обнове. Показане сличности са другим резбареним предметима свакако намећу мисао и о њиховој временској повезаности.

Приликом испитивања резбарених предмета из источне и јужне Македоније пада у очи још једна чињеница. Осим архијерејског стола из пчињског манастира, сви други објекти које смо навели припадају или су припадали манастирима чија је историја средином XVI стољећа повезана са кратовским кнезом Димитријем и члановима кратовске породице Пепик. Од 1543. до 1567. године ови дарежљиви ктитори помагали су слепчански³⁹, трескавачки⁴⁰ и кичевски манастир⁴¹. Стилске сродности и истовјетности у начину рада, а особито сличности између овова слепчанских и трескавачких врата, упућују на претпоставку да је ове предмете средином XVI стољећа радила једна група мајстора вјеројатно по наруџби поменутих кратовачких ктитора.

* * *

Ливена пластика у бронци, изведена у високом рељефу са окова слепчанских и трескавачких резбарених врата спада међу ријетка скулптурална остварења из XVI стољећа у нашим земљама под турском управом. Посматрани са тог становишта, ови окови представљају једну значајну карику у развојном ланцу обликовања у бронци на том подручју. У линији свог развоја несагледан и неиспитан фонд занатско-умјетничких предмета рађених у техници ливења у металу а насталих на територији Србије и Македоније у средњовјековним временима и турском периоду — још чека своје обрађиваче. Поред прилога рјешавању проблема постанка слепчанских и трескавачких резбарених врата, можда ће и анализа њихових окова једним дијелом допринијети потпунијем познавању развоја обликовања у бронци током XVI стољећа у нашим крајевима под турском управом.

38 И. Ивановъ, Български старини изъ Македони, София 1931, 88, док. 8; Т. Смиљанић, н. д., 363.

39 Ј. Радонић, Епистолар манастира Подрома (Слепче) из XVI века, Споменик XLIX, СКА, Београд, 1910.

40 И. Ивановъ, н. д., 486—487.

41 Исто.



Сл. 11. Архијерејски сто из Пчињског манастира (детал са наслона), XVI ст., Археолошки музеј, Скопље

Fig. 11. Le trône archiépiscopal du monastère de Ptschinia (détail du dossier), XVI^e s., Musée Archéologique, Skopje

CONTRIBUTION À LA DATATION DES PORTES EN BOIS SCULPTÉ DES MONASTÈRES SLEPTSCHA ET TRESKAVATZ

Le problème de date des portes d'église en bois sculpté du monastère de Sleptscha (Slepča) et du monastère de Treskavatz (Treskavac) en Macédoine a captivé l'intérêt des érudits presque un siècle entier. Le procédé technique, l'ornement spécifique proche aux enluminures des anciens livres serbes et macédoniens et au décor sculptural de l'école architecturale de Morava, ainsi que le bestiaire archaïsant sculpté sur ces portes — ont mené leurs explorateurs à des suppositions différentes quant aux temps de leur exécution. Cette date s'étend du XIV^e au XVI^e siècle. Par contre, les heurtoirs en bronze, appliqués à ces portes ont échappé jusqu'à maintenant à l'attention des érudits. Ces heurtoirs représentent de détails intéressants permettant de conclure avec plus de fondement l'époque de leur confectionnement. Ce fait est d'autant plus important, car d'après leur placement sur les portes, vu l'ensemble de leur décoration sculptée, il est permis de supposer qu'ils sont exécutés avec l'intention pour en être appliqués. Or, la date de l'exécution des heurtoirs soit à peu près la même que celle des portes.

Les heurtoirs ne diffèrent qu'aux certains détails. L'ornement „roumi“ gravé sur ceux de la porte du monastère de Sleptscha n'apparaît qu'au XVI^e siècle dans le répertoire ornemental des arts mineurs serbes ou macédoniens. Ce même fait est constaté quant aux têtes de clous en forme polyédrique, qui fixent les plaques de ces heurtoirs. L'analyse de style du relief et des plaques montre des éléments romans et certaines tendances gothiques. Le renouvellement de l'activité artistique aux régions centrales des Balkans sous la domination turque est très marqué par des retardements des styles roman et gothique en combinaison avec des éléments islamiques au cours du XVI^e siècle. Cela nous fait présumer que ces portes avec leurs heurtoirs appartiennent au XVI^e siècle. Cette date est de même étayée par des analogies très proches entre ces portes et les différents objets rituels en bois sculpté provenant de la Macédoine orientale et méridionale (monastère de Kitschevo, de Sleptscha et de Ptschinia). Ces trônes archiépiscopaux, d'après leur type, n'appartient qu'au XVI^e siècle. On peut constater de même pour l'Annonciation peinte sur la porte d'iconostase du monastère de Kitschevo.

Enfin, des données historiques se rapportant aux monastères relatifs à notre intérêt, nous amènent à supposer que la date de l'exécution des portes en question pourrait être située au milieu du XVI^e siècle. Une famille des donateurs provenant de Kratovo, petite ville en Macédoine orientale, est étroitement liée à ces monastères. Il se peut, d'après les ressemblances de style et de procédé technique de ces objets — à part les analogies entre les heurtoirs des portes se trouvant dans deux de ces monastères — qu'ils soient confectionnés sur commande de ces donateurs de Kratovo au milieu du XVI^e siècle.

Др Анџелос БАШ

За историју ношње у Словенији потичу први обимнији извори из касног средњег века. Но ова су сведочанства углавном ограничена само на ликовне споменике и њихова се документација може односити једино на облик културе облачења, док сведочења једне заокружене и речитије групе тадашњих писаних извора говоре само о питањима у вези са ценама појединих делова одеће и обуће. Према томе, историја културе облачења у Словенији у касном средњем веку представља у ствари само историју обликованог развоја ношње и њених цена.

Друкчија је структура слике о култури облачења у Словенији у 16. столећу. Ликовни су извори такође и за ово раздобље многобројни и поучни, а уједно постају тада чешћи и са подацима богатији писани извори, који и даље сведоче о ценама ношње, али највише говоре о појединим деловима одеће и обуће, какви су били у оно доба уобичајени у култури облачења у Словенији. На тај се начин велика већина писаних извора, односно извора који по правилу не пружају значајније податке о главним обликовним или кројним елементима тадашње ношње код Словенаца, односи на састав употребљаваних делова одеће и обуће у култури облачења тог раздобља у Словенији, на преглед материјала за ношњу, а и на неке особености њихове израде и трговине с њима.

Извори за та последња питања јесу тзв. полицијски закони (Polizeiordnungen), затим оставински инвентари и опоруке. Но њихова документарна вредност није једнака. За полицијске је, наиме, законе установљено да су у Словенији 16. столећа понекад присилно спровођени, а да су се са друге стране поново обнављали, што, уједно са неким њиховим напоменама „о премалој успешности пређашњих закона“, сведочи да се нису спроводили у већем опсегу и да се наша тадашња култура облачења није у целини „равнала по њима“. Ипак су прописи о ношњи у полицијским законима настали „уз уважавање... стања у земљама за које су важили“ или друкчије: били „прилагођени фактичном стању“ или опет друкчије „фактично стање... земаља (било је) очигледно у њих већ уважено“¹. Због тога су полицијски закони бољи извори за ношњу 16. столећа у Словенији у погледу израде појединих тканина и трговине с њима, мада се дотичу тог питања заправо само у другом плану, него у погледу тога који су материјали за ношњу стварно употребљавани код појединих слојева становништва, пошто су, како је речено, њихова сведочанства о томе само делимично и то још до неке мере посредно израз одређеног постојећег стања у култури облачења оног доба код Словенаца. О тим питањима из историје ношње у Словенији у 16. столећу можемо најпоузданије прпсти знање из оставинских инвентара и опорука, који су у својим подацима нужно сасвим непосредни.

Обликовани развој ношње у Словенији у касном средњем веку и 16. столећу (ношња је у том раздобљу стилски доста јединствена, те се могу тек на прелазу у 17. столеће наћи у њој суштински промењени елементи, који започињу доба барокне културе облачења) обрађен је и делимично објављен². И док су цене ношње у Словенији у 15. столећу, како за материјале тако и за кројачке и постоларске радове, као и сведочења полицијских закона, уколико се она односе на прилике у култури облачења 16. столећа код Словенаца, обрађена у расправама које су у штампи³, подробнија питања у вези са појединим материјалима за нашу ношњу тог доба у литератури једва су начета. То поглавље из културе облачења у Словенији 16. столећа изабрали смо као предмет следећих редака.

Уз то су потребне извесне напомене. Оставински инвентари који су сачувани у нашим архивама потичу, сем једног, из друге половине 16. столећа, док су расположиве

1 S. Vilfan, Predpisi o obleki in blagu v policijskih redih 16. stoletja, Slovenski etnograf II, Ljubljana 1949, 39 i d.
2 A. Baš, Noša v poznem srednjem veku in 16. stoletju na Slovenskem, Ljubljana 1959, 19 — 60. — О појединим поглављима те теме в. А. Ваš, Kranjska ljudska noša na gotskih freskah, Zbornik za umetnostno zgodovino n.s. V—VI, Ljubljana 1959, 351 i d.; исти, Капути и огртачи у Словенији од XIV. до XVI. столећа, Зборник Музеја примењене уметности V, Београд 1959, 7 и д.
3 A. Baš, Cene noše na Slovenskem V 15. in 16. stoletju, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena XL, Zagreb 1958/60 (u štampi); isti, Staleški okviri u nošnji 16. stoleća kod Slovenaca, Etnološki pregled II, Beograd 1960 (u štampi).

опоруке делимично старије и допиру у одређеном обиму још у другу четвртину 16. столећа⁴. На тај се начин код ових записа ради већином о грађи за нашу ношњу из средине и друге половине 16. столећа.

Али то са следећим ограничењима. Оставински инвентари и опоруке којима располажемо потичу само са територије тадашње Крањске, тј. највећег и централног дела Словеније. Штајерске и корушке оставине у нашим архивима нису приступачне те се стога наша обрада може односити једино на коришћење крањских инвентара и опорука. Но то, с обзиром на сличности у спољном лику ношње тих подручја—као што је установљено на ликовним споменицима, по свој прилици неће проузроковати једностране или премало опште закључке из сачуваних инвентарних и тестаментарних записа.

Сем тога, у тим су инвентарима и опорукама пописане већим делом само оставине племића и имућнијих или отменијих грађана, које уврштавамо у круг високе културе облачења. Другим речима: оставински инвентари и опоруке могу осветљавати само одређен круг у нашој ношњи средином и у другој половини 16. столећа, а не и све њене сфере. Стога о тзв. средњој или једноставнијој ношњи односно ношњи „обичних грађана“, како је углавном гласио шири назив за грађане који нису били трговци и који су представљали средњи ступањ између народне или ниже и високе ношње, затим о народној ношњи, из тих извора не можемо извући никакве податке.

Наши се оставински инвентари и опоруке односе дакле непосредно само на територију тадашње Крањске и на подручје високе ношње. Што се тиче територијалног ограничења, сматрамо, како је споменуто, да то није од битног значаја и да закључци из те грађе важе углавном и за остала подручја Словеније. Но са њиховим је ограничењем у погледу сведочанства о појединим круговима ношње други случај. Тзв. једноставнија и народна ношња може се по писаним изворима обрађивати једино одредбама полицијских закона и рачунским инвентарима и опорукама, другим речима за њу у неким подробнијим питањима нема одговарајуће писане грађе те се у оквиру предстојеће теме не може обрађивати.

Значај расположивих записа о оставинама крањских племића и грађана у 16. столећу јесте у сведочењу о ономе што је остало од ношње после смрти једног или обеју супруга у кући и што је било више или мање тачно и доследно пописано односно одређено за наследство. Стога можемо на основу тих извора најнепосредније и подробно (више него у полицијским законима) установити употребу материјала за ношњу (и одећа), њихове боје и украсе какви су били у том кругу културе облачења уобичајени, али не и темељне облике или кројне карактеристике и просечан број појединих делова одеће, код тих сталежа због састава наведених списа не би било могуће доста поуздано одредити⁵. У том правцу покушаћемо искористити споменуте изворе о високој ношњи у Словенији 16. столећа.

Од покривала за главу набрајају се у оставинама племића само капе, и то једноставно обликоване капе и барете у облику нижег и ширег ваљка. Ове последње биле су такође према тим изворима главно покривало за главу код племића у 16. столећу⁶.

Њихови материјали и подробнија израда били су по инвентарним записима следећа. Племићке су капе у Крањској и другој половини 16. столећа биле најчешће од сукна, ређе од сомота. Уколико су биле украшене обруцима, употребљавао се у ту сврху углавном сомот, а понекад и тафт и пархет. Према оставинским инвентарима, ове су капе биле подложене кунетином или лисетином а понекад и тафтом.

Најчешћа боја тих покривала за главу била је црна, (пошто су боје у читавом нашем касноготичком сликарству, тј. сликарству касног средњег века и 16. столећа, конвенционалног и локалног карактера, служиле у нашим примерима пре свега за јасније разликовање појединих делова ношње, те се не могу сматрати подацима за тадашње

4 Државни архив Словеније у Љубљани: оставински инвентари, фасц. I и д. (фасцикли су засновани по алфабетском реду); опоруке, фасц. I и д. (фасцикли су засновани по алфабетском реду).

5 Стога се не могу проверити прописи полицијских закона према којима племкиње не треба да имају више од три свилене хаљине (Максимилијанов закон, пре 1519. и први концепт Фердинандовог закона, 1524/5; Државни архив Словеније у Љубљани, сталешки списи, фасц. 394) или само три свечане сукње од свиле (Фердинандов закон 1542. Државни архив Словеније у Љубљани, сталешки списи, фасц. 394; Карлов штајерски закон 1577: Narodna in Univerzitetna knjižnica u Ljubljani.

6 О формалној страни покривала за главу као и осталих делова ношње који се овде обрађују в. закључке из ликовне грађе: A. Vaš, Noša v poznem srednjem veku in 16. stoletju na Slovenskem, 24 i d.



Мушка висока ношња, фреска.
Крижна гора, 1502. (Снимио М. Видмар)

Hohe Männertracht, Fresko.
Križna gora, 1502



Мушка висока ношња, фреска.
Мали град у Камнику, око 1520. (Снимио
М. Видмар)

Hohe Männertracht, Fresko. Mali grad
in Kamnik, um 1520

боје материјала у ношњи⁷, због тога мислимо да није потребно упоређивати податке оставинских инвентара и опорука о бојама појединих делова ношње са одговарајућим подацима из наших тадашњих сликарских дела).

Док су у крањским племићким оставинама из 16. столећа наведене међу покривалима за главу једино барете и остале капе, изгледа слика код грађана унеколико друкчије. Додуше и у тим су се оставинама од покривала за главу највише пута нашле барете и једноставно обликоване капе, али није недостојало ни шешира, иако су били ређи. Ти шешири нису тачније описани, сем двају, од којих је први био од сламе и украшен црним пером, а други од црне свиле и опремљен вршом (1553).

Барете и остале капе грађана биле су по записима оставинских инвентара већим делом од сомота (углавном дакле у супротности са одредбама о ношњи у полицијским законима⁸), ређе од сукна, коже или кунетине.

Подробнија израда покривала за главу код грађана није у нашим инвентарима описана. Али је забележена њихова боја, која је била, као и код племића, обично црна.

Од покривала за главу биле су међу оставинама племкиња најчешће авбе, једнако као и на одговарајућим ликовним делима из тог доба. Барете налазимо међу овим оста-

7 P. Post, Die französische - niederländische Männertracht einschliesslich der Ritterrüstung im Zeitalter der Spätgotik, 1350 bis 1475, Halle Saale 1910, 34, 76; M. Boehn, Die Mode, Menschen und Moden im Mittelalter, München 1925, 212.

8 То и сва даља упоређења односно разлике између фактичног стања у ношњи у погледу употребљаваних материјала за ношњу са одредбама полицијских закона потичу из закључака расправе: A. Baš, Staleški okviri u nošnji 16. stolca kod Slovenaca.

винама нешто ређе, али су ипак биле доста раширено покривало племкиња средином и у другој половини 16. столећа. Мараме или пече биле су тада, према сведочењу наших извора, у племкиња ређи облик покривала за главу.

Авбе племкиња у Крањској средином и у другој половини 16. столећа показивале су, по наведеним списима, следећу подробнију израду и материјале. Њихов је основни материјал било платно и свила. Често су се украшавале златом, сребром, блештавим плочицама и разним навесцима. Тачније: у оставини Ане Ламбершке, која је од свих најбогатија покривалима за главу, (1566) набрајају се златне и чипкасте авбе; украшене блештавим плочицама; везене златне и сребрне авбе; проткане свилене авбе, опремљене краћим тракама; златне и сребрне авбе, украшене блештавим плочицама, чији су рубови били чворасто ресичасто израђени; затим свилене авбе, проткане златом итд.

Најчешћа боја авба у крањских племкиња, у другој половини 16. столећа, била је (поред златних и сребрних авба) црна и смеђа, што указује на очит утицај шпанске моде, слично као што смо могли то установити и код покривала за главу у племића.

Скоро само црне биле су и барете племкиња пошто су из друге половине 16. столећа потврђене само две које су биле друкчије тј. црвене и смеђе боје.

Барете племкиња биле су, према оставинским списима, углавном од сомота. Уколико је била њихова површина украшена, радило се већином о разноврсним, најчешће златним цветовима и колајнама.

Пече или мараме биле су од најфинијег или од танког платна. Биле су дакако беле. Понекад су биле и украшене: везене црном свилом или златом проткане. Спомиње се такође и посебна, крањска врста пече (crainerisch Peschen, 1566), али без описа те стога не можемо предочити слику о њеном карактеристичном спољном лику.

Од осталих покривала за главу код крањских племкиња набрајају оставински инвентари само два стара црна шешира од сомота од којих је био један украшен сребрним опшивцима. Али очигледно су шешири код крањских племкиња у другој половини 16. столећа представљали доста ретку врсту покривала за главу, што се потврђује такође и ликовном грађом.

Авбе су преовладале исто тако и међу покривалима за главу код грађанки, јер их је било и у њиховим оставинама више него барета. Као и код племкиња, биле су авбе и код грађанки по свом основном материјалу од платна и свиле, али није могуће одредити који је од наведених материјала био чешћи. И код грађанки украшавале су се авбе златом (то је било делимично у супротности са прописима полицијских закона) и разним навесцима. На тај су начин забележене везене златне авбе, златне авбе украшене гранатим цветовима, авбе од црне свиле које су биле опремљене имитираним цветовима, авбе са златним чипкама, авбе чији је доњи руб био украшен златним чворастим ресицама, и авбе украшене црним стаклом. Или друкчије: по украсу су авбе крањских грађанки биле у другој половини 16. столећа у много чему сродне авбама племкиња, с тим што су ређе биле богатије украшене авбе грађанки него је био то случај у племкиња, другим речима — у грађанки налазимо већи број једноставније израђених авба него у племкиња.

По боји су грађанске авбе биле сличне авбама племкиња. Уколико нису биле те авбе златне или златом везене, биле су најчешће црне.

Знатне сличности постоје и између барета племкиња и грађанки, јер су и код грађанки биле барете углавном од сомота (и то је било у супротности са одредбама полицијских закона) и, како се чини већим делом црне боје. А исто тако је био украс барета обеју врста сличан: код обе се радило о различним цветовима и колајнама, али су код барета грађанки ти случајеви нешто ређи неголи код барета племкиња.

Пече или мараме потврђене су код грађанки чешће неголи код племкиња, посебно у опорукама. Понекад их је било и 17 у оставини. Већином су биле од танког платна, но познате су такође мада у мањем обиму, и пече од свиле, памука и сомота. Тачније обично нису описане.

Иако немамо о њиховим бојама у оставинским инвентарима и опорукама никакве непосредне податке, можемо закључити да су биле већином беле.

Шешири су код крањских грађанки у другој половини 16. столећа забележени само једанпут: били су од сомота али подробније нису описани.

Ношња наших племићких лакших капутића и капутића⁹ показује према оставинским инвентарима из друге половине 16. столећа следећу слику.

⁹ Преводи појединих назива из оставинских инвентара одговарају тумачењима инвентарних наводаба: V. Geramb, Steirisches Trachtenbuch I, Graz 1932, 327 i d.



Мушка висока ношња, фреска. Ложице над Бланцом, 1530/40. (Снимио М. Видмар)

Hohe Männertracht, Fresko. Ložice ober Blanca, 1530/40

Лакши капутићи, тј. краћа и лакша одела која су се носила преко кошуља¹⁰, израђивали су се већином од различитих врста свиле, од којих је најчешће употребљаван атлас, а ређе дамаст и тафт. Сем од свиле племићки лакши капутићи били су најчешће од коже; уз то се изричито помиње кожа од јагњета и кордованска кожа. Други материјали: сомот, тканина од камиље вуне, пархет, сукно или посебне врсте оријенталних тканина („maschey“) употребљавали су се у оно доба за племићке лакше капутиће доста ретко.

Лакши капутићи крањских племића тада углавном нису били опремљени скупљим или дебљим подставама. Но уколико су подставе утврђене односно посебно поменуте, радило се већином о кунетини и платну а ређе о лисичјем крзну.

Најобљубљенија боја племићких лакших капутића у Крањској била је тада црна, која је представљала уобичајену боју тих одела. Друге боје: сива, смеђа, ружичаста и црвена — биле су доста ретке.

Тачније се племићки лакши капутићи из тих извора не дају одредити, сем што су забележена њихова средња дугмета, која су била каткада позлаћена; сем тога је за њихов спољни лик речено да су били у неким ређим случајевима црно проткани или обрубљени.

Капутићи који су се обично носили преко лакших капутића¹¹ били су према сведочењу оставинских инвентара већином од сомота, а неретко такође и од сукна. Други материјали од којих су се кројили племићки капутићи у Крањској у другој половини 16. столећа били су: тканина од камиље вуне, свила, полусвила и платно, но ти су материјали, сем тканине од камиље вуне употребљавани доста ретко.

Као и лакши капутићи тако се и капутићи племића нису опремали скупљим или дебљим подставама али је то код капутића ипак био нешто чешћи случај него код лакших капутића. Исто тако и код капутића била је подстава, уколико се као посебност

10 V. Geramb, n.d., 331 i d.



Мушка висока ношња, фреска. Ложице над Бланцом, 1530/40. (Снимио М. Видмар)

Hohe Männertracht, Fresko. Ložice ober Blanca, 1530/40

наводи у оставинама, већим делом од кунетине; ређе је употребљавано за подставе племићких капутића лисичје крзно. Понекад је била подстава од кунетине или лисичине ограничена само на део капутића који покрива труп, док су рукави били подстављени кожом од јагњета.

Подробнију израду тих капутића према инвентарима није могуће установити, јер из оставинских списа знамо само још за њихова дугмета, од којих се тачније помињу свилена (но та су важила као посебност) те за обрупке који су били, уколико се описују, увек црне боје, док њихов материјал већином није наведен.

И код капутића племића била је најобљубљенија боја црна. Ипак није недостајало ни црвених капутића те за број капутића у овој боји не бисмо могли рећи да је био мален. Доста ретке биле су остале боје тих одела: плава, смеђа и ружичаста.

Лакши капутићи крањских грађана израђивали су се у другој половини 16. столећа скоро од истих материјала који су били уобичајени у племића. И тадашњи грађански лакши капутићи били су наине најчешће од свиле а и у том је случају од свиле преовладао атлас, премда је уз то код грађана употреба тафта била сразмерно већа него смо је срели код племићких лакших капутића. За разлику од племића код крањских грађана лакши капутићи у оставинским инвентарима нису потврђени. Остали материјали који су служили за грађанске лакше капутиће били су према тим изворима: тканина од камиље вуне и пархет који нису друкчији него код племића—много заостали за појединим врстама свиле, те сомот (то је било у супротности са одредбама полицијских закона) и разне врсте оријенталних тканина, али су ови последњи материјали само ретко потврђени.

Ни у једном инвентарном или тестаментарном спису не помиње се код лакших капутића крањских грађана у 16. столећу скупља или дебља подстава. Значи да су се ти лакши капутићи опремали по правилу или скоро увек обичним или лакшим подставама, које међу оставинама није вредело посебно наводити. Код племићких лакших капутића биле су скупље или дебље подставе додуше ретке, али се ипак неколико пута помињу у инвентарним пописима.

Израду грађанских лакших капутића из тих извора није могуће тачније одредити. Из њих знамо о тим оделима иначе само то да су била дугмета грађанских лакших

капутића понекад позлаћена, слично како је био то случај код племића, да су се, даље, каткад обрубљивала, опет слично као код племића, а у једном случају је записан лакши капутић чији је трупни део од друкчије (оријенталне) тканине неголи рукави, који су били од атласа.

И код грађанских лакших капутића преовладавала је тада црна боја, која је као и код племићких лакших капутића, била очигледно обична боја тих одећа. Друге боје: бела, сива, ружичаста и црвена биле су и код грађанских лакших капутића доста ретке.

Док су лакши капутићи грађана и племића у 16. столећу били већином од истих материјала, иако не и у сасвим једнаким размерима, слика је у погледу капутића прилично друкчија. Грађански капутићи нису били, као племићки, већим делом од сомота, већ од тканине из камиље вуне и од сукна. Сомот се употребљавао за грађанске капутиће ређе (то је опет било у супротности са прописима полицијских закона). Од осталих материјала, од којих су се тада правили капутићи крањских грађана, употребљавале су се (укупно) узев најчешће разне врсте свиле (без обзира на одговарајуће забране полицијских закона). Сви остали материјали: полусвила, оријенталне тканине и кожа били су за грађанске капутиће слабо уобичајени.

Као и код племића, биле су и код грађанских капутића скупље или дебље подставе чешће него што је то био случај код лакших капутића. Али се ту није радило о обичним елементима грађанских капутића, већ само о ређим примерима који су се посебно бележили међу оставинама. За такве је подставе било најуобичајеније лисичје крзно, а не кунетина као код племића. Ова је употебљавана ређе а тако и кожа од јагњета. Остале коже, као нпр. вучја или зечја, биле су изнимке. И као и код племића потврђени су и код грађанских капутића примери где се трупни део капутића опремао друкчијом подставом крзном (лисичином) него рукави (јагњећим крзном).

Што се тиче кроја грађанских капутића, можемо из инвентарних и тестаментарних навода утврдити да су била та одећа доста често обрубљена сомотом.

Главна боја грађанских капутића у Крањској 16. столећа била је према инвентарима и опорукама црна, као што је то био случај и код племићких капутића. Но није била уобичајена, као код грађанских лакших капутића, јер грађански капутићи црне и ружичасте а посебно сиве боје нису били ретки, али изнимни били су грађански капутићи беле боје.

Хаљине племкиња биле су према наведбама у оставинским инвентарима, подељене у јакне и сукње. Једноделних, неподељених хаљина крањских племкиња у другој половини 16. столећа у тим изворима не налазимо, те према томе у овом кругу културе облачења тада углавном нису биле више уобичајене. Тиме се подударују у знатној мери и закључци који потичу из ликовних извора оног доба, но ти показују уз то делимично и старије кројне традиције; ове су и према ликовној грађи тада већ одумирале.

Јакне су биле двоструке; или су биле спреда подељене или су пак биле кројене запето односно у целом. Последње, целе јакне, биле су у крањских племкиња најчешће од разних врста свиле, од којих је највише употребљаван атлас. Доста уобичајен био је за овакве јакне и сомот. Иначе је за њих употребљавана још и полусвила, мада прилично ретко.

Од боја преовладавала је, и имала исто тако и обични карактер, црна. Све остале боје тих јакна у целом: ружичаста, црвена, сива, смеђа, плава и зелена, биле су према оставинским списима ретке.

Сем у једном случају, где се код тих одећа наводи подстава од јагњеће коже, нема код њих сведочанства о подставама. То је разумљиво, пошто се код тих јакна радило већином о лакшим оделима те им нису биле потребне дебље или скупље подставе, које би се као посебност бележиле међу оставинама племкиња.

Код јакни крањских племкиња у другој половини 16. столећа можемо се нешто више него иначе обавестити о неким њиховим украсима, који су били у том случају богађији него код осталих одећа. Има података о јакнама у целом кројеним које су биле обрубљене златним чипкама или тракама од сомота у више редова, или на овратним изрезима опшивене дворедним бодовима па обрубљене свилом и са штепанним рукавима. Обично су те јакне имале рукаве; јакне без рукава биле су доста ретке. Рукави јакна већином нису описани; као посебност наводе се разрезани рукави.

Спреда подељене јакне племкиња биле су исто, као и у целом кројене јакне најчешће од свиле и код обеју врста тих одећа од свиле најчешће се употребљавао атлас. Сем

од свиле, биле су спреда подељене јакне већим делом од сомота. Други материјали били су за та одела ретко уобичајени: полусвила, сукно и разне врсте оријенталних тканина. Или друкчије; обе врсте јакна наших племкиња израђиване су скоро од једнаког материјала.

Спреда подељене јакне биле су већином црне као и запето обликоване јакне, премда је код првих неретко употребљавана смеђа боја, док је код других представљала црна боја такође и обичајну боју. Остале боје: црвена, ружичаста и бела биле су и код спреда подељених јакни прилично ретке.

И спреда подељене јакне крањских племкиња биле су у другој половини 16. столећа углавном без скупљих или дебљих подстава које би се посебно помињале међу оставинама. Јакне су значиле, без обзира на разлику у предњем кроју, јединствену врсту одела, која се по правилу опремала обичним подставама, какве међу оставинама није вредело посебно помињати. Једина два случаја, када су наведене подставе код спреда отворених јакни племкиња сведоче о подстави од кунетине и хермелина.

И код спреда подељених јакни можемо се у неколико осведочити о њиховој подробној украсној изведби. Опремале су се златним нашивцима, тракама и чипкама, обрупцима у више редака од сомота, а поред тога украшаване су и свиленим ушивцима и разним тракама.

Рукави јакни племкиња нису увек били кројени заједно са трупним делом, већ су се каткада, иако доста ретко, израђивали посебно, те су се после причвршћивали на јакне које су биле ограничене само на трупни део. Рукави те врсте били су већином од свиле, ређе од сомота; код њих је преовладала црна боја. Њихов крој из тих извора не може се тачније одредити, али располажемо неким подацима о украсима. Ту се радило о богато украшеним рукавима, који су били двоструко везени у виду орнамената, обрубљени нашивцима у више редова од сомота, те златним и сребрним нашивцима или омчама, опремљени златним навесцима (то је било у супротности са одредбама полицијских закона) или пак опшивени свилом. Такви, посебни рукави представљали су дакле очигледно одличнију и ређу врсту рукава код јакни наших племкиња.

Каткада су посебно израђивани и оковратници јакна, који су били исто тако ретки међу оставинама и сматрали се као одличнија и посебна врста оковратника. Уколико су описивани, били су златом ткани и пошивени свилом.

Сукње племкиња биле су, као и јакне, већином од свиле, али је ту преовладавао тафт а не атлас. Иначе, сукње наших племкиња биле су у оно доба још и од сукна, полусвиле, сомота и тканине од камиље вуне, али то су били ређи примери.

Посебне подставе сукњи нигде се не помињу. Њихови су украси били једноставнији него код јакни; ограничавали су се посебно на опшивке или обрупке у више редака од сомота.

И код сукања племкиња била је најчешћа црна боја. Остале њихове боје — сем црвене, која је била сразмерно честа — биле су ретке: ружичаста, жута, сива и смеђа. Другим речима: најчешћа боја хаљина крањских племкиња у другој половини 16. столећа, тј. јакна и сукања била је према оставинским наводима црна.

Хаљине грађанки у Крањској у оно доба према подацима из инвентарних и тестментарних списа нису биле увек подељене у јакне и сукње, већ су потврђене, мада у малој мери, и хаљине грађанки, које су биле кројене као једно одело. Изгледа, дакле, да се код грађанских жена обичај подељених хаљина средином и у другој половини 16. столећа још није толико раширио као код племкиња (с обзиром на то да треба пописане грађанске оставине уврстити углавном у круг високе културе облачења, потврђен је наведени размер обеју врста хаљина крањских грађанки и у сликарским делима).

Ове једноделне хаљине биле су од разних врста свиле, од којих је најчешће употребљаван атлас. Сомот (у том примеру у супротности са прописима полицијских закона), полусвила, сукно и оријенталне тканине биле су за те хаљине мање уобичајене.

Боја тих хаљина била је једнако често црна и црвена, а ређе смеђа и ружичаста. То су дакле од свих одела која смо досада прегледали прва где није преовладала искључиво црна боја, већ јој се у томе прикључила црвена.

Поставе тих хаљина биле су обичне, пошто нигде не налазимо потврде о скупљим и дебљим подставама.

Украсна обрада једноделних хаљина крањских грађанки била је једноставнија: обрубљивале су се сомотом или златом.



Мушка висока ношња, фреска. Ишка вас, последња четвртина 16. столећа. (Снимио М. Видмар)
Hohe Männertracht, Fresko. Iška vas, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts

Као и код племкиња биле су и код грађанки јакне двоструке: или су биле спреда подељене или су биле кројене запето. Јакне кројене у целом биле су код грађанки као и код племкиња већином од свиле, од које је највише употребљаван тафт, а не атлас као што је био случај код племићких јакни тог кроја. Иначе су такве јакне грађанки израђиване од разноврснијих материјала него код племкиња: сем од различите свиле, највише су кројене од полусвиле и од сомота, као и код племкиња, а поред тога још и од кордованске коже, пархета, тканине од камиље вуне и разних оријенталних тканина које код јакни племкиња нису потврђене. Код последњих се материјала радило делимично о тканинама које су биле нешто једноставнијег квалитета и које, можда због тога, код јакни племкиња није могуће установити.

И код запето кројених јакни грађанки преовладавала је црна боја, као и код јакни племкиња. Каткада су биле ове јакне ружичасте боје, док су биле друкчије (жуте, смеђе, зелене, црвене и сиве) према нашим записима доста ретке. Боје тих грађанских и племићких јакни биле су углавном једнаке и у једнаким размерама, сем ружичасте која је употребљавана код грађанки нешто чешће од осталих, али мање него црна.

Подставе се код тих грађанских јакни не наводе, јер су то, како је речено, била углавном лакша одела, којима нису биле потребне скупље или неке посебне подставе.

Док су грађанске и племићке јакне које су кројене спреда неподељене биле у погледу материјала и боја доста сродне, у украсној изведби биле су различније. Украси тих грађанских јакни били су наине нешто једноставнији него код племкиња; састојали су се од сомотних обрубача, златних чипки, блештавих плочица, бисера и разних нашивака.

Спреда подељене јакне крањских грађанки у 16. столећу биле су, као и њихове за-пето кројене јакне, најчешће од свиле, од које је опет био највише уобичајен тафт, а не, као код племкиња, атлас. Сем од свиле, биле су грађанске јакне већином од сукна. Јакне од сомота, полусвиле, тканине од камиље вуне или од оријенталних тканина биле су ређе, мада не и ретке. Значи да је био размер између материјала за та одела нешто друкчији него код племкиња, где су једноставније врсте материјала мање употребљаване него код грађанки. Или другим речима обе врсте грађанских женских јакни биле су у 16. столећу углавном од истог материјала, само што су грађанке у већој мери употребљавале једноставније материјале него племкиње, код којих такође нису потврђене све врсте једноставнијих тканина од којих су се израђивале јакне грађанки.

Код спреда подељених јакни грађанки преовладавала је опет црна боја, која је представљала и обичајну боју тих одела баш као и код племкиња. Остале боје: ружичаста, смеђа, зелена, плава, жута и бела — биле су доста ретке.

Подставе нису посведочене (сем једном од лисичине) ни код те врсте грађанских јакни. Очигледно су биле и те јакне опремљене само обичним а не посебним подставама.

Као и запето кројене јакне грађанки тако се и њихове спреда подељене јакне нису одликовале толико богатим украсима као јакне племкиња. За грађанске женске јакне које су биле спреда подељене набрајају се обрупци од свиле, сомота и разне траке у више редака, те свилени прошивци. Украсне црте грађанских женских јакни нису дакле биле толико рашчлањене као што је то био обичај у племкиња.

Ни рукави грађанских јакни нису били кројени увек заједно са трупним делом, већ су понекад иако ретко, израђивани посебно, те су се после причвршћивали на јакне које су се састојале само од трупног дела. Исто тако као и код племкиња, били су ти рукави и код грађанки већином од свиле, ређе од полусвиле, сомота и оријенталних тканина. У погледу њиховог спољног лика сазнајемо из оставина да су ти рукави били обично црни и да су се каткада обрубљивали сомотом или украшавали златним тракама. Другим речима, сви украси грађанских женских јакни били су једноставнији или ређи него што су били код племкиња.

Посебни или одличнији оковратници за јакне наших грађанки били су, по оставинама, изнимни. Уколико су описани, били су прошивени златом и свилом.

Сукње грађанки биле су једнако често од свиле и од разних врста оријенталних тканина, док су код племкиња већим делом биле од свиле. Неретко су биле сукње грађанки и од полусвиле; сукно је употребљавано за њих прилично ретко или изнимно. Сукње од сомота или од тканине од камиље вуне код крањских грађанки, за разлику од племкиња, нису биле познате.

Посебне подставе у нашим се изворима не наводе. Ове сукње биле су украшене сомотним и свиленим (посебно атласовим) обрубцима.

Као и код једноделних хаљина грађанки, ни код њихових сукања није преовладавала само црна боја, као што је био код свих осталих одела крањских грађанки и племкиња случај, већ је она била једнако честа као црвена и смеђа. Ипак је према сведочанству обрађиваних оставина код хаљина, јакна и сукања грађанки и племкиња, црна боја у целини преовладавала.

Код капута треба у племићкој ношњи, на основу оставина, рећи да су слично као што је видно и по ликовним споменицима из прве половине 16. столећа, средином и у другој половини тог столећа у овом кругу културе облачења преовладавали капути испод огртача, који су били прилично ређа племићка одела.

Племићки капути били су најчешће од сукна; неретко су били и од свиле (већином од дамаста). Сомотни капути крањских племића били су у то доба најређи.

Капути племића били су најчешће опремљени скупљим или дебљим подставама, пошто се у тим случајевима радило о оделима која су се носила као заштита од хладноће те су се с тога морала друкчије израђивати него капутићи и лакиши капутићи. Најчешћа њихова подстава била је крзно од куне. Иначе је служило за подставе племићких капута у Крањској средином и у другој половини 16. столећа крзно од соба (у супротности са прописима полицијских закона), риса, лисице и овце а од тканина атлас (ту се радило без сумње о лакшим а не о зимским капутима).

У погледу подробније украсне изведбе тих племићких капута можемо из оставинских списа сазнати да су се већим делом обрубљивали и то обично сомотом. Уколико су ти



Мушка висока ношња, фреска. Ишка вас, последња четвртина 16. столећа. (Снимио М. Видмар)

Hohe Männertracht, Fresko. Iška vas, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts

обрупци тачније описани, сазнајемо да су се састојали од више редака трака и да су се њима украшавали доњи рубови капута и рукави. Свилени обрупци тих одећа били су, како изгледа, доста ретки.

Обична боја капута крањских племића средином и у другој половини 16. столећа била је црна; све остале боје: смеђа, зелена, сива, бела и црвена — биле су ретке.

Огртачи племића били су, како је речено, ређи него капути. Као и капути, били су и огртачи племића већином од сукна; каткада су били слично као и капути, од свиле, док су огртачи од сомота били ретки.

И код огртача се углавном наводе подставе; значи да су и огртачи били тежа одећа у односу на остала одећа. Но ипак се баш на основу наведаба о њиховим подставама чини да су капути пружали бољу заштиту против хладноће и да су представљали изразитија зимска одећа. Подставе огртача биле су, наиме, лакше и нигде нису поменуте подставе од крзна, већ је посебно реч о подставама од сомота, те о подставама од сукна и од тафта. Огртаче племића можемо стога сматрати лакшим оделима него капуте.

Украс тих огртача био је, према оставинским списима, доста скроман, пошто је наведен само један огртач о коме је забележено да је био обрубљен тракама и ресицама, док иначе доследно недостају помени о њиховом украсу. Огртачи племића били су према томе лакша и мање значајна одећа која није украшавана.

Што се тиче њиховог кроја, потврђени су у Љубљани 1580. огртачи на шпански начин (*spanische Karpe*), тј. кратки огртачи са полуподигнутим оковратницима¹². Другде се радило по свој прилици о обичним, нешто дужим огртацима, као што су приказани на расположивим ликовним споменицима.

Племићки огртачи, колико их спомињу оставински списи, били су црне боје.

12 Уп. V. Geramb, n.d., 329.

Грађански капути били су у Крањској средином и у другој половини 16. столећа некако једнако чести као и огртачи. Друкчије дакле него код племића, где су јасно преовладавали капути испред огртача (тај је размер у ношњи капута и огртача код грађана и племића у суштини потврђен и из одредаба полицијских закона).

Капути грађана били су као и код племића најчешће од сукна. Но доста често била је та одећа и од полусвиле, свиле и сомота (употреба двају последњих материјала била је у супротности са прописима полицијских закона), док је тканина од камиље вуне за грађанске капуте само ретко употребљавана.

И опет слично као и племићи тако су се и грађански капути, мада, како се чини, нешто ређе, опремали скупљим или дебљим подставама, као што је било објашњено већ код племићких капута. Највише су се употребљавале код грађанских капута подставе од лисичјег крзна. Поред тих подстава, наведена су такође крзна од куне, која су била најчешћа код племићких капута, те крзна од овце и вука али су ова последња била ређа. Друкчије подставе тих одећа, од тканина, у грађанским оставинама нису потврђене.

Украши грађанских капута били су, посебно у односу на племићке капуте, доста скромни. Знамо само за два капута за које је забележено да су обрубљени сомотом, док иначе свуда недостају наведбе о њиховим украсима. Или друкчије: грађански су се капути очигледно мање украшавали него племићи.

Обичајна боја грађанских капута у Крањској средином и у другој половини 16. столећа била је црна, као и код племићких. И тако су и код грађанских капута биле остале боје (жута, сива и плава) доста ретке.

Грађански огртачи били су, како је речено, приближно једнако уобичајени као и капути за разлику од племићке одеће, где су предњачили капути. Великом већином били су од сукна, као и племићи огртачи. Остали материјали: свила (у супротности са одредбама полицијских закона), полусвила, тканина од камиље вуне и клобучина употребљавали су се за огртаче крањских грађана у то доба само ретко (племићи огртачи од тканине од камиље вуне, полусвиле и клобучине међу оставинама нису потврђени, а са друге стране ни грађански огртачи од сомота). Крзнени огртачи били су код грађана изнимни.

Огртачи грађана, према сведочењу инвентарних и тестаментарних списа, већином се нису опремали скупљим или дебљим подставама, јер су посебне подставе у њима сразмерно мало помињане. Уколико их знамо, биле су више пута од куниног крзна а иначе од тканина: од сомота, сукна и платна. С извесним варијантама били су према томе и грађански огртачи лакша или прелазнија одећа него ли капути који су, како изгледа, и код грађана представљали изразитија зимска или тежа одећа.

Од свих саопштених грађанских огртача, код ниједног се не спомињу било какви украси. Украсна изведба грађанских огртача била је дакле још и скромнија него ли код племићких, односно није доказана међу оставинама; заостајала је такође и за украсима грађанских капута који су иначе само скромно украшавани. Значај огртача на тај је начин код грађана и племића знатно заостајао за капутима.

Слично као и племићи, били су и грађански огртачи скоро искључиво црне боје; смеђи и сиви огртачи крањских грађана били су тада доста ретки.

Капути крањских племкиња средином и у другој половини 16. столећа били су најчешће од свиле, од које су највише употребљавани дамаст и тафт. Каткада су били и од полусвиле, док су капути од сомота или оријенталних тканина били ретки.

Сви ти капути, уколико су записани међу оставинама, били су опремљени скупљим или дебљим подставама. Можда још више него код капута племића, радило се код женских племићких капута о тежим, зимским оделима. Као подстава тих капута било је најобљубљеније крзно од куне, а до извесне мере исто тако и лисичје. Соболина (у супротности са прописима полицијских закона) и крзна од хермелина представљала су по свој прилици изнимније подставе капута крањских племкиња у оно доба.

Супротно капутима племића, били су капути племкиња слабије украшени, јер није ни у једној женској племићкој оставини забележен капут којим би били споменути његови украси. Другим речима — украс капута племкиња у Крањској средином и у другој половини 16. столећа прилично је заостајао за капутима племића.

Обичајна боја тих капута била је црна, као и код племића. Црвена и сива боја биле су код тих одећа ретке.

Огртачи племкиња у оставинским списима нису потврђени. Значи да су били у оно доба доста ретки (на основу ликовних споменика, којих је из оног доба веома мало, не

можемо створити довољно речит и сигуран суд о том питању). Очигледно су код племкиња у приличној мери јакне надокнађивале огртаче, јер су у инвентарним и тестаментарним списима чешће наведене него капутићи и лакши капутићи племића, а такође и чешће него било која друга одела; јакне су могле служити и као огртачи јер су ови били у поређењу са огртачима племића, по свој прилици лакша или тзв. прелазнија одела.

Капути крањских грађанки средином и у другој половини 16. столећа били су најчешће од полусвиле, ређе од свиле (унаточ одредбама полицијских закона). Били су, дакле, од нешто једноставнијих тканина него капути племкиња.

Слично као и код племкиња били су и капути грађанки већим делом опремљени скупљим или дебљим подставама, те су на тај начин и ови женски капути важили као тежа, зимска, а не прелазна одећа. Њихове подставе биле су најчешће од лисичјег а ређе од овчјег крзна.

У оно доба мора да су и капути грађанки били скромно украшени, јер није описан ниједан капут код којег би се навели његови украси. Украсна изведба тих одела била је према томе скромна, као што је то био случај и код племкиња, те је заостајала и за украсима на капутима грађана.

У погледу боја тих капута треба нагласити да су то једина одела где је била, иначе најчешћа црна боја у мањини. Ти су капути били наиме најчешће ружичасте боје; црна, црвена и смеђа биле су нешто мање уобичајене.

Огртачи грађанки међу оставинама ређе се спомињу. Уколико су описани, можемо о њима закључити да су најчешће били црне боје. Других података оставински списи о тој врсти одела не садрже. Значи да су, као што је било објашњено, и код грађанки огртаче у не малој мери надокнађивале јакне, које су и код те сталешке скупине међу оставинама чешће набројене него капутићи и лакши капутићи грађана или било која друга одела.

О рубљу није могуће створити на основу оставинских списа слику као о другим, досада обрађиваним деловима ношње. Тако можемо о племићким кошуљама, јер се од рубља спомињу само кошуље у инвентарним и тестаментарним наведбама, сазнати једино то да су у женској ношњи биле сем од једноставнијег такође и од танког и најфинијег платна. Друге податке о рубљу племства односно о кошуљама у тим изворима не налазимо.

Нешто садржајнији или разноврснији су оставински списи у погледу рубља грађана и грађанки. Главни материјал од којег су прављене грађанске кошуље, које су биле различне дужине, било је у мушкој ношњи обично платно. Поред тога биле су кошуље крањских грађана средином и у другој половини 16. столећа још и од танког и најфинијег платна. Или друкчије речено: материјали од којих су биле кошуље наших грађана и племића у обрађивано доба били су једнаки, мада не можемо о њиховом ношењу код оба staleжа изрећи утемељен суд због преоскудних оставинских података.

Грађанске кошуље, за које се наводи да су биле од вуне или плетене од памука, чини се да нису представљале право рубље, већ лакше капутиће, и да су биле на тај начин углавном самостална вањска одела¹³.

Код кошуља грађана сазнајемо у неким примерима такође и за њихове украсе. Тако су записане везене кошуље (такође и на талијански начин, „auf wellisch“) и кошуље које су биле украшене свилом. Ипак изгледа да су биле такве украшене кошуље ретке.

Ако су према ликовним изворима и Карловој заповести из 1578, која представља наш последњи пропис о ношњи из 16. столећа¹⁴, установљени за последњу четвртину 16. столећа први широки наборани оковратници, који су се утврдили како код нас тако и другде у Средњој Европи под утицајем шпанске моде, треба на основу сведочења оставинских инвентара такво сазнање поправити, јер се 1564. помињу код грађана оковратници те врсте који су показивали већ и посебну домаћу варијанту таквих оковратника (забележено је да су „auf stainetisch gemacht“). Широки наборани оковратници добро су се, дакле, утврдили односно раширили, у Словенији најкасније у трећој четвртини 16. столећа, јер иначе не би била у шездесетим годинама потврђена њихова посебна крањска варијанта; но за ово се због преоскудног описа у извору не да обновити слика, односно не могу се одредити разлике између крањских и осталих ближих облика широких набораних оковратника у то време.

13 Уп. V. Geramb, n.d., 331.

14 Државни архив Словеније у Љубљани, вицедомски списи I, фасц. 131.



Женска висока ношња, фреска. Севница, последња четвртина 16. столећа. (Снимио М. Видмар)

Hohe Frauentracht, Fresko. Sevnica, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts

Кошуље крањских грађанки, које су биле каткада доста кратке и допирале до груди, биле су од обичног платна, а понекад, иако ређе, и од танког и најфинијег платна (неки прсник који је забележен уз кошуље био је од тканине од камиље вуне, а у Старој Лоци је 1587. записана кошуља грађанке која је била плетена).

Кошуље у женској грађанској ношњи биле су, слично као и код мушкараца, сразмерно ретко украшене (биле су везене).

У ношњи хлача, према оставинским је списима, тешко тачно разликовати, када су споменуте хлаче чарапе а када натколенске или доколенске хлаче. Због тога ови извори нису прикладни за одређивање размера између обеју врста хлача у нашој култури облачења оног доба.

Али према њима можемо одређивати материјале од којих су израђиване хлаче. Хлаче племића биле су углавном од сомота; племићке хлаче од коже, сукна или од свиле биле су ређе.

Уколико се спомињу подставе племићких хлача (а спомињу се често), радило се о драгоценим тканинама. Најчешће су свилене подставе, од атласа или тафта. Али нису недостајале ни подставе од оријенталних тканина и од танког платна.

Ни украси племићких хлача у Крањској средином и у другој половини 16. столећа нису били ретки. По правилу састојали су се ти украси од златних трака за обрупке (у супротности са прописима полицијских закона), затим од трака од коже, свиле и сомота. Но њихов тачнији опис немогуће је дати према оставинским списима.

Као и сва одећа у мушкој племићкој ношњи (сем рубља), биле су и хлаче највише пута црне боје; сиве или црвене хлаче племића биле су оно време ретке.

Заједно са доколенским хлачама почеле су се, према записима из оставина, носити посебне чарапе, које у тадашњој, доста скромној ликовној грађи нисмо могли установити. Код племића биле су од свиле или полусвиле; тамносиве или жуте боје; тачније се не могу установити.

Хлаче тадашњих крањских грађана биле су као и код племића највише пута од сомота (у супротности са одредбама полицијских закона); код грађана биле су хлаче од коже, свиле (опет у супротности са одредбама полицијских закона) и сукна ређе. Али сем ових, код грађана су посведочене још и мада прилично ретко, хлаче од тканине од камиље вуне, платна, пархета и вуне. Другим речима: грађани су носили још и хлаче од једноставнијих материјала, какви код племића нису описани.

Подставе грађанских хлача у инвентарним и тестаментарним наведбама нешто су ређе поменуте него код племића. Значи да су биле у грађанској ношњи једноставније или скромније. А уколико су забележене, представљале су, разумљиво, скупље материјале и то свилу (тафт) или полусвилу.

Исто су тако били скромнији украси грађанских хлача: спомињу се доста мање него код племићких хлача. Али су ти украси били код обеју сталежа слични: биле су траке и нашивци, но такође ни код грађана нема за њих тачнијих описа.

Као код племићких, била је такође и код грађанских хлача обичајна боја црна; све остале боје, којих има код грађанских хлача више потврђених него код племићких, биле су доста ретке: сива, бела, ружичаста, црвена, плава и жута.

Посебне су чарапе биле код грађана, као и код племића, најчешће од свиле или полусвиле, но посведочене су такође и чарапе од сукна и плетене чарапе. Подробније у оставинским списима нису опредељене.

У женској, племићкој и грађанској ношњи, чарапе нису нигде споменуте (као што нису представљене ни у ликовним делима оног доба). Јер, супротно од мушкараца, чарапе у жена нису биле видан део ношње те су стога по свој прилици биле и од једноставнијег материјала, те их, како изгледа, због ниске вредности није вредело посебно записивати у оставинама.

У погледу обуће, инвентарни и тестаментарни описи не пружају нам скоро никакве податке, те смо за тај проблем овисни скоро искључиво о сведочанствима ликовних извора. Једино што сазнајемо о обући из расположивих оставина јесте то да су ципеле грађана биле не само од коже него понекад и од сукна, те да је била код грађана употребљавана поред чизама и ципела такође и сасвим лака обућа (Pantoffel), од које су се касније, у току следећих столећа, развиле кућне ципеле или папуче. Друге податке из ових оставинских списа о нашој обући у 16. столећу не можемо добити.

Сем о главним деловима одеће записи оставина у инвентарима и опорукама пружају такође и неколико података о деловима одела који тада у Крањској нису били посве уобичајени, већ, како изгледа, само ретки или изнимни али су као допуне ипак занимљиви за нашу ношњу у 16. столећу.

Појасеви су у оставинским списима средином и у другој половини 16. столећа доста ретко посведочени тако да предпостављамо да у нашој тадашњој високој култури облачења нису значили утврђену компоненту.

Уколико су појасеви описани у племићкој ношњи, били су од црног сомота и украшени сребрним малим карикама. Код грађана и грађанки ношени су, уколико су подробније забележени, слични појасеви (у супротности са одредбама полицијских закона), или пак шири свилени појасеви.

Нешто чешће него појасеви спомињу се у инвентарима и опорукама кецеље, које су биле, према сведочанству ликовних извора пре тога, у првој половини 16. столећа врло ретке.

Код племкиња забележене су најчешће платнене кецеље, али и кецеље од свиле и сукна, док су у грађанки кецеље по правилу биле од платна и, само изнимно, од другог материјала, тј. полусвиле.

Боје грађанских кецеља нису посебно споменуте јер су биле од платна и стога дакако беле; племићке кецеље биле су међутим црне, смеђе, плаве и црвене боје, но њих због малобројних а различитих наводаба не можемо резимирати.

Кецеље племкиња каткада су се и украшавале, и то обрупцима од сомота, а каткад су такве биле и грађанске: везене свилом или опремљене свиленим и златним нашивцима. Ипак су украшене грађанске кецеље сразмерно ређе него племићке.



Женска висока ношња, фреска. Севница, последња четвртина 16. столећа. (Снимио М. Видмар)

Hohe Frauentracht, Fresko. Sevnica, letztes Viertel des 16. Jahrhunderts

Међу грађанским огртачима помињу се у неким случајевима погребни огртачи који су служили за сахране и уопште за смртне обичаје. Другим речима, огртачи су се почели диференцирати према ношењу за различне прилике.

То је потврђено такође и спомињањем племићког огртача против кише од тканине од камиље вуне, 1560, те племићких и грађанских купаћих огртача од најфинијег платна, 1566, 1567, 1570. и 1587, но ови су представљали очигледно веома ретка или изнимна одела.

Изнимни су били у племићкој као и у грађанској ношњи стезници. Забележена су само два: 1556. грађански и 1566. племићки. Овај последњи имао је рукаве и био је од дамаста, а био је обрубљен сомотом и двоструким златним тракама, док је први описан као смеђ и обрубљен сомотом.

Манжетне на рукавима кошуља, које су представљале некакве варијанте широких набораних оковратника и које су приказане и у тадашњем зидном сликарству (код Св. Катарине над Браником, према средини 16. столећа), записане су 1570. и 1587. у оставинама. Али с обзиром на ретке наведбе биле су у нашој високој ношњи и у другој половини 16. столећа без сумње ретке.

Као посебности и реткости набрајају се међу грађанским рубљем спаваће хлаче (недатирано), дакле посебно спаваће рубље, 1553. купаће авбе, 1585. спаваћа авба и 1587. купаћа кошуља од платна. Но како је речено, у тим се случајевима радило о изричитим реткостима у високој ношњи рубља.

Резиме о материјалима одела и њиховим бојама, као што смо их установили према оставинским списима, у ношњи крањских племића и грађана средином и у другој половини 16. столећа показује следећу слику.

Ако изузмемо обућу која се не да тачније описати и рубље, које је било бело, а у женској ношњи беле мараме, или пече, у мушкој је ношњи како у племића тако и у грађана код свих врста одела преовладала црна боја, која је била већином њихова обичајна боја, са делимичним изнмком капутића који су били неретко и црвени. Све остале боје мушких одела у оно доба биле су ређе и по свој прилици нису биле уобичајене.

Слична је била ситуација и у тадашњој ношњи крањских племкиња, код којих је свуда предњачила црна боја, код свих врста одела. Али у тој ношњи црна боја није имала обичајни карактер као у мушкој племићкој ношњи. Од покривала за главу, авбе су биле некако подједнако црне и смеђе, а такође су и јакне и сукње племкиња биле често друкчије боје: јакне смеђе, а сукње црвене. Једино су капути крањских племкиња били тада по правилу само црни.

У грађанској женској ношњи одела су била најчешће црне боје, као и код племкиња. Но црна је боја ту преовладала само код покривала за главу, код авби и барета, код јакни и огртача, док су једноделно кројене хаљине грађанки биле и црне и црвене, сукње и црне и црвене, и смеђе, а капути највише пута ружичасти и тек после црни, црвени или смеђи. Сем наведених, била су — како код грађанки тако и код племкиња — одела осталих боја ретка и не посве уобичајена.

Црна је боја била, дакле, најчешћа. У мушкој високој ношњи, код племића и грађана, била су одела по правилу црна. Црна је боја преовладала такође и код свих делова ношње крањских племкиња, но ипак су биле у том ужем кругу до извесне мере честе такође и смеђа (код авби и јакни) и црвена боја (код сукања). Црна је боја била највише уобичајена и код грађанки, али је била код њих ређа него у другим областима високе културе облачења. Предњачила је, наиме, код покривала за главу, јакни и огртача а њихове су једноделне хаљине биле подједнако црне и црвене, сукње још и смеђе, а капути су били код грађанки једини у нашој високој ношњи средином и у другој половини 16. столећа најчешће ружичасти а не црни, смеђи или црвени. Сем главне црне боје биле су у нашој високој ношњи оног доба чешће боја смеђа, црвена и ружичаста; остале се боје у том кругу културе облачења нису знатније рашириле.

Преовладавање црне боје у нашој високој, племићкој и грађанској ношњи средином и у другој половини 16. столећа јасно сведочи да су се тада и у Словенији утврдили елементи шпанске моде, пошто су одела тамне, посебно црне боје једна од њезиних карактеристика¹⁵, у супротности са културом облачења која је била уобичајена у Средњој Европи до друге трећине 16. столећа, где је давана предност шареним бојама¹⁶. Слично као код нас, у другој половини 16. столећа, тако су и у (немачкој) штајерској ношњи предњачиле тамније боје — смеђа, црна и сива¹⁷.

Материјали су употребљавани у следећим размерима. Племићи су носили најчешће одела од сукна, сомота и свиле. Подставе тих одела биле су обичајно од куниног крзна, само су огртачи и хлаче били подстављени тканинама: огртачи сомотом, сукном или свилом, а хлаче већим делом свилом.

Код грађана носила су се одела од скоро једнаких материјала; и код њих била су највише од сукна сомота и свиле. Подставе су биле у грађанској мушкој ношњи углавном од лисичјег крзна; у огртача биле су од куниног крзна или од тканина, сукна и сомота, а у хлача биле су од свиле или полусвиле.

Подробније упоређење племићке и (високе) грађанске мушке ношње показује да су се већином у обе ове модне подгрупе употребљавали једнаки материјали. Покривала за главу била су у обе подгрупе најчешће од сукна и сомота, лакши капутићи од свиле, капути и огртачи од сукна, хлаче од сомота, а чарапе од свиле и полусвиле. Једино су капутићи били у племића већим делом од сомота а у грађана од сукна и од тканине од камиље вуне. Рубље грађана и племића према материјалима не можемо упоређивати, јер се о племићком рубљу нису сачували одговарајући подаци. Грађанске су кошуље биле већином од обичног, али и од танког и најфинијег платна. Уколико се радило о крзним подставама преовладале су у племића подставе од куне а у грађана подставе од лисице.

15 M. Boehn, *Die Mode, Menschen und Moden im sechzehnten Jahrhundert*, München 1923, 127 i. d.; G. Steinhäuser, *Geschichte der deutschen Kultur*, Leipzig 1933, 462.

16 H. Weiss, *Kostümkunde, Geschichte der Tracht und des Geräthes vom 14-ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart II*, Stuttgart 1872, 611; O. Henne am Rhy, *Kulturgeschichte des deutschen Volkes II*, Berlin 1893, 87; M. Boehn, n.d., 115.

17 V. Geramb, n.d., 351.

Племкиње су носиле углавном одела од свиле, са изнимком покривала за главу која су била, сем од свиле, такође и од платна (авбе), од сомота (берете) и од платна (пече или мараме). Подставе капута биле су већином од куниног крзна. Рубље, тј. кошуље, било је од платна (пече или мараме) једнако као и у племкиња, а друга одела била су већином од свиле (једноделне хаљине, јакне и сукње); сукње су биле често и од оријенталних тканина; капути су били најчешће од полусвиле, док су свилени капути били ређи. Подставе капута биле су обично од лисичјег крзна. Рубље (односно кошуље) било је од обичног, ређе од танког и најфинијег платна.

Покривала за главу, јакне и кошуље биле су на тај начин у женској племићкој и грађанској ношњи углавном од једнаких материјала. Такве су делимично биле и сукње, код племкиња најчешће од свиле а код грађанки од свиле али и од оријенталних тканина. Само су капути били од различитих материјала; код племкиња највише од свиле а код грађанки од полусвиле; код племкиња били су обично подстављени куниним а код грађанка лисичијим крзном.

У погледу материјала за ношњу тешко је упоређивати нашу тадашњу високу културу облачења са другим подручјима у Средњој Европи, јер за ова не располажемо подробним подацима у употреби појединих врста материјала као што с таквим подацима располажемо код нас. Но по приступачној грађи о том питању чини се да су главни материјали одела у целом средњоевропском кругу културе облачења били доста једнаки, иако не једнако израђени и с истим варијантама. Сем материјала за одела које упознајемо у полицијским законима, те у инвентарним и тестаментарним записима и који су, како је речено, представљали такође и основне материјале у осталој средњоевропској култури облачења, били су тада другде у Средњој Европи посебно у Италији, посве уобичајени још и разноврсни брокати, златне и сребрне тканине (такође и за целе делове одела), навесци на оделима, чипке итд., које у нашој тадашњој ношњи или уопште не можемо потврдити или пак само у мањем обиму. Ово без обзира на споменуте разлике у квалитету материјала, који су ношени како код нас тако и другде, у Средњој Европи где је била, уколико је могуће то проценити на основу расположивих компаративних извора, израда материјала суштински боља а извор њихових појединих врста знатно већи¹⁸.

Компарације наше ношње са ношњом у немачком делу Штајарске нису поучније, јер ни за то подручје нису довољно истражени извори о употреби материјала за одела. Једино што можемо по досадашњим истраживањима упоређивати јесу кошуље које су биле у (немачкој) штајерској високој ношњи, као и код нас, делимице од финијег платна, затим грађанске женске јакне, које су биле у немачком делу Штајарске, као и код нас, најчешће од свиле, те грађанске хлаче које су биле, како изгледа, код (немачких) Штајераца сразмерно често од коже, што у Словенији није могуће у таквој мери потврдити¹⁹.

Украси се због премало тачних описа у оставинама не дају скупити у резиме, сем закључка да је украсна израда одела у грађанској ношњи била у начелу скромнија него у племићкој.

18 О томе в. Н. Floerke, Die Moden der italienischen Renaissance, München 1917, 29, 40, 50; М. Boehn, n.d. 117 id., 127; Р. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica II, Bergamo 1928, 281, 286, 304.

19 V. Geramb, n.d., 330, 335 id., 341 i d.

DAS MATERIAL DER HOHEN TRACHT IM SLOWENISCHEN VOLKSGBIET DES 16. JAHRHUNDERTS

Die ältesten bedeutenderen Quellen, die von der Trachtenkultur im slowenischen Volksgebiet zeugen, stammen aus dem späten Mittelalter. Das sind grösstenteils Denkmäler der bildenden Kunst, die aber in der Regel nur über die hauptsächlichsten Formenelemente der damaligen Tracht Bescheid geben. Aus dem 16. Jahrhundert verfügen wir jedoch, inbezug auf das Aussehen der Tracht bei den Slowenen, auch noch über zahlreichere schriftliche Quellen, die besonders andere Merkmale der damaligen Tracht darbieten: die für einzelne Gewänder verwendeten Stoffe, deren Produktion und einige charakteristischen Aspekte des Handels mit diesen Stoffen.

Während die Formen der Trachtenkultur im slowenischen Volksgebiet im späten Mittelalter und im 16. Jahrhundert (die Tracht war im diesem gesamten Zeitabschnitt stilistisch ziemlich einheitlich und erst an der Wende des 16. Jahrhunderts finden wir von Grund aus veränderte Elemente vor, welche die Epoche der barocken Trachtenkultur einleiten) zusammenfassend erforscht wurden (siehe Anm. 2), verblieben andere Fragen der Tracht bei den Slowenen zu jener Zeit bisher kaum berührt. — Im vorliegenden Aufsatz wird deshalb eine dieser Fragen erörtert, und zwar die Stoffe der hohen Tracht im slowenischen Volksgebiet des 16. Jahrhunderts.

Die Quellen dieser Abhandlung sind Hinterlassenschaftsinventare und Testamente, die in den slowenischen Archiven erhalten geblieben sind und in der Mehrzahl aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Sie beziehen sich unmittelbar nur auf das Gebiet des damaligen Krain — nicht jedoch auch auf den slowenischen Teil von Steiermark (und Kärnten) — und auf das Bereich der hohen Tracht. Was die territoriale Begrenzung betrifft, sind wir der Meinung, dass sie nicht von wesentlicher Bedeutung sei und dass die aus diesen Quellen sich ergebenden Schlussfolgerungen über das Formenbild der damaligen Tracht in Krain und im slowenischen Teil von Steiermark, wie es uns durch entsprechende Abbildungen überliefert wurde — auch für die slowenischen steierischen Gegenden ihre Geltung finden werden. Über die Volks- und die sogenannte mittlere oder Übergangstracht zwischen der hohen und der Volkstracht liefern jedoch unsere Quellen keinerlei Angaben. Auf Grund unseres Quellenmaterials können wir also die genauere Verwendung der Trachtenstoffe, ihre Farben und Verzierungen im Bereich der hohen Trachtenkultur feststellen, die mittels dieser Zeugnisse eingehender bestimmbar ist als es bezüglich der übrigen Trachten möglich erscheint.

Die Zusammenfassung der aus den Hinterlassenschaftsinventaren und Testamenten hervorgehenden Angaben zeigt folgendes Bild der Tracht der Krainer Edelleute und vermögenden Bürger (denn nur sie haben solche Aufzeichnungen hinterlassen) um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Wenn wir in unserem Quellenmaterial vom ungenügend bestimmbareren Schuhwerk und der Wäsche, die weiss war, und in der Frauentracht von den gleichfalls weissen Kopftüchern (oder Petschen) absehen, so geht aus demselben hervor, dass in der Männertracht, sowohl bei den Edelleuten als auch bei den Bürgern, in allen ihren Gewändern die schwarze Farbe — die sich grösstenteils als ihre gewohnte Farbe erweist — weitaus überwiegend war, mit Ausnahme von Röcken, welche des öfters auch rot sein konnten. Alle anderen Farben waren bei den behandelten männlichen Gewändern jener Zeit nur selten und allem Anschein nach nicht besonders üblich.

Ähnlich stand es mit der damaligen Tracht der Krainer Edelfrauen, bei denen in allen Kleidergattungen die schwarze Farbe vorherrschte. Jedoch hatte in diesem Trachtenkreis die schwarze Farbe keine so grosse, sozusagen allgemeine Bedeutung wie in der männlichen hohen Tracht. Von den Kopfbedeckungen waren die Hauben gleich oft schwarz wie braun, und auch die Joppen und Röcke der Edelfrauen hatten manchmal ebenfalls eine andere Farbe: die Joppen konnten braun und die Röcke rot sein, jedoch die Mäntel der Krainer Edelfrauen waren damals in der Regel nur schwarz.

In der bürgerlichen Frauentracht waren die Kleider meistens schwarz, ebenso wie bei den Edelfrauen. Die schwarze Farbe überzog hier lediglich bei den Kopfbedeckungen, Hauben und Baretten, bei den Joppen und Umhängen; während die Kleider der Bürgerinnen, die als Ganzes gefertigt wurden, gleich oft schwarz und rot, die Röcke gleich oft schwarz, rot und braun, und die Mäntel meistens rosa und dann erst schwarz, rot oder braun waren. Ausser den angeführten, waren sowohl bei den Bürgerinnen als auch bei den Edelfrauen die Kleider in anderen Farben ziemlich selten und wenig üblich.

Die schwarze Farbe war also die häufigste. In der mánlichen hohen Tracht, bei den Edelleuten und den Bürgern, waren die Gewänder in der Regel schwarz. Die schwarze Farbe herrschte auch bei allen Kleidungsstücken der Krainer Edelfrauen vor, doch waren in diesem Trachtenkreis auch die braune (bei den Hauben und Joppen) und die rote Farbe (bei den Röcken) ziemlich häufig anzutreffen. Die schwarze Farbe war ebenso bei den Bürgerinnen meistens gebräuchlich, doch bei ihnen seltener als in anderen Bereichen der hohen Trachtenkultur. Denn sie überwog bei den Kopfbedeckungen, Joppen und Umhängen, während ihre ganzen Kleider gleich oft schwarz und rot, die Röcke neben diesen zwei Farben obenso oft auch noch braun waren; die Mäntel der Bürgerinnen waren die einzigen Kleidungsstücke, die in unserer hohen Tracht um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am häufigsten rosa und nicht schwarz, braun oder rot getragen wurden. — Ausser der schwarzen Hauptfarbe kommen in unserer hohen Tracht jener Zeit als häufigere Farben braun, rot und rosa vor; andere Farben sind in diesem Trachtenkreis nicht recht zur Geltung gekommen.

Das Vorherrschen der schwarzen Farbe in unserer hohen Tracht um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeugt klar, dass sich damals auch im slowenischen Volksgebiet Elemente der spanischen Mode durchgesetzt haben, da Gewänder dunkler und besonders schwarzer Farbe eine ihrer Eigenheiten sind, im Gegensatz zu jener Trachtenkultur, in welcher bunte Farben bevorzugt werden, wie dies in Mitteleuropa bis zum zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts üblich war.

Die Stoffe wurden folgendermassen angewandt. Die Edelleute trugen meistens Gewänder aus Tuch, Samt und Seide. Die Unterlagen dieser Gewänder waren gewöhnlich aus Marderpelz; nur die Umhänge und die Hosen waren mit Stoff gefüttert: die Umhänge mit Samt, Tuch oder Seide, die Hosen grösstenteils mit Seide.

Die Bürger trugen Gewänder fast aus demselben Material; auch bei ihnen waren sie zumeist aus Tuch, Samt und Seide. Die Unterlagen waren in der bürgerlichen Männertracht hauptsächlich aus Fuchspelzen; bei den Umhängen aus Marderpelz oder aus Stoff, Tuch und Samt, bei den Hosen aus Seide oder Halbseide.

Ein eingehenderer Vergleich der Männertracht der Edelleute und der Bürger zeigt, dass in beiden Gruppen grösstenteils dasselbe Material angewandt wurde. Die Kopfbedeckungen waren bei beiden meistens aus Tuch und Samt, die Joppen aus Seide, die Mäntel und Umhänge aus Tuch, die Hosen aus Samt und die Strümpfe aus Seide oder Halbseide. Nur die Röcke waren bei den Edelleuten grösstenteils aus Samt, bei den Bürgern aber aus Tuch oder aus Kamelhaar. — Die Wäsche der Bürger und der Edelleute können wir dem Material nach nicht vergleichen, da über die Wäsche der Edelleute keine Angaben erhalten sind. Die Hemden der Bürger waren zumeist aus gewöhnlicher, jedoch auch aus Reisten — und feinsten Leinwand. — Insofern es sich um Unterlagen aus Pelz handelte, überwogen bei den Edelleuten solche aus Marderpelz, bei den Bürgern aus Fuchspelz.

Die Edelfrauen trugen Kleider in der Regel aus Seide, mit Ausnahme der Kopfbedeckungen, die ausser aus Seide auch aus Leinwand (Hauben), Samt (Baretten) und Leinwand (Petschen oder Kopftücher) gefertigt wurden. Die Unterlagen (der Mäntel) waren zumeist aus Marderpelz. Die Wäsche bzw. die Hemden waren aus gewöhnlicher, Reisten — und feinsten Leinwand.

Die Bürgerfrauen trugen Kopfbedeckungen aus Leinwand und Seide (Hauben), Samt (Baretten) und Leinwand (Petschen), während ihre anderen Kleidungsstücke gleichfalls in der Mehrheit aus Seide gefertigt wurden: ganze Kleider, Joppen und Röcke (die letzteren waren jedoch in gleichem Masse aus orientalischen Stoffen); die Mäntel meistens aus Halbseide; seidene Mäntel finden sich seltener vor. Die Unterlagen (der Mäntel) waren gewöhnlich aus Fuchspelz. Die Wäsche d. h. die Hemden waren aus gewöhnlicher, seltener aus Reisten — oder aus feinsten Leinwand.

Die Kopfbedeckungen, Joppen und Hemden waren demnach in der Frauentracht, sowohl der Edelfrauen als auch der Bürgerinnen, hauptsächlich aus demselben Material. Teilweise war das auch bei den Röcken der Fall, die bei den Edelfrauen am häufigsten aus Seide, bei den Bürgerinnen aus Seide und ebenso auch aus orientalischen Stoffen gefertigt wurden. Nur die Mäntel waren aus verschiedenen Stoffen: bei den Edelfrauen zumeist aus Seide, bei den Bürgerinnen aus Halbseide; bei den Edelfrauen gewöhnlich mit Marderpelz, bei den Bürgerinnen mit Fuchspelz gefüttert.

Hinsichtlich der für die Kleidung benützten Stoffe ist es schwer unsere damalige hohe Tracht mit jener aus anderen Gebieten Mitteleuropas zu vergleichen, da wir für diese nicht über ausführliche Angaben betreffs.

Anwendung einzelner Materialgattungen verfügen wie bei uns. Doch scheint es auf Grund zugänglicher komparativer Quellen, dass die hauptsächlichsten Trachtenstoffe im gesamten mitteleuropäischen Gebiet so ziemlich dieselben gewesen sind, obwohl nicht überall gleicherweise hergestellt. Heben den Stoffen, die wir in den Hinterlassenschafts — und Testament sureunden kennengelernt haben und die, wie gesagt, auch das grundlegende Material für die übrige mitteleuropäische Trachtenkultur darstellen waren zu jener Zeit anderwärts in Mitteleuropa, vor allem im Italien auch noch verschiedene Brokate, goldene und silberne Gewebe (auch für ganze Trachtenteile), Behänge an den Gewändern, Spitzen usw. durchaus gebräuchlich die wir in unserer damaligen Tracht entweder überhaupt nicht oder aber nur in geringerem Umfang vorfinden. (Dies ohne Rücksicht auf die erwähnten Unterschiede in der Qualität der Stoffe, die sowohl bei uns als auch anderwärts in Mitteleuropa getragen worden, wo, inwieweit dies auf Grund der verfügbaren komparativen Quellen zu beurteilen ist, ihre Herstellung wesentlich besser und die Auswahl einzelner Sorten reichlicher gewesen ist.)

ЈЕДАН РУЧНИ КРСТ ИЗ ЦРКВЕ У СУРДУКУ

Зајорка МАРИНКОВИЋ

Док су уметнички предмети сремских манастира проучавани и обрађивани у више махова и детаљно, дотле су остаци нашег културног наслеђа по сеоским црквама источног дела Срема остали у већини готово непознати.

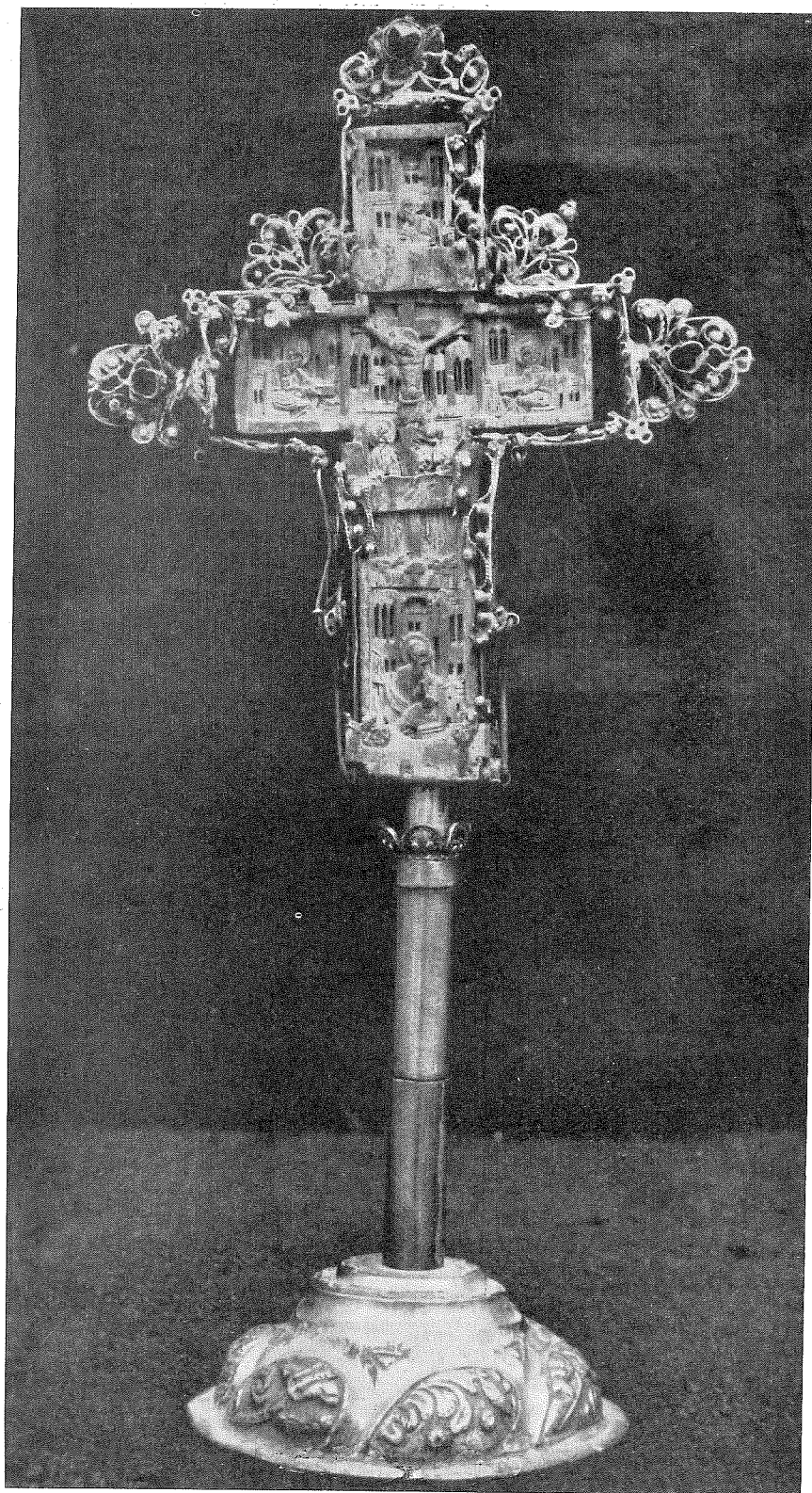
У једној од скромнијих сеоских цркава — цркви св. Николе у Сурдуку — поред неколико досада непознатих икона и предмета примењене уметности чува се и један ручни, дрворезни и оковани крст, који због извесних својих особености свакако заслужује пажњу (сл. 1). Крст је мањих димензија (10,7×6,2×1,5 без окова), а састоји се из стопе и горњег дрворезног и окованог дела. Оков, који је израђен у техници филиграна од танке сребрне и тордиране жице, изгледа да је био позлаћен, а сада је потамнео и прилично оштећен каснијим преправкама, када је учвршћиван псмоћу обичне жице и лимених плочица. Овај скромнији филигрански рад без много украса обавија све четири стране крста жицом која се пружа у облику вреже украшене гранулацијом. Декоративније су обрађене горња страна вертикалног и две стране попречног крака, као и два међупростора између кракова крста. Овде се жица богатије извија, образујући листиће и волуте, испуњене такође гранулацијом и украсима од бојеног стакла, од којих су сачувана само три, боје рубина. Филигрански оков је осредњи рад једног од многих мајстора који су се бавили овим послом и који често налазимо на дрвеним крстовима са украсима од емајла у XVI и XVII веку¹ а касније и од полудрагог камена и бојеног стакла². Касније додата ливена стопа кружног облика израђена је у рустичном бароку и подељена на седам полукружних поља, од којих је свако испуњено посебним вегетабилним мотивом.

Свакако много већу пажњу заслужује дрвени резани део крста. Цео крст састоји се из једног дела, а предња и задња страна подељене су на поља у којима су резане сцене. Поља су међусобно одвојена једноставним уским преградама у виду стубића. На аверсу крста (сл. 2) сцене су распоређене на веома занимљив начин. У горњем делу вертикалног крака налази се допојасна фигура Бога-оца са раширеним рукама и са голубом испред груди. Иза његове главе је троугао, а у позадини је архитектура постављена потпуно симетрично, са полукружном нишом у централном делу иза саме фигуре. У десном и левом квадрату попречног крака крста налазе се допојасне фигуре анђела са главама у профилу окренутим ка централној сцени, са великим крилима и убрусима преко руку. Позадина иза анђела потпуно је равна, без икакве архитектуре. На простору који обухвата две трећине дужине вертикалног крака крста изрезана је фигура Богородице с Христом, која иконографски припада типу Богородице умиленија³. Фигура Богородице је веома издужена, представљена с лица, са главом у профилу погнутом у десну страну, са озбиљним изразом лица и бором на челу. Богородица држи Христа на десној руци док га левом придржава. Глава малог Христа издигнута је и приљубљена уз лице Богородице тако да му се види само десни профил, док се десном руком придржава за огртач на њеним грудима. Драперија Богородичине хаљине пада вертикално у густим наборима чији се ток у доњем делу лако повија због покрета тела, а огртач издигнут покретом леве руке спушта се у три крупна степенаста набора. Цела фигура Богородице делује веома достојанствено и мирно својим племенитим ставом и ненаметљивом елеганцијом, чију складност само донекле ремети диспропорција њених руку. Реверс је подељен на више поља (сл. 1 и 3). У горњем и доњем правоугаоном пољу вертикалног крака крста, која по величини одговарају једно другом, налазе се фигуре јеванђелиста, који седе на столицама са високим наслонима. Горњи јеванђелиста окренут је у десну страну и држи у рукама отворену књигу. Док му је глава представљена у пуном профилу, тело од тога мало одступа. Архитектура у позадини постављена је симетрично и веома богато обрађена. Доњи јеванђелиста постављен је исто само што му је профил главе окренут у леву страну и

1 Бојана Радојковић, Крстови у емаљу XVI и XVII века, Зборник музеја примењене уметности 1, Београд 1955, 1, 58.

2 Исти, н. д., 58 — 9.

3 Н. П. Кондаковъ, Пам(я)тники хриси(я)нского искусства на А(Ѳ)оне, С. Петербургъ 1902, 164; Charles Diehl, Melanges II, 1930, 30 — 42; Louis Réau, Ikonographie de l'art chretien II, Paris 1957, 99.



Сл. 1. Крст из Сурдука са оковом (Фототека Народног музеја у Земуну)

Fig. 1. Une croix portative de l'église à Surduk (Photothèque du Musée National de Zemun)

што у уздигнутој десној руци држи књигу, док му је лева испред груди. Архитектура у позадини ове сцене потпуно одговара архитектури сцене у горњем делу. У квадратним пољима попречног крака крста са десне и лево стране такође се налазе фигуре јеванђелиста. Обе фигуре представљене су у седећем ставу на столицама са високим наслоњима, у профилу, са главама окренутим ка централној сцени и са отвореним књигама у рукама. Архитектура иза обе фигуре, изузев неких малих разлика, скоро је идентична. Централна сцена на реверсу крста јесте сцена распећа⁴, коју на овом месту скоро редовно налазимо. Она је дата у правоугаонику који обухвата око половине целокупне дужине вертикалног крака крста. Разапето Христово тело веома је мало, скоро неприметно, извијено у десну страну са главом у профилу спуштеном дубоко на раме, са наглашеним делом грудног коша и рукама тако укосо издигнутим да чине угао са попречним краком крста. Око Христових бедара је тканина која пада лако без много набора и која је са лево стране залепршана. Ноге су у коленима једва приметно повијене и паралелно постављене. С десне стране распећа је фигура Богородице са склопљеним рукама и главом у профилу мало уздигнуто према Христу. Њена хаљина пада у густим вертикалним наборима који се при дну шире, док се крајеви огртача степенасто спуштају са обе стране. Са лево стране распећа је нешто нижа фигура св. Јована са главом у профилу такође уздигнуто према распетом Христу. Иза распећа са лево стране види се профил једне главе и део огртача, док се фигура иза Богородице само назире. Цела ова страна резана је у пунијем рељефу, веома прецизно. Фигуре су пропорционалне, обучене у тканине чији су набори наглашени и повијени према покретима тела, а наго и веома складно Христово тело са снажним делом грудног коша и јаким ногама не делује измучено. Архитектура која уоквирује сцене дата је у више спратова, са много отвора и у нивоима који дају јаки утисак дубине простора.

Слични дрвени крстови на које наилазимо неретко по нашим црквама израђивани су највећим делом од XVI века у Св. гори⁵, одакле су их монаси или ходочасници преносили и у наше крајеве. По узору на светогорске, израђивани су ови крстови и по нашим манастирима, а њихова је израда такође била углавном поверавана калуђерима. Поред обавезног распећа, које никада није изостављано, на њима су резане сцене празника⁶, а број сцена и личности које у њима учествују зависио је колико од величине крста, толико и од простора који је за сваку сцену био одређен, мада то није био увек случај.

По својој иконографској представи сцена распећа на реверсу крста из Сурдука не издваја се од сличних представа распећа у византијској иконографији, где је представљан Христос на крсту већ мртав, затворених очију, са главом која пада на десно раме и телом које се опушта. Овај тип распећа почиње да се употребљава у византијској иконографији од XI века⁷. Иначе, сцену распећа срећемо веома често на рељефима од слонове кости, у сликарству икона, зидном сликарству, на оковима јеванђеља, црквеним везовима, резаним дрвеним крстовима и другим предметима црквене уметности, и то у разним варијантама, са већим или мањим бројем личности које у сцени учествују. Фигуре јеванђелиста такође понављају ликове из византијских минијатура⁸, на којима су представљани у стојећем ставу или седећем — на клупама са наслоном или без њега, обучени у тунике и са архитектуром у позадини.

Што се тиче распореда сцена и поделе простора на реверсу крста из Сурдука — са распећем у средини са јеванђелистима као његовим пратиоцима — на такав распоред наилазимо код нас не само на дрвеним резаним крстовима, нарочито у XVII веку и касније, већ и у XVI веку на оковима књига⁹, па и на дрворезима¹⁰ који су служили за њихову илустрацију, где су понекад место фигура јеванђелиста употребљавани њихови симболи. На неким дрвеним крстовима, међутим, фигуре у угловима кракова не представљају увек јеванђелисте, као на пример на крсту број 4501 из Музеја српске православне

4 L'art bysantine chez les Slaves II, Paris 1932, 207.

5 М. Валтровић, Српске црквене старине на Будимпештанској земаљској изложби, Старинар срп. арх. друштва III, 1886, 3, 73—4; Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 28 — 29; Б. Радојковић, н. д., 64.

6 М. Валтровић, н. д., 75.

7 Louis Réau; н. д., 478.

8 Repertoriul monumentelor si obiectelor de arta din timpul lui Stefan cel mare, Bucuresti 1958, 497.

9 Бојана Радојковић, Српски окови јеванђеља XVI и XVII в., Зборник музеја примењене уметности, Београд 1958, 3—4, сл. 11.

10 Дејан Медаковић, Графика српских штампаних књига XV — XVII в., САН, Београд 1958, Т. СХХII а.

цркве у Београду¹¹, где у угловима попречног крака налазимо фигуре цара Константина и царице Јелене; понекад се на том месту налазе попрсја анђела¹², а понекад су у сва четири угла једноставно изрезане само фигуре светитеља¹³. Приближно овакав распоред налазимо и на крстовима број 4502, 4503, 4504 и 4507 из збирке крстова који се налазе у Музеју српске православне цркве у Београду. Осим сличности која постоји у распореду сцена између наведених крстова из Музеја српске православне цркве и крста из Сурдука, постоји такође и сличност у представи архитектуре у позадини сцена. И овде се појављује архитектура на спрат или на два спрата и куполе са издуженим тамбурима и са веома много отвора. Извесне разлике постоје у начину обраде архитектуре, која је на свим овим крстовима, који се углавном састоје из два дела — предњег и задњег, рађена ажурном техником, док се крст из Сурдука састоји од једног дела и отвори су рађени без технике пробијања. Осим тога он се и својом уметничком израдом издваја од свих ових крстова. Јасно је да је овде био у питању много бољи мајстор, који је умео изванредно да представи линију наог Христовог тела, његову мускулатуру и нагиб главе, а и фигуре јеванђелиста, од којих сваки има свој посебан став, који не подлеже шаблону, као што је то случај на другим дрвеним крстовима. Ако оставимо по страни ванредно уметничко изражавање мајстора, видимо да иконографско решење и композиција сцена на овој страни крста нису били ни необични ни ретки на сличним радовима ове врсте.

Оно што овај крст нарочито издваја од других дрворезних крстова то је његова друга страна, где место уобичајене представе крштења на уздужном краку налазимо фигуру Богородице типа умиленија. Занимљиво је каква је била идеја мајстора и где је нашао узор за овакво решење. На другим резаним крстовима ранијег периода (XVI век) овакав начин представе не налазимо. Касније се на дрвеним крстовима XVII и XVIII века налази на сличан распоред сцена и фигуру Богородице с дететом, али она никада не припада типу умиленија, а њена фигура скоро никад не заузима две трећине уздужног крака, већ само око половине његове дужине, као што је то случај на неким крстовима из збирке Музеја српске православне цркве у Београду. Можда би се као веома рана аналогија могао поменути један метални ливени крст малих димензија из VI-VII века¹⁴, али само што се тиче распореда фигура и поделе простора, а никако и типа Богородице с дететом. На два мала крста од ројине (XVII век) из збирке Музеја примењене уметности у Београду¹⁵ налазимо на сличну поделу простора са фигуром Богородице, два попрсја анђела са стране и троугао са божјим оком у горњем делу крста, али ни овде Богородица с дететом не припада типу умиленија. На византијском мраморном рељефу из XIII века¹⁶ налазимо Богородицу умиленија са попрсјима анђела са стране, али Богородица седи на престолу држећи на десној руци дете које се ослања ногама о њено крило и грли је прислањајући свој образ уз њен. И овде извесне сличности постоје само у детаљима, као и на неким другим рељефима византијске уметности¹⁷ на којима је приказана Богородица, али је тешко наћи тип који би у потпуности одговарао типу Богородице са нашег крста. Највероватније је да је мајстор овога крста резао фигуру Богородице према некој икони или већ резаној представи Богородице типа Владимирске

11 Све крстовете из збирке Музеја српске православне цркве у Београду љубазно ми је ставио на располагање управник музеја Светозар Душанић.

12 O. Tafrali, *Le tresor bysantin et roumain de monastère de Poutna*, Paris 1925, T. VIII, br. 5.

13 Л. Мирковић, Манастир Бојани, Београд 1952, 74.

14 Каталогъ собрания древностей графа Алексея Сергѣевича Уварова, отд. XI, Москва, 1908, 185, сл. 163.

15 Крстови су у збирци Музеја примењене уметности у Београду инвентарисани под бр. 199 и 200, а припадају збирци Љубе Ивановића, према чијим забелешкама се зна да су набављени у Битољу,

16 Ch. Diehl, н. д., сл. 4.

17 O. Wulf; *Die altchristliche Kunst von ihrem Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends*, 1913, 605, сл. 514;

Early christian and bysantine art the Walters art Gallery, Baltimore 1947, T. XXVI, сл. 128 и T. CXX, сл. A.



Сл. 2. Крст из Сурдука без окова — предња страна (Фототека Народног музеја у Земуну)
Fig. 2. La croix de Surduk sans fers — face devant (Photothèque du Musée National de Zemun)

иконе¹⁸ (пренесене у XII веку из Цариграда у Русију), која се сматра основним типом Богородице умиленија. Овај тип Богородице са дететом на десној руци, са лако погнутом главом и образом прислсњеним уз његов, употребљаван и у нашем зидном сликарству и сликарству икона, свакако је онај који скоро до детаља и са великом спретношћу понавља и мајстор крста из Сурдука. Реализам који овај мајстор уноси у израз лица Богородице са јако израженим осећањем бола и јако наглашена вертикала у њеном ставу и тек мало повијена глава према глави детета везују донекле овај рад за дечанску икону Богородице умиленија¹⁹, само што на њој Богородица држи дете на левој руци. Ни глава малога Христа са високим челом и густом кудравом косом забаченом уназад не разликује се од представе његове главе на поменутиим иконама. И за погрсја оба анђела могло би се рећи да подсећају на анђеле које налазимо на иконама XVI и XVII века, али их није ретко срести слично стилизоване и на дрвеним крстовима XVII века као учеснике у сцени крштења.

По свему се види да су за поједине сцене свакако постојали одређени иконографски узорци који су послужили мајстору приликом резања крста, али је исто тако скоро извесно да је целокупно решење аверса крста његова оригинална замисао. У чему је, дакле, смисао оваквог решења? Уобичајено је било да се на дрворезним крстовима исприча Христов живот, обично почев од Благовести или рођења и веома омиљене сцене крштења, па до увек обавезног распећа, а циљ је био један: указати кроз све то на Христову жртву. Сигурно није случајно што је овде употребљен лик Богородице умиленија, чији иконографски тип има сасвим одређено значење²⁰. Милошта Богородице изражена на овај начин, представља у ствари нераздвојну везу између детета и мајке на чијем лицу, са погледом упућеним у даљину и изразом патње, као да је исписана цела судбина детета. Повезаност Богородице с дететом, са горњом сценом Бога-оца са голубом — Св. духом, могла би се протумачити као тежња мајстора да прикаже божанску природу Христа, односно да на један посебан начин прикаже свето тројство и укаже на милост коју Бог шаље људима преко свога сина, а да се притом избегне мноштво сцена које претходе сцени распећа. Улога Богородице, којој је у византијској иконографији придаван велики значај, овде је посебно подвучена. Она је представљена као централна фигура на којој почива главни акценат, а баш такво решење чини да се овај крст издваја од свих сличних радова ове врсте до којих је било могуће доћи. Док се реверс крста сасвим сигурно ослања на уметност дрворезних крстова, дотле Богородица и анђели, дати више у површини — без продубљавања простора у позадини и са наглашеним линеаризмом, указују на могућу зависност од икона, а при свем том је сачувано стилско јединство крста. Фигуре на њему обрађене су зналачки, анатомски тачно, са једном дозом префињености и истанчаног укуса који се огледа у избору сцена, њиховом распореду и елиминисању свега сувишног. Одмерени ставови јеванђелиста, благо извијено Христово тело финих линија, а нарочито елегантно издужена достојанствена фигура Богородице, са јасно израженим душевним осећањем на лицу, указују на мајстора ретких квалитета, који је поред изразите вештине уносио у обликовање својих фигура извесну топлину, што све издиже његов рад далеко изнад просечности.

Поред све везаности за старе традиције, која се огледа у иконографским типовима сцена и третману појединих фигура — нарочито Богородице, која својим мирним ставом и издуженом фигуром подсећа на представе Богородице са неких икона ранијег периода, на пример представе Богородице са једне критске иконе XVI века²¹ — крст из Сурдука свакако припада XVII веку. На ово наводи његова везаност за остале дрвене крстовете XVII века, како у композицији и распореду сцена, тако и у представи архитектуре храма у позадини, коју на овакав начин решену не налазимо на ранијим крстовима. Осим тога извесне елементе Запада, који се уплићу у иконографију Св. горе у XVII и XVIII веку²², налазимо и на нашем крсту, у представи Св. духа у облику голуба, која је била веома распрострањена у XVII веку²³.

18 Н. П. Кондаков, н. д., сл. 65.

19 М. Љубинковић, Две дечанске иконе Богородице умиленија, Старинар III — IV (1952 — 53), Београд 1955, сл. 1 и 2.

20 L. Ouspensky — W. Lossky, Der Sinn der Ikonen, Berlin 1952, 93.

21 Л. Мирковић, Дејсис крушедолског иконогаса, Старинар III — IV (1952 — 1953), Београд 1955, 103, сл. 12.

22 Л. Мирковић, Манастир Бођани, Београд 1952, 66.

23 L. Ouspensky — W. Lossky, н. д., 186.



Сл. 3. Крст из Сурдука без окова
— детаљ, задња страна (Фототека
Народног Музеја у Земуну)

Fig. 3. La croix de Surduk sans fers
— détail, face arrière, (Photothèque du
Musée National Zemun)

Најзад, потребно је напоменути да извесне веома уочљиве сличности у решавању појединих сцена налазимо на једном Хаџи-Рувимовом крсту већих димензија, који се данас налази у Народном музеју у Београду²⁴. Та сличност највише би се односила на сцену распећа, где линије и донекле облици Христовог тела и став Богородице и Св. Јована, па у извесном смислу и паралелизам у набирању тканина, подсећају на крст из Сурдука. Највећу сличност, међутим, налазимо у представи архитектуре. Исти веома издужени тамбури са двојним отворима и сарапским луцима. Попрсе Бога-оца из сцене крштења такође подсећа на исту фигуру са нашег крста. Па ипак, ако упоредимо оба крста, долазимо до закључка да наш крст не би могао бити производ Хаџи-Рувимове руке, већ пре један од предложака — највероватније светогорских²⁵ који су могли послужити овом нашем „искусном крсторезу“²⁶ — како је сам себе оправдано називао — који се још чврсто држао старих традиција и светогорских узора, у време када је барок већ увелико био овладао у нашој уметности. У прилог томе говори и обрада осталих делова његовог крста, на којима се осећа извесна тврдоћа у паду драперија и превоју њихових набора, а нарочито у обради ликова, на које није обраћена толика пажња као што је то случај са нашим крстом. Не би можда било претерано ако бисмо претпоставили да је баш наш крст могао послужити као директан узор Хаџи-Рувиму, било да се ове у нашим крајевима нашао посредством светогорских калуђера, приликом њихових путовања по православним земљама, било да га је сам Хаџи-Рувим донео приликом свог доласка у ове крајеве²⁷, са својих даљих путовања.

На крају, ма како да је овај крст доспео до нас, његове, већ поменуте, особине сведоче о изразитој даровитости и одличном занатском знању мајстора који га је резао и стављају га у ред малих уметничких остварења, због чега он у пуној мери заслужује да не остане непознат.

UNE CROIX PORTATIVE DE L'ÉGLISE DE SURDUK

Parmi les objets d'art qui se trouvent dans la modeste église de campagne à Surduk, se trouve également une petite croix portative sculptée en bois et enchassée qui mérite, par ses caractéristiques, une attention particulière. D'après la disposition des scènes, leur traitement iconographiques et autres caractéristiques elle se rattache à des croix semblables du type orientale, faites dans les monastères du Mont Athos et il semble qu'elle date du XVII^e siècle. Tandis que le revers de la croix présente une solution assez courante des croix du XVII^e et du XVIII^e siècle, son avers est très probablement l'idée originale de l'auteur. Le type iconographique de La Vierge de tendresse sur la face de devant — rencontrée très souvent dans la peinture — est très rare et presque exceptionnelle sur un objet de ce genre. Cette Vierge, ainsi que le travail exceptionnel nous permettent de supposer que cette croix est l'oeuvre, d'un maître particulièrement doué qui avait pour ambition non seulement de faire une belle oeuvre, mais aussi de la teinter de chaleur humaine, exprimée surtout par la douceur du visage de la Vierge. Toutes ces qualités rendent cette croix de Surduk exceptionnelle dans le cadre de l'ensemble de croix de ce genre en la mettant parmi de véritables créations artistiques.

²⁴ О овом крсту писао је др Лазар Мирковић у Споменику Српске академије наука XCIX, нова серија I, Београд 1950, у чланку „Старине манастира Боговађе“.

²⁵ Ово је сасвим вероватно, с обзиром на то да су светогорски монаси, осиромашени због турске владавине над Св. гором, од XVII века путовали по православним земљама ради помоћи и том приликом носили са собом овакве радове.

²⁶ Овако је Хаџи-Рувим себе назвао у једном запису који је оставио године 1788. на страни 208. четворојеванђеља. Јеванђеље се налази у земунској Богородичиној цркви.

²⁷ У истом запису је и податак о Хаџи-Рувимовом боравку у земунском контумацу.

СЛОВАЧКЕ БАКРЕНЕ ПОСУДЕ 17. И 18. СТОЉЕЊА У МУЗЕЈУ ЗА УМЈЕТНОСТ И ОБРТ У ЗАГРЕБУ

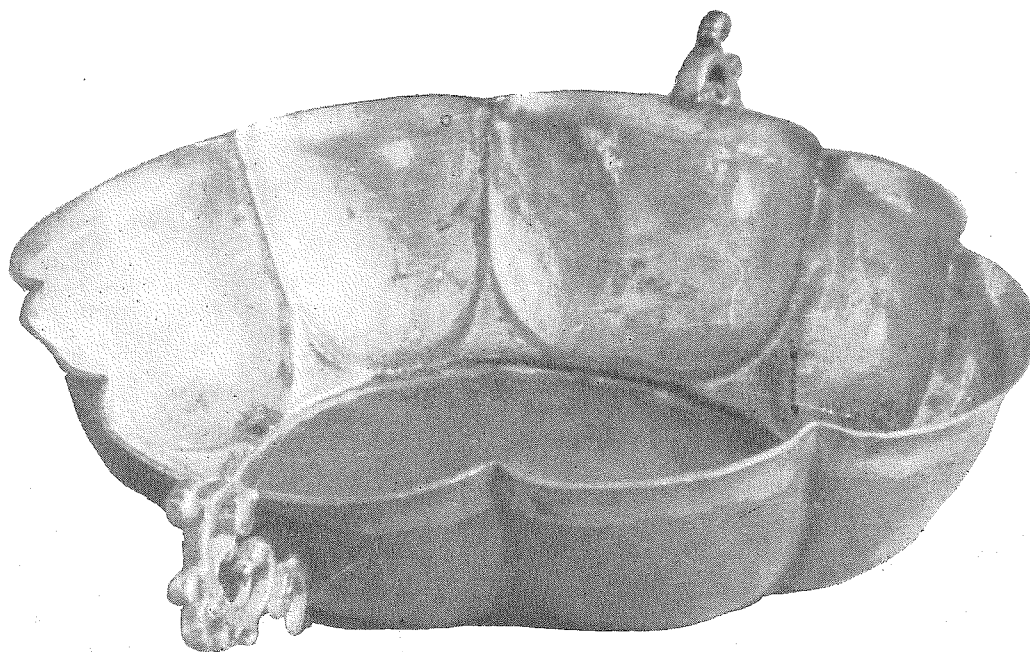
Др Иван БАХ

У Музеју за умјетност и обрт у Загребу налазе се четири бакрене посуде:

1) Здјелица овалног, глатког дна а осмеролисно искуцаних ниских стијенка.

У средини обију ширих страница прилемљена је по једна ливена позлаћена ручица с мотивима пластичних, већих и мањих С волута. Стијенке су изнутра позлаћене а извана само појас уз горњи руб. На дну је изнутра лијево и десно укован један мањи шири зубац односно један мањи шиљати зубац, а одоздо је урезан запис:

Eissen Warr Ich
Kupfer Bin Ich
Sielber Trag Ich
Golldt Zierd Mich



Сл. 1. Здјелица, бакар, дјеломице позлаћен; ручке од позлаћеног сребра, Спана Долина, XVII ст. Музеј за умјетност и обрт, Загреб, инв. бр. 311. (Снимила З. Мунк)

Abb. 1. Kleine Schale, Kupfer, teilweise vergoldet; Henkel aus vergoldetem Silber, Spana Dolina, XVII Jahrhundert. Museum für Kunst und Gewerbe, Zagreb, Inv. Nr. 311 (Aufnahme: Z. Munk)

Оба зупца забити су на рубу овала на крају његове дуже оси, а можда су служили за учвршћење неке плочице, која је била, ваљда накнадно, аплицирана на дно, док сада мањка.

Промјери су величине 19,3 × 14,7 cm, а промјер с ушицама 19,1. Висина је 5 cm, до врха ушица 6,1 cm. Инв. бр. 311.



Сл. 2. Чашица, бакар, дјеломиче позлаћен, Спана Долина, XVII—XVIII ст. Музеј за умјетност и обрт, Загреб, инв. бр. 310. (Снимио З. Микас)

Abb. 2. Becher, Kupfer, teilweise vergoldet, Spana Dolina, XVII—XVIII Jahrh. Museum für Kunst und Gewerbe, Zagreb, Inv. Nr. 310. (Aufnahme: Z. Mikas)

2) Чашица полукугласта с дном које је уз руб равно а у средини сведено и позлаћено. На вањској површини композирана су два медаљона уоквирена с по двије лиснате гране. У медаљонима су урезани записи:

a) Das Zim
mendt wasser
hat solche
kraft

b) das es
aus eissen kup
fer macht

Површина око тих медаљона је прекрива ситним кружним жиговима. Горњи, глатки рубни појас и унутрашњост посуде су позлаћени.

Висина 7,2 cm. Промјер горе 5 cm, доље 2,8. Инв. бр. 309.

3) Чашица полукугласта с дном које је уз руб равно а у средини сведено и позлаћено. Вањска површина посуде је прекрива ситним кружним жиговима. Гладак горњи руб и унутрашњост посуде такођер су позлаћени. На том рубу је извана урезан запис:



Сл. 3. Чашице, бакар, дјеломиче позлаћен, Спана Долина, XVII—XVIII ст. Музеј за умјетност и обрт, Загреб, инв. бр. 308, 310. (Снимио З. Микас).

Abb. 3. Becher, Kupfer, teilweise vergoldet, Spana Dolina, XVII—XVIII Jahrh. Museum für Kunst und Gewerbe, Zagreb, Inv. Nr. 308, 310. (Aufnahme: Z. Mikas).

Das Heren Grunder Wassers Kraft, Aus Eisen mich zu Kupfer gemacht (у ријечи Heren изнад слова r је валовит circumflex да означи двоструко r.)

Висина 7,2 cm. Промјер горе 4,5, cm доље 2,5. Инв. бр. 310.

4) Чашица слична пређашњој (бр. 3) с једнаким украсом и распоредом позлаћених плоха, а са слиједећим натписом на рубу:

Mars var mein erster Standt Ist nun Veneri anverwandt

Висина 7,5 cm. Промјер горе 4,5 cm, доље 2,5. Инв. бр. 308.

О поријеклу тих посуда зна се из инвентарних књига тек толико да је прва набављена 5. II 1906. Из збирке Франк у Загребу¹, а остале три одступљене су овом музеју од Археолошког музеја у Загребу 1909. године. Натписи на тим посудама разјашњују нам гдје су оне настале; у пријеводу они кажу:

- | | | |
|---|--|---|
| 1) Бијех жељезо
Сад сам бакар
Носим сребро
Реси ме злато | 2) Циментна вода има такву снагу
да од жељеза прави бакар | 3) Снага херенгрундске воде
учинила ме је од жељеза бакром |
| 4) Моје прво стање било је Марс
а сада је сродно Венери | | |



Сл. 4. Чашице, бакар, дјеломице позлаћен, Спана Долина, XVII—XVIII ст. Музеј за умјетност и обрт, Загреб, инв. бр. 308, 310. (Снимио З. Микас).

Abb. 4. Becher, Kupfer, teilweise vergoldet, Spana Dolina, XVII—XVIII Jahrh. Museum für Kunst und Gewerbe, Zagreb, Inv. Nr. 308, 310. (Aufnahme: Z. Mikas).

Херенгрундска вода, која се спомиње у трећем запису, упућује на словачко мјесто Спана Долина (чешки Panská Dolina или Spanná Dolina) које се њемачки називало Herengrund. Ту су се били населили Нијемци на позив угарско-хрватског краља Беле IV (1235—1270) и премда су у доба турских ратова морали напустити тај крај, вратили су се опет онамо након истјеривања Турака, почетком 18. стољећа. Они су се с временом сасвим пославенили.

Име тог насеља је на мађарском *Urvölgy*, а на латинском *Vallis dominorum*, што би значило у пријеводу са свих споменутих језика Господска Долина. У тој долини, која лежи 12 km сјеверно од Бањске Бистрице, вадио се из рудника бакар готово 800 година. Добивао се још крајем 19. стољећа, но касније су напуштени ти ровови, који су већ средином 19. стољећа били слабо продуктивни.

¹ О збирци лијечника Јакоба Франка у Загребу писао је проф. Ђуро Сабо у „Народној Старини“ 2, Загреб 1922, 188—190.

Производњу бакреног посуђа у Спаној Долини проучио је Густав Александер и резултате свог студија објавио 1927. године². Он је протумачио и значење тих загонетних натписа на посуђу.

У старим рововима бабра, које је наплавила вода, створила се сумпорно кисела отопина, која садржи бакар. Почетком 17. стољећа (1605. године) примијећено је да се у тој води, ако се у њу ставе жељезни предмети, на њима наслаже бакар који се излучи из отопине. Тај бакар таложи се на жељезним предметима као кора. То својство те тзв. цементне воде почели су отада суставно искоришћавати, па би у размацама од 14 дана скидали наслаге бабра са жељезних предмета које су били ставили у ту воду, а затим би очишћене жељезне комаде стављали натраг у воду, да се на њима поновно наслаже бакрена кора. Ту бакрену кору називали су цементним бакром. Назив цемент означаје отопину киселине која служи за лучење и за чишћење ковина. И данас се код тзв. мокрог поступка добивања бабра из рудача назива цементацијом таложење бабра помоћу жељеза³.

Тај поступак цементације запажен је дакле у 17. стољећу у природној, сумпорно киселој растопини воде рудника Спане Долине, па је та наоко чудесна преобразба жељезних комада у бакрене (заправо жељезне с бакреним слојем) дјеловала на машту гледалаца као необично занимљива појава. И многи учени људи сматрали су у 18. стољећу и касније да се ту заиста претворило жељезо у бакар. Тако нпр. Johann Heinrich Zedler тумачи у лексикону, који је 1735. изишао и Лајпцигу и Халу (*Das grosse vollständige Universallexikon*, Bd. 12) у вези с Херенгрундом да у дубинама његових рудника тече вода, у којој се жељезо убацавањем „консумира“ и постаје бакар.⁴ Још 1925. тврдио је велики Ревајев лексикон да цементна вода Спане Долине претвара жељезо у бакар (*Révai Nagy Lexikona*, Budapest, 1925, XVIII св., с. в. *Urvölgy*).

Ту привидну чудесну преобразбу искористили су произвођачи бабра и бакрених предмета онога краја, па су на предмете израђене од бабра добивеног тим поступком стављали натписе на спомен њихова необичног поријекла. Зато и веле натписи на посуђу у Музеју за умјетност и обрт да је снага херенгрундске цементне (циментне) воде начинила од жељеза бакар. Будући да бакар из тих рудника садржи нешто сребра, држи Александер⁵ да је то дало повод да се у неким натписима додало: „бијох жељезо, сад сам бакар, носим сребро...“, а пошто је бакрено посуђе често и позлаћивано, надовезало се још „реси ме злато“. Такођер је, међутим, вјеројатно да су мајстори стављали на те бакрене посуде сребрене и позлаћене дијелове, да би присутност сребра била непобитнија. То је зацијело случај и на првој посуди загребачког музеја, гдје су малене ливене, прилемљене ушице вјеројатно сребрне па позлаћене. Позлата је тако добра да отежава анализу, но хипотеза ј врло вјеројатна.

У оно доба, 17. и 18. стољећа, кад је цвала производња бакреног посуђа у самој Господској Долини и у оближној Бањској Бистрици, повезивали су тадањи кемичари-алкемисти својства појединих ковина са астролошким осебинама планета и других небеских тијела те с митолошким антикним божањствима. Тада је Марс био симбол жељеза а Венера симбол бабра, злато је било сунце, а сребро мјесец. Зато натпис на једној загребачкој посудици и каже: Моје прво стање било је Марс, а сад је сродно Венери. То је тада значило исто што и: Бијох жељезо, сад сам бакар.

Наша осмеролисна здјелица спада међу најљепше облике које су израђивали у тим радионицама⁶. Тај тип рађен је по узору на сребрено посуђе те врсти, какво су у 17. стољећу израђивали особито аугзбуршки златари, но и мајстори других јужнонемачких и сусједних источних крајева. Једноставан облик осталих трију чашица Музеја за умјетност и обрт био је веома омиљен у Бањској Бистрици односно у Господској Долини⁷.

² G. Alexander, *Herrengrunder Kupfergefäße*. Wien, Springer, 1927.

³ Тај мокри поступак састоји се у томе да се рудача уситни и отопи у разријеђеној сумпорној киселини, па пошто се та отопина очисти од зелене галице, арсена и других састојина, стављају се у њу комадићи жељеза, на које се таложи елементарни бакар. Такав се бакар зове цементни бакар. Усп. инг. Милко Рифлер (Riffler), у Хрватској енциклопедији, с. в. бакар, стр. 109. и инг. Рихард Подхорски (Podhorsky), исто., с. в. цементација, стр. 671.

⁴ G. Alexander, н. д., 3

⁵ G. Alexander, н. д., 6., биљ. 1.

⁶ G. Alexander, н. д., 19.

⁷ G. Alexander, н. д., 12—16.

Готово геометријски чисте плохе са прикладно распоређеним односом храпавих површина згодних за прихваћање чаше и глатких уз руб гдје се пило тако је сврсисходан, успио облик да одговара и нашој данашњој склоности за функционалне једноставне плохе.

Датирани примјерци бакреног посуђа Спане Долине носе датуме од 1652. до 1761. године. Класицистичко посуђе, особито оно из доба ампира, нема натписа, али је задржало карактеристичну раздиобу храпавих и глатких, бакрених и позлаћених плоха. Радионице Бањске Бистрице и Спане Долине производиле су бакрене предмете од средине 17. стољећа до отприлике 1820. године.

Осмеролисна посудица загребачког музеја зацијело потјече из 17. стољећа, кад је тај тип био врло често израђиван. Три чашнице могу потјецати из 17. и 18. стољећа, јер се тај тип врло дуго одржао.

Осим споменутих типова израђивали су у тим радионицама и бокале на ножици, коничне чаше, разне кутије, жлице и друге предмете, кадшто украшене разним орнаменталним и фигуралним мотивима⁸.

Загребачки примјерци приказују два типична, особито успјела облика посуђа Спане Долине, а натписи на тим комадима својом разноликошћу изражавају углавном оно што се редовно стављало на те „чудесне“ сувенире.

Многи путници куповали су то посуђе у самом мјесту за успомену, но било је оно и другдје тражено, па се и извозило⁹. Око 1820. производња је престала, а већ је много раније била ослабила, како због исцрпености рудника тако и због ратних прилика. Већ је Мармон, путујући као војвода од Дубровника крајем првог деценија 19. стољећа рудничким насељима око Бањске Бистрице, забиљежио да су овдашњи рудници бакра слабо продуктивни и незанимљиви¹⁰.

Нама ти споменици словачке производње бакреног посуђа значе данас не само успјеле примјере старинске примијењене умјетности, него ускрснују пред нама и оно доба које је с много маште посве другојачије доживљало те чудесне предмете него ли то ми данас можемо, познајући боље процесе кемијских промјена. Но у замјену за губитак романтике оне врсти можемо зато данас другачије доживјети управо помоћу тих успомена из Спане Долине 17. и 18. стољећа онај распон напретка човјечанства, који нас дијели од тог доба. Можемо интензивније и потпуније доживјети оне не мање — него и више — чудесне могућности и остварења, која нам пружа данашњица и даје наслутити сутрашњица.

⁸ G. Alexander, н. д., 17—55.

⁹ G. Alexander, н. д., 1. и 7.

¹⁰ G. Alexander, н. д., 3. Цитира дјело Auguste—Frédéric—Louis Marmonta, Voyage du Maréchal Duc de Raguse en Hongrie, en Transylvanie etc., Paris, 1837—1838., tome I, p. 48—49.

VIER SLOVAKISCHE KUPFERGEFÄSSE IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE IN ZAGREB

Im genannten Museum befinden sich vier sogenannte Herrengrunder Kupfergefäße mit Vergoldung im Inneren und von aussen nur am oberen Rande, die in Spana Dolina (Herrengrund) oder in Banská Bystrica (Neusohl) im 17. u. 18. Jh. entstanden sind:

Inv. No. 311. *Doppelhenkelschale*. Die Henkel sind aus vergoldetem Silber. Unten die Inschrift: Eissen Warr Ich

Kupfer Bin Ich

Sielber Trag Ich

Golldt Zierd Mich

Durchm. 19,3 × 14,7. Spannweite mit beiden Henkeln 19,1. H. 5 cm, bzw. 6,1 bis zum oberen Ende der Henkel.

Inv. №. 309. Halbkugelförmiger Becher mit zwei gravierten Medaillons auf welchen folgende Inschriften sind:

Das Zim
mendt wasser
hat solche
kraft

das es
aus eissen kup
fer macht

Durchm. oben 5 cm, unten 2,8. H. 7,2 cm

Inv. №. 310. Halbkugelförmiger Becher mit der Inschrift am oberen Rande: Des Heren Grunder Vassers Kraft, Aus Eisen mich zu Kupfer gemacht.

Durchm. oben 4,5 cm, unten 2,5. H. 7,2 cm.

Inv. №. 308. *Halbkugelförmiger* Becher mit der Inschrift am oberen Rande: Mars war mein erster Standt Ist nun Veneri anverwandt.

Durchm. oben 4,5 cm, unten 2,5. H. 7,5 cm.

Inv. №. 311 wurde im Jahre 1906 aus der Sammlung Frank in Zagreb für das Museum erworben, die 3 anderen Gefäße wurden dem Museum im Jahre 1909 vom Archäologischen Museum in Zagreb übergeben.

Die eigenartigen Inschriften auf diesen Gefäßen hat Gustav Alexander in seinem Werke „Herrengrunder Kupfergefäße“, Wien, 1927, erklärt, „Das Zimmendtwasser“ ist durch Auslaugung der alten Verhaue in den Kupferbergwerken zu Spana Dolina (Herrengrund) entstanden. Wenn eiserne Gegenstände in dieses Wasser hineingelegt waren, bildete sich auf denselben eine Kupferkruste, welche ungefähr alle 14 Tage entfernt wurde. Die aus diesem Kupfer erzeugten Gegenstände erhielten Inschriften ähnlich jenen die auf den Zagreber Exemplaren zu sehen sind. Die Inschrift auf № 308 bezieht sich auf alchemistische Personifikationen des Eisens als Mars und des Kupfers als Venus.

Die Doppelhenkelschale gehört zu den schönsten Erzeugnissen aus Spana Dolina, den süddeutschen und oberungarischen Silberschalen des 17. Jh. verwandt (Alexander, op. cit. S. 19) und die einfachen Formen der halbkugelförmiger Becher mit ihrer gekörnten Oberfläche eignen sich sehr gut zum Anfassen im Sinne der zeitlosen, zweckmässigen, alten Handwerkskunst.

Die Gruppe der vier slovakischen Kupfergefäße im Zagreber Museum kann mit ihren kunstgeschichtlich charakteristischen Formen den Gestaltungswillen des 17. u. 18. Jh. und durch ihre Inschriften das alchemistische Empfinden jener Zeit darstellen.

ДЕКОРИРАНА КОЖА У СЛОВЕНИЈИ

Даринка ЗЕЛИНKOBA

Студијско проучавање умјетно-обртне гране посребрене, позлаћене, сликане такозване „кордованске коже“ у Словенији вршило се у два смјера: на једној страни је сам материјал који је код нас остао сачуван као лијепа баштина, већином из XVII и XVIII стољећа, на другој су страни подаци из писаних извора који нам говоре о употреби разних предмета од сликане коже у прошлим стољећима. На жалост није било могуће обоје међусобно ускладити и нити у једном примјеру није се дало установити да би неки међу сачуваним предметима био идентичан с неким од оних о којима говоре писани извори. Исто тако није било могуће ни за један предмет тачно установити гдје је био израђен. Подаци о нашим радионицама врло су оскудни, сви наводе туђа талијанска имена, и тако је рука сликара или обртника радила у стилу сјеверног талијанског круга. Како наши предмети садрже поред талијанских мотива такође шпањолске, француске и фламанске, морамо се осврнути натраг к првим почецима и опћем развоју умјетности позлаћене и сликане коже, јер ће нам само на тај начин бити омогућено опредјељивање нашег материјала.

Почеци те умјетно-обртне дјелатности сежу у Африку и то у мјесто Gadames¹, откуда су најстарији познати подаци. Од декоративне коже су тамо израђивали шаторе, заставе, седла, штитове и слично. Већ у XI стољећу су Арапи ту дјелатност донијели у Шпанију, гдје је доживјела бујан расцвјет. Њене производе су по афричком мјесту Gadames називали *guadamesies*, касније *cordobanes* по Шпањолском мјесту Cordoba, гдје је било главно средиште те умјетности. С временом су се оба назива помијешала, остало је углавном име *cordoban*. Почетком XVII стољећа је са изгоном Мориска почело умјетно обрађивање коже у Шпањолској замирати; ту дјелатност су преузеле сусједна Француска и Италија, у првом реду Фламманска, гдје је доживјела најбогатији размах. Будући да те производе нису сигнирали, тешко је том лако преносивом материјалу одредити његов извор, нарочито зато што су мотиви прелазили из једне земље у другу. Отежана је и тачна датација, јер су нпр. ренесансне мотиве употребљавала још сва даља стољећа.

Шпањолска је била, дакле, прва земља у Европи гдје се раширила умјетност сликања на кожи. Било је то у првом реду у Кордоби, Севиљи, Барселони и Валенсији. (Cordoba, Sevilla, Barcelona, Valencia). Писци причају о сликовитости градских улица, по којима су се на сунцу сушиле посребрене, позлаћене, живо обојене кожице. Сервантес (Cervantes) нпр. спомиње у својем „Љубоморном старцу из Естрамадуре“² како нетко продаје гвадамеције на којима су насликани јунаци из Бојардовога (Boiardo) „Orlando innamorato“ и Ариостовог (Ariosto) „Orlando furioso“. У XVI стољећу су прописи одређивали строге одредбе за *guadamacileros* и *cordobanos*³. Први су израђивали fine, блиставе тапете а други јаку, отпорну украшену кожу за упорабне предмете. У почетку су мотиви били исламски, касније су слиједили ренесансни, барокни, рококовски стилски развој западно-европске мотивике. Израђивали су олтарске слике и портрете, као и орнаменталне оснутке за тапете, простираче, јастуке, ковчеге и разне друге предмете.

Италија је преузела умјетност сликања на кожи од Шпањолске, и то јужна вјеројатно прије него сјеверна. Стални трговачки односи са Истоком остављали су у Италији сљедове оријенталне мотивике; ипак је превладавало укоријењено ренесансно осјећање, тако да је још у слиједећим раздобљима остало као основа, којој су барок и рококо додали само своје натуралистичке биљне мотиве. На тапетима се барок својим великим узорцима лако размахоа преко оквира појединих кожица, које су онда лијепили у веће плохе. Напуљ и Венеција су достигли високи ступањ у декоративном обрађивању коже, али Италија је ипак употребљавала само технику позлаћивања, сликања и пунцирања, а не релефне површине.

¹ Boucher V. Lederwerk, Geschichte der technischen Künste, Band III/XIII, Union deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1893. стр. 197.

² Clouzot Henri, geschmückte Lederarbeiten, Korduanleder, Verlag Ernst Wasmuth A. G. Berlin W 8, стр. 4.

³ Boucher V., исто, стр. 201. Clouzot H., исто, стр. 3.

Фламманска је била два стољећа под Шпањолском врховном влашћу и није чудно да је уз свој умјетнички успон преузела и сликање на кожи. Ту своју дјелатност развила је до ванредно високог ступња. У XVII стољећу красила је њом раскошне палаче, много је и извозила, нарочито у Италију. Њени производи доспјели су у све европске збирке. Декор на кожноматим предметима тог доба у складу је са стилем фламанске високе умјетности XVII стољећа. Центри су били: Брисел, Антверпен, Лил, Мехелн, (Bruxelles — flam. Brussel, Antwerpen, Lille, Mecheln) и друга мјеста. Фламманска је гојила технику рељефног обрађивања коже и развила је до замјерне висине.

Француска и Њемачка, као што је већ прије споменуто, презеле су технику сликања на кожи од Шпаније. У почетку су вјеројатно презеле и њену мотивику, а касније је нарочито Француска изразила своје специфично француско осјећање. Радионице су биле у предграђима Париза, Руана, Лиона и Авињона (Paris, Rouen, Lyon, Avignon); израђивале су луксузне предмете за дворе и цркве.

Стројење⁴ коже је у средњем вијеку било у бити исто као и данас. За сликану кожу употребљавали су коже оваца и коза, првз за финије, а друге за отпорније производе. Да би добили веће плохе, коже су лијепили. Препарирану и смекшану кожу лијепили би сребрним листићима, нато је полирали и на њу отиснули контуре узорака изрезбареним дрвеним блоковима у црној или црвеној боји. Позлаћивали су тако да су сребрни слој превукли жутим фирнизом којем су додали сребрну боју. За осталу полихромацију употребљавали су или лазурне боје, кроз које је продирао доњи метални слој, или уљане боје, које су дјеловале скоро рељефно. Коначно су још и разнолико пунцирали поједине дијелове орнамената, односно цвијећа и фигура, и тиме досегли изванредне ефекте. За олтарне слике или портрете била је техника, осим споменутих приправа, иста као и на платну. За рељефно обрађивање коже смекшану кожу би отиснули на дрвени рељеф негатива, осушили је и нато осликали. Као и код сваког другог материјала, тако је било и код коже важно да су декор прилагодили материјалу, јер је тиме била достигнута права квалитета производа.

На сликама ренесанских и барокних мајстора сјевера и југа видимо ентерјере украшене богатим тапетима, завјесама, покривачима — раскош у дамасту, брокату и кожи. Сликање на кожи било је везано за сликарске радионице; коначно су олтарне слике,⁵ портрети или централни призори често врло квалитетна сликарска дјела, док је остала површина рафиниран производ умјетног обрта. Са декоративном кожом су облагали читаве зидове или су нанизали коже једну на другу у вертикални пас.

Истраживање на том подручју у Словенији није имало никаквог успеха, наине — није се показало да би се сликарске радионице укључивале и декоративно обрађивале кожу. Као што је већ прије споменуто, домаћини се нису бавили том врстом умјетног обрта. Подаци које проналазимо у порезним књигама из XVII стољећа⁶ односе се само на двојицу „Lederverguldter“, од којих је Zuave Minohi (или Minohso) плаћао порез само од 1651. до 1654. године, што би могло значити да је само краће вријеме боравио у нашој земљи. Други „Lederverguldter“ је био Pietro Lazari, плаћао је порез од 1642. до 1657. године и то 1 до 2 голдинара годишње. Године 1658. и 1659. плаћају порез његови насљедници, и то само по 40 крајцера годишње „vom Gewerh“; касније је, како изгледа, радионица престала дјеловати. Визитацијски записи љубљанске бискупије из XVII стољећа⁷ наводе неке издатке, по којима се види да је позлаћени антепендиј вриједио некако од 6 до 10 голдинара. Врло често визитатори одређују купњу таквог антепендија, али нигдје није наведено гдје га је дотична црква набавила. Било би занимљиво знати уколико је нпр. Лазаријева радионица крила потребе за позлаћеним антепендијама, црквеним јастуцима и другим предметима из позлаћене, посликане коже. Ако је Лазари од своје зараде плаћао годишње 2 голдинара пореза, колико је опсежан био његов посао?

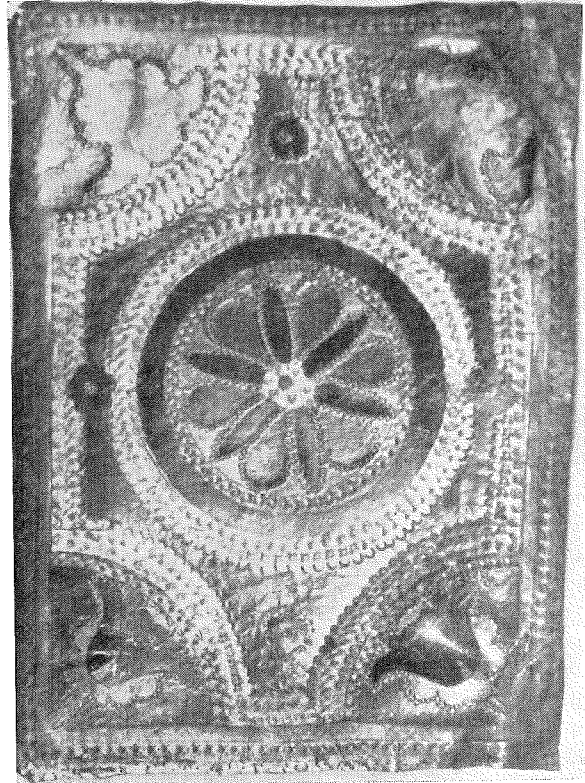
Вјеројатно је у Словенију већина предмета долазила из Италије; можда је тај начин био јефтинији, а то би могло бити повод да није било потребе за домаћим радионицама. У порезним књигама наилазимо на многе порезне платежнике талијанског поријекла.

⁴ Boucher В., исто, стр. 201.

⁵ Види Joze Ferrandis Torres, Cordobanes y Guadamecies, Catalogo ilustrado de la exposicion, Sociedad espanola de amigos del arte, Madrid 1955, слика бр. 98, 99.

⁶ Porezna knjiga. Mestni arhiv ljubljanski, God. XVII.

⁷ Визитација љубљанске бискупије из 1654. године, Пилштајн и Св. Јурај на Табору.



Сл. 1. Оријентални мотив
Abb. 1. Orientalisches Motiv

Један међу њима је нпр. неки „Domenico Fanzoі aus Cargnia, ain Cramer“⁸, који је плаћао порез „vom Handel“ од 1652. до 1673. године. Већ 1651. је молио да постане љубљански грађанин, али молба му је била одбивена. Могло би бити да је споменутоме отац онај Domenico Fanzoі (или Fanzoі) којем је црква на бледском отоку 1608. године платила 6 голдинара за добављени антепендиј⁹. Обрачун кључара цркве на бледском отоку наводи, наиме, 1608. године међу осталим: „...dem Herrn Jullio umb das Antependium mit drei Figuren geben fl 8. Item dem Domenico Fanzoі umb ein anderes Antependium mit einer Figur geben fl 6“. Претпостављамо да су у словенске крајеве долазили путујући сликари, продавали ту своје производе или на самом мјесту насликали какав антепендиј и онда отишли даље. Занимљиво је да сви извори говоре о позлаћеним антепендијима, односно о позлатарима коже, док су сви предмети који су нам остали сачувани такођер богато посликани, осим неколико полеђина јастука, које су само позлаћене. Изгледа да је појам „antependio ex corio inaurato“ вриједио за све антепендије, тј. и за оне који нису били само позлаћени, већ и посликани.

Израз кордован код нас није био непознат, али су тим називом означавали само „лијено израђену кожу“, као што то спомиње Виктор Крагл у извјештају о кожарима из Тржича¹⁰, гдје каже да су се задругари именовали „Ledeger“ и „Korduanmacher“. У љубљанском градском архиву наилазимо у Порезној књизи из XVII. стољећа неколико порезних платежника с именом „Cordobanmacher“¹¹, просечно с 12 крајцара годишњег пореза. Ту не може бити говора о каквој дјелатности у смислу декоративног обрађивања коже. Значајно је да је „Lederverguldter“ плаћао порез у голдинарима а „Cordobanmacher“ у крајцарама (1 голдинар је вриједио 60 крајцара).

Претпоставку да су трговци доносили већ израђене антепендије потврђује чињеница да су некоји антепендији били накнадно продужени, односно раширени, дакле нису били

⁸ Књига грађана 13. III 1651, стр. 172.

⁹ Dr Josip Mal, Umetnostnozgodovinski zapiski, Cerkev na blejskem otoku, Zbornik za umetnostno zgodovino IV, 1924, бр. 3, стр. 148.

¹⁰ Viktor Kragl, Zgodovinski drobci župnije Tržič, Usnjarstvo, стр. 299, Misionska tiskarna, Domžala—Grobļje, 1936.

¹¹ Porezna knjiga, Mestni arhiv Ljubljanski, Cod. XVII.

израђени по мјери одређеног олтара. Вјеројатно су били такви антепендији и без централног библијског призора, односно без једног или три свечачка лика, дакле с празним медаљонима. Њих су онда путујући сликари или наши домаћи сликари допунили свечачким ликовима којима је био тај или онај олтар посвећен. Дobar примјер за ту претпоставку био би антепендиј из Шкофје Локе (сл. 4). Прва дужина антепендија била је 216 см. Будући да је тај антепендиј за одговарајући олтар прекратак, накнадно су га продужили, и то на свакој страни за 26 см. Ти накнадно достављени крајњи дијелови понављају додуше узорак средњег дијела али су много слабије израђени, без пунца и на слабијој кожи. Централни призор св. Ане вјеројатно је домаћи рад, што би потврђивало да је био накнадно насликан за одређени олтар, тј. за олтар св. Ане код о. капуцина у Шкофјој Локи.

Досада најстарија позната биљешка о кожном предмету у Словенији, у смислу те расправе, потјече из 1318. године, из доњег шкофјелочког града, и каже¹²: „Anno domini millesimo. CCC., in crastino Bricii facta est annotacio rerum relictarum in camera inferiori olim Laurini ... primo ad cistam ibidem posite sunt due polstercziech de serico et corio“. Претпостављамо да овдје наведени јастук није био из обичне коже, вјеројатно је био позлаћен или осликан, јер га кронист спомиње заједно с другим јастуком који је био свилен. У ренесансној соби, кад покућство још није било тапецирано, постављали су на клупе кожнате јастуке. Врло вјеројатно је и у Словенији, наравно у скромнијој мјери, украсивала одаје каквог одличника слика, прекривач, јастук или ковчег из позлаћене, осликане коже. Вјеројатно је породица на одласку такав ковчег узела собом, можда је тај или онај до данас сачувани јастук дар који извири из једне од тих богатих одаја. Многи је од тих предмета био одбачен јер се је с временом истрошио, растргао, а коначно и изашао из моде. Дobar примјер како су сликану кожу употребљавали представља табернакл — ормар у бледском граду, који потјече из Стралове збирке из Старе Локе; његове плохе са обје стране прекривене су разним комадима кожнатих тапета. У инвентарним пописима племићких породица¹³ које су боравиле код нас није било могуће заслиједити никакве податке о предметима од сликане коже. Занимљиво је да се нпр. у дубровачким архивима често проналазе такви подаци, иако се ни тамо предмети нису сачували¹⁴. Једини доказани примјер употребе украшене коже као облоге на зиду до недавно је био на граду Богеншперку, гдје су зидове Валвазорове собе изнад тамне дрвене оплате до горње висине прозора украшавале барокне тапете, најприје сребрно-златне, касније пребојене релефно. На жалост је данас од њих сачувано свега неколико фрагмената (сл. 5).

Да се та оплата сачувала, имали бисмо данас у Валвазоровој соби на Богеншперку једини, али зато врло лијеви примјер тапете из XVII стољећа. Музеј за умјетност и обрт

¹² Fontes rerum austriacarum, Osterreichische Geschichtsquellen, XXXVI Band, Wien 1871, стр. 142.

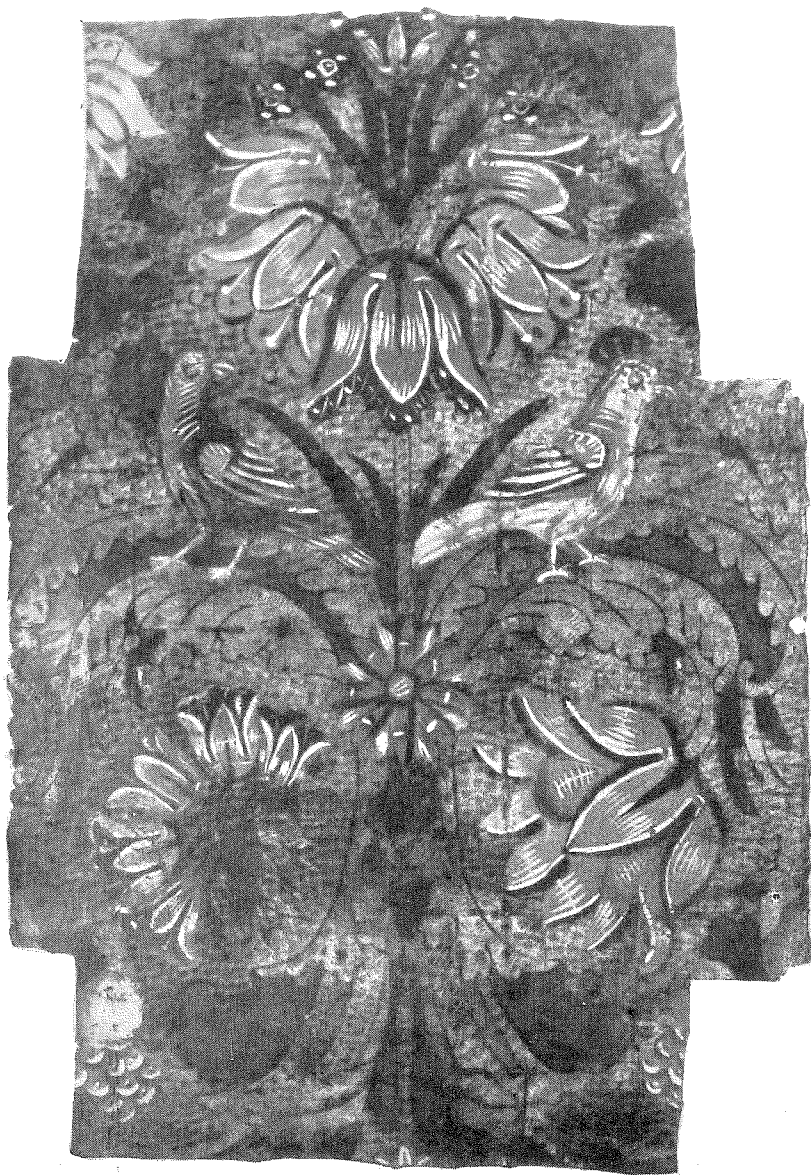
¹³ Osrednji državni arhiv Slovenije, Инвентарни записи племићких породица.

¹⁴ Verena Han, Upotreba dekorativne kože u renesansnom Dubrovniku, Anali historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, 1956.



Сл. 2. Шпањолски или талијански рад

Abb. 2. Spanische oder italienische Arbeit



Сл. 3. Превлака за наслоњач од столице.

Abb. 3. Belag einer Sessellehne

у Загребу посједује неколико дијелова slikане тапете, које по изјави продавца такођер извиру из Богеншперка; међутим, то није доказано. По техници и мотивици те тапете немају ништа заједничко с тапетима из Валвазорове собе.

Најважнији су извор за истраживање slikане коже у Словенији визитацијски записци љубљанске бискупије из XVII стољећа¹⁵. На жалост нису досљедни. Изгледа да је био однос појединих визитатора према тим предметима различит. У првом реду се то односи на антепендије. Некоји наводе тачно за сваки олтар: „antependio ex corio deaurato“ или „antependio ex corio depicto“, или „caret antependio“ или „ordinavi antependio ex corio deaurato emi“ и слично. Други визитатори нпр. антепендије уопће не спомињу, тако да се не види какви су били или да ли су уопће постојали. Понегдје говори визитација о антепендију тако да није јасно да ли је био кожанат, свилен или дрвен. У појединим црквама било је и до седам антепендија, у Горњем граду¹⁶ чак тринаест, и то без сумње

¹⁵ Визитацијске биљешке љубљанске бискупије 1601—1669.

¹⁶ Визитацијске биљешке љубљанске бискупије 1631, fasc. 27, стр. 5.

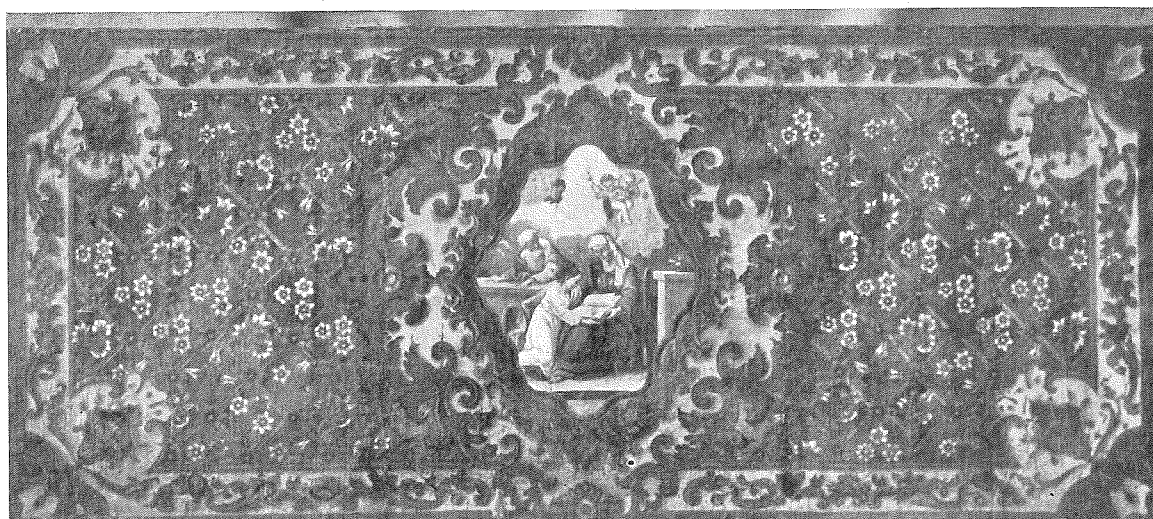
врло квалитетних. По тим непотпуним подацима из визитацијских извора било је могуће слиједити око триста наведених антепендија, односно одредаба за њихову набаву. Занимљиво је да се скоро сви ти подаци односе на провинцију, док их за Љубљану имамо врло мало. По изјави проф. Зденке Мунк, директора Музеја за умјетност и обрт у Загребу, у Хрватској су заслиједили исте појаве, тј. да за податке о црквеним кожнатим предметима превладава провинција. У Словенији су наводи некако једнакомјерно раздијељени на сав територију. За љубљанску столну цркву имамо једини податак из 1631. године¹⁷, и то за главни олтар: „... antependio ex corio inaurato totum lacerem ... ordinavit antependia pro ipso altari, cum pulvinaribus, tot curentur quod sunt colores eccl. pro festivis. Illud vero ex corio, quo utitur singulis diebus, cum totum sit lacerem, vel accomodetur, vel de novo provideatur“. Поред антепендија спомињу визитације неколико пута јастуке, у једном случају и балдахин, и то за жупну цркву на Сори¹⁸: „... antependia de corio inaurato tria ... baldahinum novum decorio inaurato cum coloratis portitoriiis“. Занимљиво је да су подаци за Љубљану тако оскудни, и то у вријеме кад се у самом Горњем граду спомиње тринаест антепендија. На жалост, данас о њима немамо никаквих трагова. У другој половини XVII стољећа опажамо да визитације постепено све чешће спомињу свилене антепендије који су коначно у духу моде замјенили кожнате. Визитације не спомињу мисна руха, а нигдје не спомињу нити да би било какав антепендиј или какав други предмет био дарован цркви, што се сигурно често догађало.

Кожнате предмете који су остали сачувани у Словенији можемо по свему наведеном сматрати за производе туђег извора. С обзиром на технику и мотивику, одређујемо их на шпањолско, талијанско и фламанско поријекло, а само поједини би спадали у Француску и Њемачку. Тако је и датација могућа само у оквиру стилног развоја дотичне земље у чији дјелокруг сврставамо те производе. Предмети с изразито орјенталним мотивима (сл. 1) највјеројатније су из Шпањолске или Италије. Некоји мотиви су несумњиво шпањолски, а други, иако их налазимо потпуно идентичне у шпањолском каталогу¹⁹ (сл. 2), исто тако би могли бити израђени у Италији. Мотиви су, наиме, прелазили из земље у земљу. Производи шпањолског поријекла, дошли су к нама, највјеројатније, из Италије. Неколико примјерака сликане коже из Народног музеја у Љубљани без сумње је фламанског поријекла. Није никакво чудо да су те коже доспјеле до нас, извјештаји нам, наиме, наводе да је Фламанска у XVII стољећу имала огроман извоз. У сусједним земљама је било немогуће добити икакве податке; изгледа да је подручје сликане коже у Италији као и у Аустрији, мало изучавано.

¹⁷ Визитацијске биљешке љубљанске бискупије 1631, стр. 26.

¹⁸ Визитацијске биљешке љубљанске бискупије 1654.

¹⁹ Jose Ferrandis Torres, Cordobanes y Guadamecies, Catalogo, слика бр. 192.



Сл. 4. Антепендиј из Шкофје Локе

Abb. 4. Antependium aus Škofja Loka



Сл. 5. Дио тапете из Богеншперка
 Abb. 5. Teil der Tapete aus Bogenšperk

Најстарији сачувани предмет у Словенији представља изрез из веће плохе која је била прерађена у јастук, са типичним ренесансним мотивом шпањолског поријекла²⁰. На тамној рељефној позадини је на црној враговој глави кошара са блиједим цвјетовима нарциса, уз њу је са сваке стране црвена глава врага у профилу, а испод њих женска попрсја, исто тако у профилу. На жалост, снимак је за репродукцију преслаб. Многи централни оснотци за јастуке који су нам се сачували исто су тако ренесансни, али свакако каснијег датума. За јастуке су били такви закључени ренесансни мотиви најприкладнији, па су се зато задржали све док је трајала мода позлаћених, сликаних црквених јастука. Барок и рококо су по укусу свога доба оживљавали те мотиве цвијећем.

У Словенији је сачувано највише барокних производа позлаћене, сликане коже. Та грана умјетног обрта у то вријеме је достигла у квалитети и у квантитети своју кулминацију. На једној страни то су већ споменути јастуци са ренесансним орнаментима и барокним додацима, а на другој страни исјечци из већих барокних оснутака (сл. 3). Услјед већих плоха на антепендијима могло је барокно расположење много боље доћи до изражаја, у почетку задржано, касније у рококоу живахно у боји и мотиву; симетрија је превлађивала још дуго времена кад је већ прошао ранобарокни стил. Ту спадају два антепендија из Копра и антепендији са библијским приказима односно светачким ликовима (два у Народном музеју, од којих је један из Шкофје Локе (сл. 4) а други из Добраве крај Крпе (сл. 6), два на Жалосној гори, један у граду Снежнику). Очувано је и неколико светачких ликова,

²⁰ Jozе Ferrandis Torres, Cordobanes y Guadamecies, Catalogo, слика бр. 97.

који су вјеројатно исјечци из већ уништених антепендија. Најквалитетнији је антепендиј у црквици у Заниграду изнад Храстовља. Док сви остали припадају сјеверноталијанском кругу, заниградски би спадао у Шпањолску. Централна слика, Поклон трију краљева, нема додуше ничега специфично шпањолског, орнаментална околица је рељефна — што у Италији није био обичај — и сама мотивика би најбоље спадала у Шпањолску. Једини је тај антепендиј уоквирен лијепим ренесансним оквиром. Не би се могао тачно одредити извор тог антепендија, јер на њему нема никакве сигнатуре.

Занимљива би била успоредба сликаних антепендија кожных са дрвенима, који се јављају нешто касније²¹. На посљедњима је биљни декор од домаћег цвијећа, што се на кожных антепендијима не опажа. Та чињеница би могла бити још један доказ више да кожные антепендије није израђивао наш човјек. Из добе рококоа сачувани су кожная, посребрена, позлаћена, сликана мисна руха, некоја врло добро очувана, а више или мање носе сва исту мотивику. И пунце, иако се појављују увијек у истим облицима, међусобно се неколико разликују, нпр. шпањолске од талијанских, и тако представљају критериј који олакшава опредјељивање.

У збиркама Народног музеја у Љубљани налази се неколико врло лијепих примјерака из фламанских радионица. То су типични примјери те врсте²²: на рељефном тачкастом мутном дну насликана су стабла и гранчице с воћем и разноликим цвијећем, међу којима превладава приљубљени тулипан, разно друго цвијеће и воће, разне птице па чак и животињска маска (сл. 7). Све то је израђено квалитетно, шаролико али задржано. Два примјерка смеђе и златно сликане коже с птицама на гранама, пауном, вјеверицом и љиљаном, припадала би Француској, као и орнаментирани јастук из Местнега музеја у Крању. Тапета из Богеншперка са лијепим узорком великих цвјетова и завоја, израђена у дубоком рељефу, нема нити француске финоће, нити спада у фламанску мотивику, тако да можда произлази из какве њемачке радионице (сл. 5). Црквени јастуци већином су на обадвије стране из сликане коже, имају ту и тамо глатку полеђину; неколико примјера има плоснато тискан узорак у двије смеђе боје.

Ако резимирамо одговоре на главна питања која су се појавила при изучавању умјетно-обртне дјелатности посребрене, позлаћене, сликане коже, тј. колико је остало сачуваног материјала те врсте, шта нам о томе говоре извори, да ли су и код нас биле

²¹ Tone Cevc, Antependiji na Gorenjskem, 1956 (у рукопису)

²² Clouzot Henri, Geschmückte Lederarbeiten, Korduanleder, успореди слику бр. IX, X, XXIV.



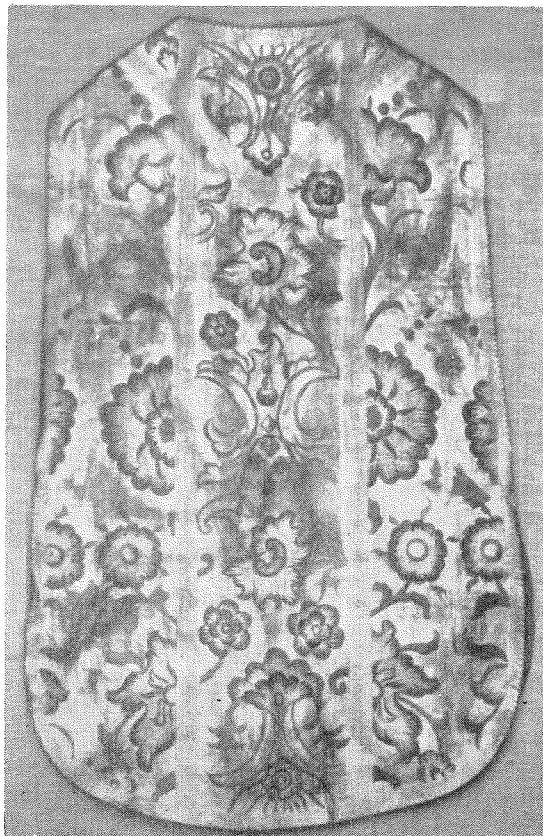
Сл. 6. Антепендиј из Добраве код Кропе

Abb. 6. Antependium aus Dobrava bei Kropa



Сл. 7. Дио фламске тапете

Abb. 7. Teil einer flämischen Tapete



Сл. 8. Мисно рухо, Посавски музеј, Брежице

Abb. 8. Messgewand, Posavski muzej, Brežice

радионице и одакле извиру, добијамо слиједеће одговоре: у Словенији је остао сачуван велики број црквених јастука, нешто антепендија и мисног руха, те остаци тапета; од профане употребе предмета остали су сачувани само фрагменти зидне облоге из Валвазорове собе у граду Богеншперку и облога Страхловог табернакл — ормара у бледском граду.

Као што се види из визитацијских биљежака Љубљанске бискупије, била је употреба кожнатих позлаћених антепендија на словенском територију, нарочито у XVII стољећу, врло опсежна. Насупрот томе, подаци о таквим радионицама код нас врло су оскудни. Међу њима не налазимо имена домаћих занатлија, дакле можемо казати да је била сва та дјелатност у облику умјетног обрта или трговине, у рукама туђина Талијана. Изгледа да су и остали предмети, тј. шпањолског, француског и фламанског поријекла, дошли к нама већином преко Италије. Јасно је да са наведеним нису исцрпљени сви извори који се односе на сликану кожу у Словенији. Сигурно ће се ту и тамо још пронаћи какав предмет те врсте или писани извор који се односи на ту дјелатност, али вјероватно неће донијети нових момената за освјетљивање тог проблема.

DEKORIERTES LEDER IN SLOWENIEN

Die Erforschung versilberter, vergoldeter, bemalter Lederarbeiten in Slowenien verlief in zwei Richtungen: einerseits besteht das Material selbst, das in einer verhältnismässig ansehnlichen Zahl erhalten blieb, anderseits sind es schriftliche Quellen, denen wir entnehmen, wie und wo in vergangenen Jahrzehnten dekoriertes Leder Verwendung fand. Leider konnte beides nicht in Einklang gebracht werden, so dass es in keinem einzigen Falle möglich war einen Gegenstand, von dem in schriftlichen Quellen die Rede ist, mit einem erhaltenen Stück zu identifizieren. Ebenso war es in keinem einzigen Falle möglich zu erforschen, wessen Hand das Stück gefertigt hat. Wenige Namen werden in diesem Zusammenhange genannt, sei es als Ledervergolder oder als Händler, alle waren jedoch von italienischer Herkunft. Es ist daher selbstverständlich, dass die hier entstandenen Lederarbeiten das stilistische Gepräge norditalienischer Art tragen. Nachdem die bei uns erhaltenen Stücke nebst italienischen auch orientalische, spanische, französische und flämische Motive aufweisen, musste erst ein Rückblick auf die gesamte technische und stilistische Entwicklung dieser Kunst vorangehen, um unser Material besser einreihen zu können.

Die wichtigste Quelle bilden für uns die Visitationsberichte des Bistums von Ljubljana aus dem XVII Jahrhundert. Darin wird in zahlreichen Fällen die Anwendung von Antependien aus vergoldetem Leder erwähnt, oder es wird angeordnet solche für die Kirchen zu besorgen. Leider können wir dabei nicht erfahren, woher die Paramente bezogen werden konnten. Einzelne Kirchen besaßen drei bis fünf, auch sieben und sogar dreizehn Antependien aus vergoldetem Leder. Diese wurden, nachdem sie im Laufe der Zeit schadhafte geworden waren, verworfen, anderseits kam das Material selbst mit der Zeit aus der Mode. Es blieben uns daher nur wenige Antependien erhalten, ausserdem einige Messgewänder, eine Anzahl von Polster und Reste von Tapeten. Als Beispiel, wie bemaltes Leder auf Möbelstücken verwendet wurde, kann der Tabernakelkasten im Museum auf der Burg Bled dienen, auf Schloss Bogenšperk jedoch war noch bis vor kurzem das Arbeitszimmer Valvazors mit einer schönen Ledertapete versehen, von der heute leider nur noch Überreste vorhanden sind.

In den Steuerbüchern des städtischen Archivs von Ljubljana finden wir nur zwei „Ledervergoldter“ aus dem XVII Jahrhundert erwähnt. Wie weit dieselben den Bedarf an dekorierten Lederarbeiten decken konnten, ist nicht zu ersehen. Es ist anzunehmen, dass eine ganze Menge davon seitens italienischer Händler eingeführt wurde, möglich ist es natürlich auch, dass fahrende Künstler einzelne Antependien an Ort und Stelle vergoldeten und bemalten. Dass dieses oder jenes Antependium nicht ursprünglich für einen bestimmten Altar angefertigt wurde, ist daraus zu ersehen, dass es nachträglich erweitert werden musste. Die Quellen sprechen fast durchwegs nur von vergoldetem Leder und von Ledervergoldern, anderseits jedoch sind die uns erhaltenen Stücke zugleich auch bemalt. Es scheint, dass der Ausdruck „ex corio inaurato“ oder ähnlich für vergoldetes und bemaltes Leder galt.

Dem Dekor nach können wir die uns erhalten gebliebenen Stücke aus vergoldetem, bemaltem Leder in solche mit orientalischen, spanischen, italienischen, französischen und flämischen Motiven einteilen. Nachdem aus den genannten Ländern in ihrer Blütezeit Lederarbeiten in grossen Mengen ausgeführt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass fremde Arbeiten auch in unsere Sammlung gelangten.

Die Erforschung von dekoriertem Leder in Slowenien ist mit dieser Abhandlung selbstverständlich nicht abgeschlossen; sicherlich werden noch Aufzeichnungen über diesen Zweig des Kunstgewerbes auftauchen, oder einzelne erhaltene Stücke dieser Art noch zum Vorschein kommen und unsere Sammlung bereichern.

НЕКОЛИКО ПОДАТАКА О ПОСЛОВАЊУ И ПРОИЗВОДЊИ СТАКЛАНА У ЈАНКОВЦУ И МИРИН-ДОЛУ

ПРИЛОГ ПОВИЈЕСТИ СТАКЛАРСКЕ ПРОИЗВОДЊЕ У СЛАВОНИЈИ У XIX СТОЉЕЊУ

Мирослава ДЕСПОТ

Након цвата стакларске производње у Хрватској у XVIII ст.¹ појављују се поткрај истог стољећа и прве стаклане у Славонији. Најстарија у селу Сеони², недалеко од Нашица основана је између 1770. и 1771, а њени оснивачи и власници су били досељени Њемци. Они су првих година намјестили и упослили 10 радника и једног мајстора стаклара, којег су довели са собом. Потребиту сировину бјелутак довозили су из Шлезије, док су као гориви материјал користили дрво из оближњих шума, које су — као и земљиште на коме се налазила стаклана — посједовали грофови Пејачевићи³. У стаклани су израђивали само простије стакло, зелене чаше за воду и стаклене плоче за прозоре; чаше су продавали по читавом територију некадање пожешке и вировитичке жупаније, а нешто и у Хрватској⁴, док су прозорско стакло извозили продајући га у већим количинама у Турској⁵. Године 1773. опао је број упосленог особља од десет на осам људи⁶, па се то стање очитовало и у производњи; дефинитивна обустава посла уследила је, изгледа, поткрај XVIII ст. Разлози су били претежно финансијске нарави, скупи довоз бјелутка и скупу инострану радну снагу нису власници могли подмирити продајом робе, па је затварање стаклане била нужна посљедица свеколиког стања.

Недуго након престанка рада у Сеони јавља се у Славонији друга стаклана основана недалеко од Пакраца године 1794⁷; њени оснивачи су били досељени Жидови, који су се након патента о толеранцији⁸ населили осим у Пакрацу и по осталим већим и мањим мјестима Славоније и Хрватске и у осталим покрајинама тадање аустријске монархије. Пакрачка стаклана је чини се пословала и почетком XIX ст., мада из досадање доступне и проучене архивске грађе није било могуће установити ни приближну производњу ни остале потанкости рада и пословања.

Почетком XIX ст. ничу по Славонији једна стаклана за другом. Прва је по реду у Јанковцу⁹; из извештаја њеног закупника Ивана Гастајгера слиједи да је стаклана била основана г. 1801¹⁰. Њена производња је од првих почетака најразноврснија, и намијењена је домаћинским и љекарским потребама. Поткрај године 1087. тражило је угарско намјесничко вијеће¹¹ податке о стању и броју подuzeћа на територију тадањих славонских жупанија¹², па је отпослало упит и вировитичкој жупанији, на чијем територију се налазила и јанковачка стаклана. Жупанија је упит вијећа прослиједила закупнику Гастајгеру, који је још исте године мјесеца новембра одаславши одговор уз остало рекао и ово: „С обзиром на прво питање, које се односи на саму производњу, слободан сам високом наслову одговорити слиједеће. У стаклани израђујем сваковрсне стаклене предмете, стаклене чаше и боце, чаше, чашнице и бочице за лијекове, осим тога израђујем и прозорско стакло. Чitava моја производња намијењена је за сада домаћем тржишту, моју робу прекупљују у овећем броју многи стаклари и трговци стакленом робом, продајући је у сајмене дане на годиш-

¹ Despot Miroslava, Staklana „Perlasdorf“ i njen vlasnik markiz Perlas de Rialp, Starine JAZU, Zagreb, 1959, knj. 49, 321 — 348; Деспот Мирослава, Постанак, развој и производња стаклане у Сушници, Зборник музеја примењене уметности, Београд, 1959, бр. 3-4, 151 — 155.

² Acta Consilii Regii Croatici, F. CXXV-1773, D-105, Državni arhiv u Zagrebu.

³ Породица Пејачевић из лозе Парчевић-Кнежевић потиче по предању од прастарог бугарско-босанског рода. У Славонију се та обитељ доселила почетком XVIII ст. (в. Cuvaj Antun, Grofovi Pejacsevich njihov rad za kralja i dom sa 13 slika, Zagreb 1913. Biblioteka znamenitih Hrvata sv. III).

⁴ Acta Consilii Regii Croatici, F. CXXV-1773, D-105, Državni arhiv u Zagrebu.

⁵ Taube Friedrich Wilhelm, Historische und geographische Beschreibung des Koenigreiches Slavonien und des Herzogthumes Syrmien, Leipzig 1777, T. II 23.

⁶ Acta Consilii Regii Croatici, F. CXXV-1773, D-105, Državni arhiv u Zagrebu.

⁷ Acta comitatus Posegani, F. CLXXV-1794, br. 101, Državni arhiv u Zagrebu.

⁸ Патент о толеранцији од 25. X 1781. подијелио је слободу вјероисповједања и право грађанства протестантима, грко-источњацима и Жидовима.

⁹ Firinger Kamilo, Iz povijesti Jankovca na Papuku s. a. s. 1.; Firinger Kamilo, Šumske staklane iz 19. stoljeća pod Papukom. Najstarija staklana nalazila se na današnjem Jankovcu. Požeški list, 1959, br. 21.

¹⁰ Acta comitatus veröczensis, F. CCLXXVII/4,5/ 1807, br. 879, Državni arhiv u Zagrebu.

¹¹ Угарско намјесничко вијеће руководи од г. 1779. након укинућа краљевског хрватско-славонског намјесничког вијећа свим политичко-привредним пословима хрватско-славонског цивилног територија.

¹² Цивилна Славонија се састојала из три жупаније, пожешке, сријемске и вировитичке.

њим и мјесечним сајмовима. Напомињем уколико моја стаклана може стално радити кроз 40 тједана у години, тада с помоћу мојих 5 радника способан сам израдити 9000 шокова простијег безбојног стакла, док други стакларски мајстор у том истом временском распону може уз то израдити и 2200 шокова који су намијењени љекарским потребама, боце, бочице и остало, уз обичне зелене чаше за воду. Прозорско стакло израђују четири стаклара, разне величине, око 4700 шокова годишње. За свеукупну производњу потребна ми је годишња новчана свота у висини од 38.000 форинти. Ове године сам радио свега 30 тједана, рад је био смањен због недовољне количине бјелутка. С обзиром на цијене слободан сам извјестити ово. Шок шупљег стакла продајем по 2 форинте, шок зеленог по 1 форинт и 20 крајцара, а шок стаклених плоча по 4 форинте. Што се тиче посљедњег питања односно захтјева високог наслова у погледу тражења бесплатних примјерака понеких мојих израђених предмета, молим наслов да изволи прецизније формулирати тражење, па ћу тада бити слободан тражено смјеста отпослати¹³.

Одговор угарског намјесничког вијећа је убрзо стигао, па је још исте године 1807. мјесеца децембра отпослана овећа пошиљка стаклених предмета преко Осиека у Пешту¹⁴. Производи су изгледа били квалитетни, па Гастајгер од 1808. и даље продаје робу и изван територија Славоније, пласирајући је у оближњу Угарску¹⁵. Гастајгер је не само био добар стручњак него и одличан трговац и организатор, па је сав потребити материјал за израду стакла на вријеме и у довољној количини стицао у подuzeће. Осим тога имао је и довољно расположивог горивог материјала из оближњих шума на Палуку, уз пепељику коју су у њима палили. Проширујући своје тржиште све више продаје Гастајгер своју робу и у Хрватску и Приморје¹⁶. У то вријеме постоје у Хрватској свега двије стаклане, једна у Лесковцу¹⁷ недалеко од Варајдинских Топлица, друга у Мрзлој Водици¹⁸ у Горском Котару; но како потребе становништва постају све веће, то и јанковачка стаклана има добру прођу, напосе продајом прозорског стакла, које производе не израђују ни Лесковац ни Мрзла Водича. Производња и продаја расте и даље, Гастајгер користи сваку прилику па и временске непогоде, пригодом којих су често страдала прозорска стакла жупанијских и осталих зграда, па су такве штете биле истовремено велика добит за Јанковац. Тако је након велике олује која је задесила Вировитицу 5. VI 1820. уништено много стакала на жупанијској кући, сва разбијена стакла надокнађена су новима, која су сва била набављена у Јанковцу¹⁹. Напредак слиједи и даље, постепено опадање наступит ће тек након године 1825. с обзиром на појаву ново основане стаклане у Мирин-Долу, која с временом постаје јак и опасан такмац Јанковцу, квалитетом и квантитетом своје производње. Године 1834. умире Гастајгер²⁰, стаклану закупује Зигмунд Хондл, па нови закупник поново понешто подиже производњу, а тржиште остаје и даље понајвише вировитичка жупанија уз понека мања мјеста у Угарској и оближњој Хрватској. Дефинитивна обустава рада услиједила је г. 1841; закупник Хондл је био презадужен, па је тај финансијски моменат условио распад и престанак рада подuzeћа. Власници земљишта грофови Јанковић траже додуше новог закупника²¹, но како се нитко није јавио то је преостали материјал, радну снагу и самога Хондла преузела новооснована стаклана у Звечеву²².

Четрдесетогодишњи рад стаклане у Јанковцу завређује далеко детаљнију анализу пословања и производње, а вјерујемо да ће нова истраживања изнијети на видјело нове податке, па ће и рад овога нашега подuzeћа добити тек онда своју заокружену цјелину, коју у пуној мјери и заслужује.

На територију некадање вировитичке жупаније постојала је неколико година и стаклана у Брезници, селу недалеко од Нашица. Закупник Брезнице био је досељени Жидов

¹³ Acta comitatus veröczensis, F. CCLXXX/6,7/, 1807, br. 1147, Državni arhiv u Zagrebu.

¹⁴ Acta comitatus veröczensis, F. CCLXXXI/7,1/ 18 7—1808, br. 3, Državni arhiv u Zagrebu.

¹⁵ Acta comitatus veröczensis, F. CCLXXXIV/3/, 1808, br. 448, Državni arhiv u Zagrebu.

¹⁶ Acta comitatus veröczensis, F. CDVII/2/, 1820, br. 153, Državni arhiv u Zagrebu.

¹⁷ Despot Miroslava, O staklani u Leskovcu nedaleko Varaždinskih Toplica, Staklo, porculan, keramika, nemetali, 1960, br. 2, 42—43.

¹⁸ Despot Miroslava, Staklana u Mrzloj Vodici, Staklo, porculan, keramika, nemetali, 1960, br. 3. стр. 66-67.

¹⁹ Acta comitatus veröczensis, F. CDXI/7/, 1820, br. 1189, Državni arhiv u Zagrebu.

²⁰ Firinger Kamilo, Iz povijesti Jankovca na Papuku, s. a. s. I.

²¹ Verpachtung einer Glasfabrik, Croatia, 1841, br. 11, 44.

²² Despot Miroslava, Staklana Zvečevo њен постанак и развој, Зборник музеја примењене уметности, Београд, 1956, бр. 2, 99-110.

Адам Валдер²³; он је осим стаклане посједовао и једну мануфактуру пепељике, а посао је у једном и другом подuzeћу доста добро успијевао. У Брезници је Валдер израђивао простије стаклене предмете и прозорско стакло, готову робу продавао је у Угарску, гдје је од раније имао добрих пословних веза и пријатеља. Рад у стаклани престао је године 1819, понајвише због конкуренције Јанковца, скупе радне снаге и скупог иноземног бјелутка. Власник земљишта гроф Винценц Пејачевић не нашавши новог закупника распродаје материјал, распушта радништво обуставивши на тај начин посвема пословање. Стаклана у Брезници кроз пуних десет година ипак је с понеким успјехом судјеловала у напретку и развоју стакларске производње у Славонији, па је и њен рад био од становитог значаја и вриједности.

Нова стаклана на територију вировитичке жупаније основана је у Мирин-Долу²⁴ у некадањем нашичком котару. То подuzeће пролази кроз три радне фазе; у првој је оснивач и власник гроф Антун Пејачевић²⁵, у другој је власник удова Марија Пејачевић, рођена Kiss de Ittebe, а закупник је даруварски Жидов Адам Милер, у трећој је и надаље власник грофица Марија Пејачевић, док се као нови закупник јавља познати бечки трговац стаклом Јосип Лобмејр.

Стаклана је прорадила средином мјесеца октобра године 1825, а имала је двије пећи и производила од првог дана предмете најразноврснијих облика, намијењене ширем кругу потрошача, као и поједине украсне предмете, вазе, чаше, сталке и остало, намијењене украшавању станова младе буржоазије, која је настајала и у нашим градским центрима. Мада нам нису приступачни, вјерујемо да су предмети били израђени у стилу бидермајера, који тада превладава и у осталим гранама примијењене и остале умјетности. Око стаклане

²³ Acta comitatus veröczensis, F. CCLXXX/6,7/, 1807, br. 1147, Državni arhiv u Zagrebu.

²⁴ Мјесто је познато под називима Маријиндол, Мариндол, Мирин дол, Marienthal и Стара стаклана. Насеље је било имовина грко-источних манастира познато под именом Прњавор. Такова земљишта су редовници давали на обраду уз данак насељеницима исте вјере, па су на тај начин настајала села. в. Sabljар Vinko, Мјестописни гичник краљевинах Далмације, Нерватске и Славоније, Zagreb 1866, 247 i XVIII.

²⁵ О обитељи Пејачевић в. Cuvaj Antun o. с.



Факсимил документа о производњи стаклане у Мирин-Долу. Оригинал у Државном архиву у Загребу, Acta comitatus veröczensis, F. DCLXXXIX — 1842, бр. 346.

Заштитни творнички знак Јосипа Лобмејра

Faksimile einer Urkunde betreffs Produktion der Glashütte Mirin Dol. Original im Staatsarchiv in Zagreb Acta comitatus veröczensis, F. DCLXXXIX — 1842, Nr. 346.

Fabriksschutzmarke des Joseph Lobmeyr

се налазило 30 омањих стамбених зграда, које су служиле као стан стакларима и њиховим обитељима²⁶. Рад стаклане од првога дана прати и надзирава угарско намјесничко вијеће, тражећи о пословању и производњи детаљне и егзактне извештаје, које је једанпут годишње одашила вировитичка жупанија²⁷.

Ново стање настаје у стаклани средином године 1830. Те године гроф Антун Пејачевић бива присиљен због дугова одступити стаклану удови свога брата Стјепана²⁸ грофици Марији Пејачевић рођеној Kiss de Ittebe. Имања и стаклана су секвестрирани и нови власник грофица Пејачевић даје стаклану у закуп на шест година даруварском Жидову Адаму Милеру.

Прије него ли што је Милер започео рад у стаклани, обавезује се уговором да ће од грофице Пејачевић купити преостале залихе горивог дрвета, укупно око 1270 хвати. Према тачки 2. споменутог уговора Милер није био обавезан преузети оно дрво које је било неупотребљиво²⁹. Осим тога купио је Милер и сав преостали материјал затечен у то вријеме у стаклани. Из сачуваног пописа произлази да је у стаклани постојала множина готових разноврсних предмета и стаклених плоча, арсеник, бјелутак, пепелика и алат потребан за израду стакла³⁰.

Нови закупник се брзо увео у посао, настављајући с несмањеним темпом свестрану ранију производњу чаша, боца и стаклених плоча, као и украсних предмета. Готове производе продаје осим на жупанијском територију и у Банату и оближњој Угарској. Године 1834. стаклана у Мирин-Долу је у „пуноме цвату“³¹, рад је с истим успјехом настављен и слиједеће године³². Године 1836. истекао је закупнички уговор Адама Милера и он га упркос добрих резултата и финансијског ефекта не продужује, па удова Пејачевић тражи средином 1836. путем загребачких новина³³ новог закупника, наглашавајући да нови закуп почиње од 1. I 1837. Све до мјесца септембра исте године није се јавио ниједан интересент. Један од узрока је била епидемија колере, која је управо у то вријеме харала у вировитичком округу, па нитко због опасности заразе није свраћао у заражени крај. Због тога је удова Пејачевић била приморана поново огласити закуп³⁴, који је осим у загребачким новинама био објављен и у бечкој штампи. На тај нови оглас се одазвао бечки трговац стаклом Јосип Лобмејр. Закупљује стаклану у Мирин-Долу на 12 година, уз годишњу закупнину од 1000 форинти³⁵.

С новим закупником улази стаклана у Мирин-Долу у своју трећу и посљедњу фазу пословања. Лобмејр, мада искусан трговац и добар организатор, наилази од првог дана на велике тешкоће. Руководство у подuzeћу повјерио је стакларском стручњаку Јурају Трнки, који му је био препоручен као одличан мајстор и поштен човјек³⁶. Међутим Трнка није задовољио ни као стручњак ни као личност, па је Лобмејр због рђавог и непоштеног пословања био присиљен стално улагати нове овеће своте новаца, које међутим никада нису подмиривале издатке. Уложени капитал износио је 16.000 форинти³⁷, а број радника се кретао између 45 — 50 људи. Производња је била разноврсна — од простијег шупљег стакла све до савршено брушених предмета. Велика новост су били предмети израђени из прешаног стакла, коју производњу је започела тек неколико година раније творница st. Louis у Француској. Лобмејр је боравећи у Француској видио такве предмете, па је с помоћу француског мајстора стаклара и француских стројева израђивао те предмете (мада слабије квалитете) у стаклани у Мирин-Долу. Да заштити своју производњу од евентуалних фалсификата обиљежава је заштитним творничким знаком у облику својих почетних иницијала имена и презимена — словима II³⁸.

²⁶ Acta comitatus veröczensis, F. CDLXXX/2/ 1826, br. 128, Državni arhiv u Zagrebu.

²⁷ Acta comitatus veröczensis, F. CDXCIII/2/, 1827, br. 154; F. DXXV, 1829, br. 153; F. DXLIII, 1829-1830, br. 93-1830, Državni arhiv u Zagrebu.

²⁸ Стјепан Пејачевић је умро године 1824.

²⁹ Acta comitatus veröczensis, F. DLVII — 1830, br. 2059, Državni arhiv u Zagrebu.

³⁰ Acta comitatus veröczensis, F. DLVII — 1830, br. 2059, Državni arhiv u Zagrebu.

³¹ Acta comitatus veröczensis F. DCXII — 1834, br. 590, Državni arhiv u Zagrebu.

³² Acta Croatico-Slavonica Consilii Locumtenentia Regii Hungarici Departamenti Commercialis, F. XXXVIII/53-55/ — 1835, br. 3074, Državni arhiv u Zagrebu.

³³ Agrar Zeitung, Intelligenzblatt, 1836, бр. 42, 242-243; бр. 43, 248.

³⁴ Agrar Zeitung, Intelligenzblatt, 1836, бр. 83, 445.

³⁵ Schmidt Robert, 100 Jahre österreichische Glaskunst, Wien, 1923, 6 ss.

³⁶ Schmidt o. c. 6.

³⁷ Acta comitatus veröczensis, F. DCLXXXIX — 1842, бр. 346, Državni arhiv u Zagrebu.

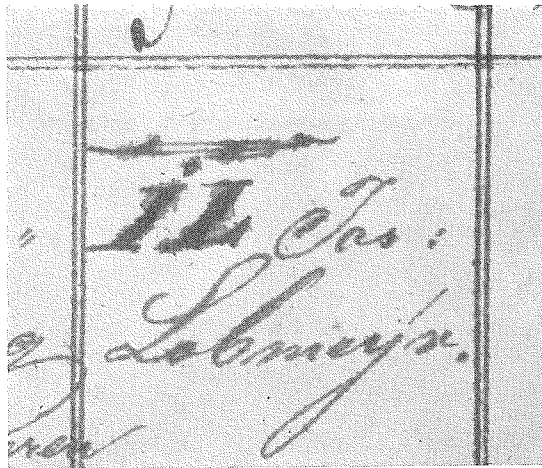
³⁸ Acta comitatus veröczensis, F. DCLXXXIX — 1842, бр. 346, Državni arhiv u Zagrebu.

Да упозна и страну јавност са својом производњом, а желећи уз то и појачати продају, излаже Лобмејр замјеран број предмета из мириндолске стаклане на бечкој господарско-привредној изложби мјесеца маја године 1839. На изложби је била заступљена сва тадања стакларска и остала производња аустријске монархије, а доминирало је чешко стакло; но упркос конкуренцији стаклана у Мирин-Долу доживјела је велики успјех у моралном и материјалном погледу. Изложени предмети су побудили свеопћу пажњу³⁹, стаклени сервиси, чаше разних облика и боја, уз боце, бочице, стаклене свијећњаке, пепеларе, сољенке и друго⁴⁰ наишле су на велики број купаца, па је Лобмејр у свакоме погледу могао бити задовољан резултатима које је постигао на оновременом бечком велесајму. Након успјеха постигнутог пред међународном и бечком публиком, Лобмејр с појачаним темпом наставља рад. Из сачуваних извештаја одасланих угарском намјесничком вијећу сазнајемо да је производња све до године 1842. задовољавала и да је стаклана у „доброме стању“⁴¹.

Године 1842. настаје потпуно нова ситуација, коју је изазвао сам Лобмејр на тај начин, што је изненада основао друго једно предузеће—стаклану у Звечево⁴². Нова стаклана постаје опасан такмац Мирин-Долу, њену производњу уништава сам Лобмејр не желећи због Трнкихих малверзација даље узалуд улагати новац. Стање се погоршава из дана у дан⁴³, производња опада, и скори завршетак се све више приближава.

Године 1848. истекао је 12-годишњи закуп; Лобмејр га јасно не продужује, већ сва своја расположива финансијска средства улаже у Звечево, не марећи више за Мирин-Дол. Посљедњи закупник мириндолски самовољно је прекинуо рад, вјерујући и надајући се да ће му Звечево не само надокнадити трошкове, него и повећати његов капитал. Ту његову жељу Звечево није остварило, и Лобмејр напушта и тај посао, „... препустивши свој део сину Лудвигу, који међутим већ године 1857. такођер иступа из посла“⁴⁴.

Стаклане Јанковац и Мирин-Дол одиграле су важну улогу у развојном процесу наше производње, мада уз претежну финансијску помоћ иностраног капитала. Упркос томе, треба њихов дугогодишњи рад истражити и даље, понајвише са задатком и циљем изналажења евентуалних материјалних преостатака, који су за сада једна велика непознаница.



Заштитни творнички знак Јосипа Лобмејра

Fabriksschutzmarke des Joseph Lobmeyr

³⁹ Verzeichniss der im Monathe May 1839 in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbs-Erzeugnisse der oestereichischen Monarchie, Wien /1839/ 98, бр. 550.

⁴⁰ Schmidt o. c. 22 — 23.

⁴¹ Acta comitatus veröczensis, F. DCLXXXVIII — 1842, бр. 117, Државни архив у Загребу.

⁴² Despot Mirosłava, Staklana Zvečevo... o. c.

⁴³ Acta comitatus veröczensis, F. DCCVI — 1844, бр. 264; F. DCCXXX — 1847, бр. 46; F. DCCXLIII — 1848, бр. 126, Државни архив у Загребу.

⁴⁴ Despot Mirosłava, Staklana Zvečevo..., o. c. 103.

EINIGE ANGABEN ÜBER DIE GESCHÄFTSTÄTIGKEIT UND PRODUKTION DER GLASHÜTTEN IN JANKOVAC UND MIRIN DOL

BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER GLASERZEUGUNG IN SLAWONIEN IM XIX JAHRHUNDERT

Die Glaserzeugung Slawoniens hat eine schöne Tradition hinter sich. Die ältesten Glashütten entstanden in der zweiten Hälfte des XVIII Jahrhunderts, doch ihre wahre Blütezeit erlebte die slawonische Glaserzeugung erst im nächsten, XIX Jahrhundert. Eine wichtige Rolle in diesem Produktionsprozess spielten die Glashütten von Jankovac und Mirin Dol. Die Erstgenannte wurde im Jahre 1801 gegründet und war rund vierzig Jahre tätig; sie erzeugte gewöhnliche, für den Haushalt bestimmte Glasgegenstände, ausserdem aber auch beträchtliche Mengen von Fensterglas, das sie — ausser auf dem Gebiet des ehemaligen Komitats Virovitica — auch nach dem benachbarten Ungarn verkaufte. — Die Glashütte in Mirin Dol wurde im Jahre 1825 vom Grafen Antun Pejachevich gegründet, der sie im Jahre 1830 — aus finanziellen Gründen — der Witwe seines Bruders, Gräfin Maria Pejachevich, als Schuldabzahlung abtrat. Genannte gab die Glashütte dem Daruvarer Juden Adam Müller auf sechs Jahre in Pacht. Müller förderte die Erzeugung durchaus sichtbar, bis zum Ablauf der Pachtzeit im Jahre 1836, als er, trotz allem Erfolg, den Pachtvertrag nicht prolongierte und die Hütte aufgab. Ein bemerkenswertes Aufblühen erlebte Mirin Dol in seiner letzten Phase, von 1837 bis 1848, da sein Pächter der bekannte Wiener Glashändler Josef Lobmeyr war. Auf der Wiener Internationalen Wirtschaftsausstellung im Jahre 1839 hat Lobmeyr die Erzeugnisse von Mirin Dol erfolgreich zur Schau gestellt. Die Blütezeit der Glashütte dauerte bis 1842 und wurde von Lobmeyr selbst abgebrochen, als er ein neues Unternehmen in Zvečevo gründete.

Jankovac und Mirin Dol haben im Prozess unserer Glaserzeugung eine bedeutend Rolle abgespielt, deswegen soll auch deren langjährige Tätigkeit weiterhin erforscht werden, — eine Aufgabe, welche die Herausfindung von eventuellen, einstweilen noch vollkommen unbekanntem materiellen Überreste zum Zweck hätte.

ПОРЦЕЛАНСКА КУТИЈА ИЗ МАНУФАКТУРЕ СЕВРА

Рука ГАЈИЋ

Збирка порцелана и керамике Музеја примењене уметности увећана је у току 1960. године поред осталих интересантних предмета и једном занимљивом порцеланском кутијом. Кутија је припадала породици Јелене Петровић из Београда и купљена је на једној аукцији у Паризу. Према стилским карактеристикама и осталим обележјима она припада стилу Луј Филип, а рађена је за двор у Тилеријама (Tuilleries).

Кутија је израђена од тврдог порцелана у краљевској мануфактури Севр (Sevres)¹. Има облик неправилног овала са 7 назначених страница неједнаке величине, које теку таласасто. Предњи део кутије наглашен је у конструктивном и декоративном смислу, што се испољава у испупченим и извијеним површинама које су богато украшене позлатом и мотивима пејзажа, док је задња страна права и колористички занемарена.

Као што је већ поменуто декор је на предњим и побочним странама обележен са 3 овална медаљона који су испуњени пејзажем у боји. Медаљони су уоквирени позлаћеном пластичном лозицом, што даје слици ефекат дубине. На избоченом делу кутије налази се мрежаста рококо-орнамент, испуњен тачкицама, као и орнамент лозице. Ови орнаменти делују као спона која међусобно повезује делове поменутог декора, а представљени су на кобалт-плавом емајлу изразитог сјаја и у танко нанесеном слоју. Задња страна кутије такође је превучена кобалт-плавим емајлом, а на средини се налази букет позлаћеног цвећа који је овичен стилизованим биљним орнаментом.

Поклопац кутије на средњем је делу испупчен, док је део који се налази уз ивицу раван и кобалт-плаве боје. На средини налази се представа митолошке сцене која приказује

¹ Од 1769. године проналазак каолина условио је производњу тврдог порцелана, који је у Француској био тражен дуги низ година. Нови порцелан добио је име краљевски за разлику од меког порцелана који је до тада употребљаван, Georges Lechevallier — Chevignard, Le Manufacture de porcelaine de Sevres, Paris, 1875, 116.



Сл. 1. Порцеланска кутија из мануфактуре Севра

Fig. 1. La boîte en porcelaine de Sèvres



Сл. 2. Порцеланска кутија из мануфактуре Севра

Fig. 2. La boîte en porcelaine de Sèvres

Амора и Психу. Психа је представљена у лету у лежећем ставу са прозачним лептирастим крилима. У левој, изнад главе испруженој руци, држи цвет, док десном заклања очи. Обучена је у дугачку хаљину жућкасте боје, припијену уз тело. Десно раме покривено је расплетеном косом. Психа лежи на прозачном велу ружичасте боје, који се вијори у ваздуху. Њој у сусрет лети Амор са расплетеним венцем ружа. Исти расплетени венац налази се и у подножју слике. У десном углу је потпис сликара Rolli.

Композиција сцене је дијагонална. Дијагонали наглашава усталасали вео, док композиција пејзажа испољава симетричност. Третман фигуре и тоналитет композиције носе обележја сликарства тога доба. У овом периоду честа је појава да се у порцелан преносе слике познатих савремених мајстора, као и слике рађене према Бушеу.

На плавој позадини испод слике Амора и Психе налази се украс од стилизоване лозице и картуша, који су међусобно симетрично распоређени и теку око кутије у виду неправилног овала. Руб поклопца кутије опточен је златом, а такође и стране које се спајају са поклопцем. Горњи руб је рађен у облику изломљене траке. Све заједно делује као троструки златни обруч, који обавија кутију и наглашава њену богату опрему. Копча на кутији је у облику акантусова листа.

Унутрашњост кутије је бела са жућкастим одсјајем и колорисана је ружама и лишћем који су распоређени у виду букета и декорисани живим бојама.

Као што је већ поменуто, колорит кутије састављен је из више боја, где доминира кобалт-плава, која је печена на високој температури, док су пастелни тонови којима су колорисане представе пејзажа и митолошка сцена печене на нижој температури, којом се постижу они фини и нијансирани тонови на поменутиим сценама. Поред кобалт-плаве употребљене су и ружичаста, жута, зелена, смеђа и љубичаста боја. Од 1750. године декорација Севра показује богатији развој у техничким поступцима колорисања порцелана. До тога доба пејзажи су се израђивали само у једној боји. Од 1750. они се колоришу у две боје — у плавој или пурпурној, а од 1763. године употребљавају се ружичаста, плава, зелена и краљево-плава².

На спољашњој страни на дну кутије налазе се три ознаке (марке), на основу којих се може утврдити да је кутија рађена у мануфактури Севра 1840. године. На то упућује средњи знак, који је утиснут испод глазури и зелене је боје. Лева ознака обележава време израде декорације и позлате. Она је обичне плаве боје као и на нашој кутији. Према овој ознаци види се да су и декорација и позлата рађени у исто време. Трећа марка обавештава нас да је кутија рађена за двор у Тилеријама. Она се од 1830. године додаје претходним ознакама са натписом дворца за који се ради³.

И без наведених ознака види се да је кутија рађена у духу стила времена у коме је настала. Извијене таласасте линије, симетрични распоред картуша, раскошни орнаменални мотиви, употреба тврдог порцелана, сјај емајла, примена високе температуре — говоре нам да је кутија рађена у стилу Луј Филип.

² Georges Lechevallier — Chevignard, н. д, 120.

³ E. S. Aucher, Les porcelaine et les faiences, Paris, 1869, 182.

ИЗЛОЖБА „УМЕТНИЧКИ ВЕЗ У СРБИЈИ ОД XIV ДО XIX ВЕКА“

У оквиру својих задатака који су једним дијелом усмјерени систематском изучавању и популарисању појединих умјетничких заната у Србији, Музеј примењене уметности у Београду организовао је и отворио крајем јануара 1960. године изложбу „Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века“. Том је изложбом први пут откад је у нашој науци овој умјетничкој дисциплини посвећена пажња показан развој умјетничког веза у широком распону од готово пуних шест стољећа са преко деведесет оригинала и десетак фотографија оних предмета који нису били доступни за излагање, као и оних загубљених, који су данас познати само по снимцима. Изложба је била постављена у развојно-хронолошком слиједу према резултатима до којих је дошла на основу личних испитивања и ранијих изучавања кустос Музеја Добрила Стојановић. Изложбу је технички опремио архитект Александар Стошић.

С обзиром на чињеницу да материјал профаног карактера готово и није сачуван, изложба је показала умјетнички вез у Србији на предметима за црквене потребе, обухватајући развојно покрове и дијелове одежде.



Детаљ поставке изложбе уметничког веза у Скопљу

Un coin de l'exposition de la broderie artistique serbe à Skopje

Предмети су узимани из ризнице Србије и Црне Горе (Студеница, Пећка патријаршија, Дечани, манастир Савина, цетињски манастир, Патријаршијска капела у Београду). Из музејских збирки такође је црпен знатан број примјерака за ову изложбу. Највише грађе је посуђено из богатог фонда везова Музеја српске православне цркве у Београду, затим из Народног музеја у Охриду, Народног музеја у Прилепу, Музеја Старе цркве у Сарајеву, Музеја Срба у Хрватској, Народног музеја и Музеја примењене уметности у Београду. Неки су везови посуђени из Епископског двора у Вршцу, као и из манастира Бијеле код Пакраца.

На изложби су били изложени готово сви најрепрезентативнији примјерци умјетничког веза сачувани у нашој земљи, који су кориштени у српским црквама и манастирима од краја XIII до првих деценија XIX стољећа. Посебно треба подвући заслугу аутора изложбе и каталога што је овом приликом изложено око четрдесетак до ове изложбе необјављених предмета, који припадају периоду од XV до XIX стољећа.

Вјерна својој десетогодишњој традицији, Управа Музеја примењене уметности издала је и поводом ове репрезентативне изложбе богато опремљен каталог, чији је аутор кустос Добрила Стојановић. У овој обимној публикацији дати су прегледно библиографски подаци о ранијим изучавањима умјетничког веза у Србији, као и преглед писане грађе о овој материји. Посебно поглавље је посвећено мајсторима веза. Треба подвући и вриједност оног поглавља у којем је Д. Стојановић обрадила процес рада при везењу у историјском развоју, што је код ранијих испитивача некад само дјелимично, а често готово потпуно било занемаривано. У посљедњем поглављу текста каталога дат је обухватан преглед развоја веза на основу сачуваног материјала, који је највећим дијелом и био презентиран на овој изложби. Дате су стилске анализе појединих примјерака веза или групе предмета, као и компаративни материјал. Руководећи се стилским и иконографским карактеристикама, Д. Стојановић је подијелила развој веза на четири групе у распону од шест стољећа. Показана је овисност умјетничког веза о живопису и иконопису, подвучене су иконографске специфичности појединих, по намјени сродних предмета, указивано је на стилске утицаје. Посебна пажња је посвећена орнаментички веза, а истицане су сродности са минијатуром и декоративном пластиком Србије. Текст каталога је резимиран на француском језику.

Сам каталогски дио публикације обухвата 105 јединица, а табеларни дио 81 репродукцију. Поводом изложбе издат је и плакат. Графичка опрема каталога и плакат рађени су по нацртима академског сликара Е. Степанчића.

По затварању изложбе у Београду 13. III 1960, она је пренијета у Нови Сад, гдје је у Галерији Матице српске била отворена до почетка априла, да би затим била постављена у Сарајево, у просторијама Музеја града Сарајева. У другој половини маја изложбу је прихватио Музеј за умјетност и обрт у Загребу и отворио је у Градској галерији, да би потом била преношена у Скопље, гдје је постављена крајем јуна у тамошњем умјетничком павиљону. Изложбу је пратила и постављала током њеног пута кустос Д. Стојановић, а одржала је и неколико предавања и водства по изложби.

Изложба је у Скопљу затворена 13. VII 1960. године, чиме се и завршило њено путовање по четири републике. Број посјетилаца износио је преко једанаест хиљада.

Мијењајући просторије и прилагођавајући се према њиховом изгледу, расположивом простору и квадратури зидова, изложба „Уметнички вез у Србији“ је промијенила пет пута свој музеолошки вид. Према датим могућностима, ове варијације условиле су чињеницу да су поједини периоди развоја умјетничког веза били у једном случају боље изложени на уштрб других, ранији материјал на штету каснијег, или обратно. Ипак, у цјелини узевши, пет музеолошких варијација ове репрезентативне изложбе значиле су и пет успјелих рјешења изложбених поставки.

В. Хан

ИЗЛОЖБА „УМЕТНИЧКА СКРИЊА У ЈУГОСЛАВИЈИ ОД XIII ДО XIX СТОЛЕЂА“

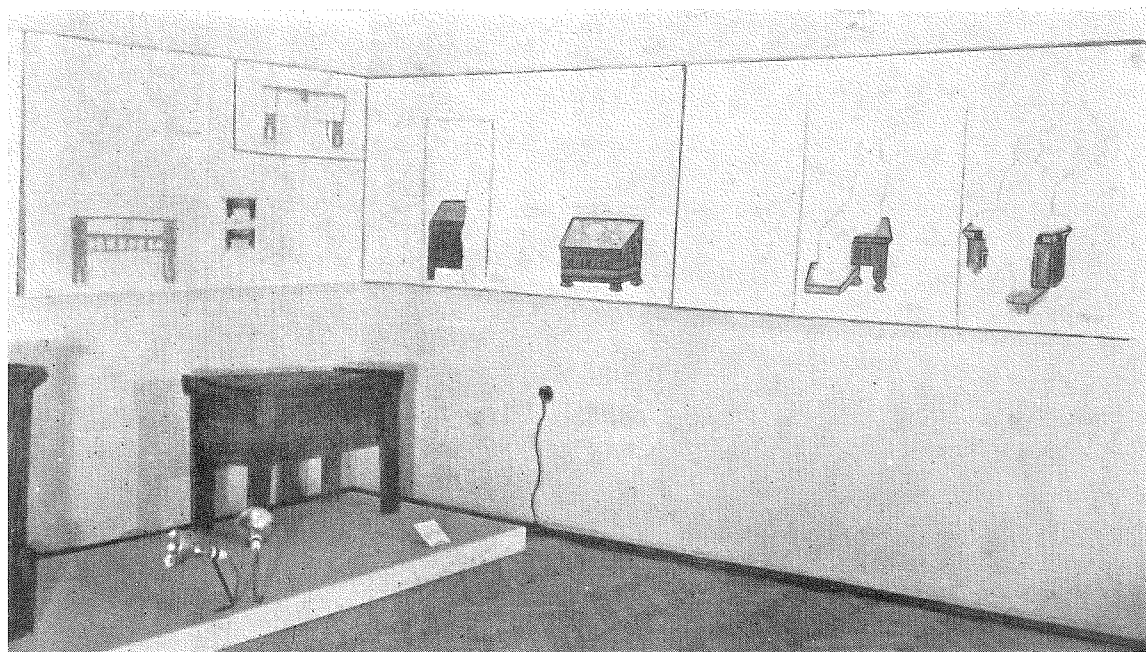
Изложба уметничке скриње, отворена 15. децембра 1960. године у Музеју, може да се сврста међу изложбе посебног карактера где се тема своди на један предмет. Овакво задржавање пажње на једном објекту налази своје потпуно оправдање када се има у виду многострукост примене тога објекта и његов значај са гледишта примењене уметности.

Изложба је имала за циљ да скрињу, као самостални комад намештаја који је био у широкој употреби у свим друштвеним слојевима, прикаже у њеном развоју од XIII до XIX века на терену обухваћеном данашњим границама Југославије. За излагање су узети у обзир само производи градских занатлија, и то радови домаћих мајстора, а тек по изузетку и неки примерак страног порекла.

Организовањем изложбе уметничке скриње у Југославији, чији је иницијатор и реализатор виши кустос Музеја др Верена Хан, желело се да се у досадашња успутна и нецеловита познавања овог предмета унесе више метода. Тек систематско излагање могло је да да јаснију и одређенију представу о улози коју је скриња имала у материјалној култури наших народа, као и о путу и брзини кретања њеног стилског развоја.

Четрдесет пробраних експоната илустровали су студију овог предмета, која се заснивала на архивским истраживањима и прегледу инвентара музеја у земљи и доступних приватних збирки. Изложени примерци су одабрани између око две стотине израђевина уметничко-занатских радионица, као и око педесет испитивањем обухваћених сеоских. Они су класификовани према својим стилским и типским особинама — од касно-готске и алпско-ломбардске скриње из Словеније и Далмације, најстаријих код нас очуваних, до бидермајерских цеховских лада из Војводине. Посебну групу сачињавале су скриње тзв. „приморског типа“.

Празнина до првих сачуваних примерака, који датирају из XV века, попуњена је илустративним материјалом — копијама са фресака, на којима су забележени изглед и функција скриње у средњовековној Србији и Македонији, као и једном сеоском скрињом у ретардираном романском стилу — израђеном у XIX веку.



Одељење I: Романска и готска скриња (Снимио Ј. Прескар, Београд)

Exposition „Coffres comme objets d'art en Yougoslavie du XIII^e au XIX^e siècle“, salle I: Coffres de style roman et gothique (Photo J. Preskar, Beograd)

Изложени примерци помогли су да се у редуцираном обиму у назначеном временском распону сагледа континуитет развоја скриње код нас.

Примерци који потичу из западног дела наше земље, показују да је то подручје било под директним утицајима романике, готике, ренесансе, барока, рококоа, класицизма и његове средњоевропске варијанте — бидермајера. Насупрот томе, на примерцима са терена под турском управом, где европски стилови продиру посредним путем и са закашњавањем некад од по два или три века, српско-византијска традиција упорно се одржава, док се турски и оријентални утицаји намећу нарочито у техници рада и орнаментици. Судар Истока и Запада очит је нарочито на скрињама приморског типа, које се могу пратити од XVII до XIX века, а које, као предмети особени у том смислу, представљају издвојену групу, где је допринос приморских мајстора од претежног значаја.

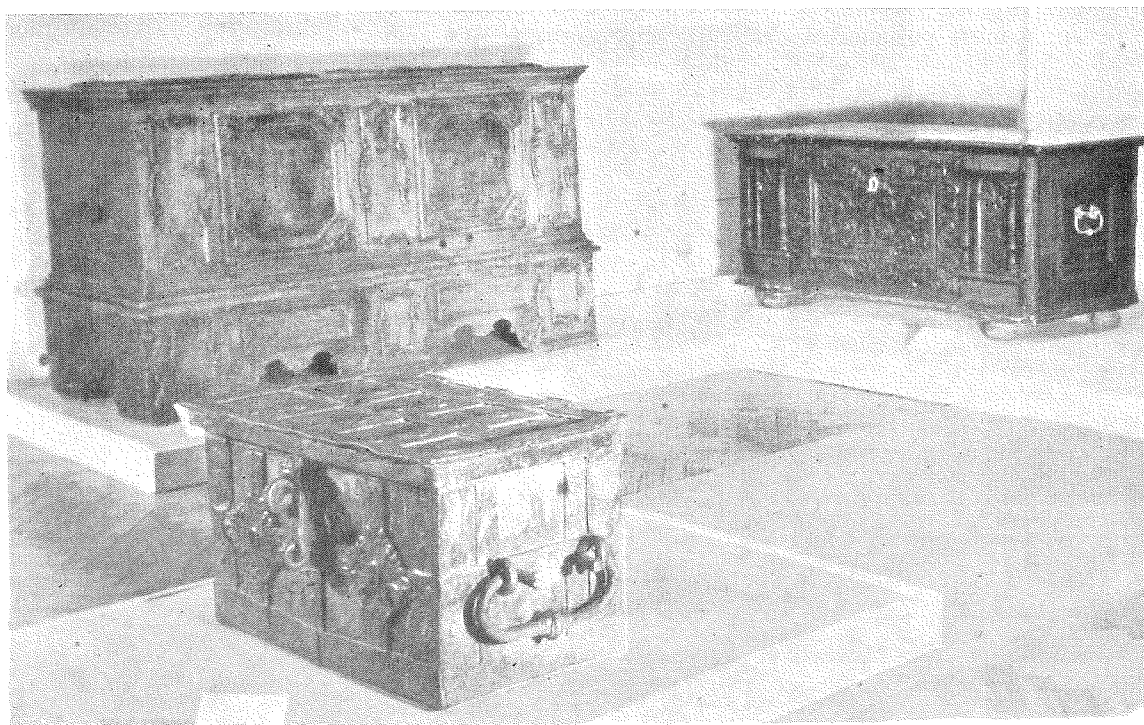
Технички део поставке ове изложбе био је поверен архитекти Предрагу Милосављевићу.

Сам предмет, по свом карактеру, није дозвољавао неки већи и слободнији замах у начину излагања. Основни музеолошки принцип — поштовање функционалности предмета, здружен са савременим схватањима према којима се објект који је ушао у изложбену просторију третира као експонат, у уравнотеженом односу, рађеном са најбољим осећањем за меру — дали су озбиљно музеолошко решење ове изложбе.

Елементи које је архитекта користио јесу: ниски подијуми, панои и рефлектори. Издизањем предмета од пода на ниске подијуме дат им је карактер експоната.

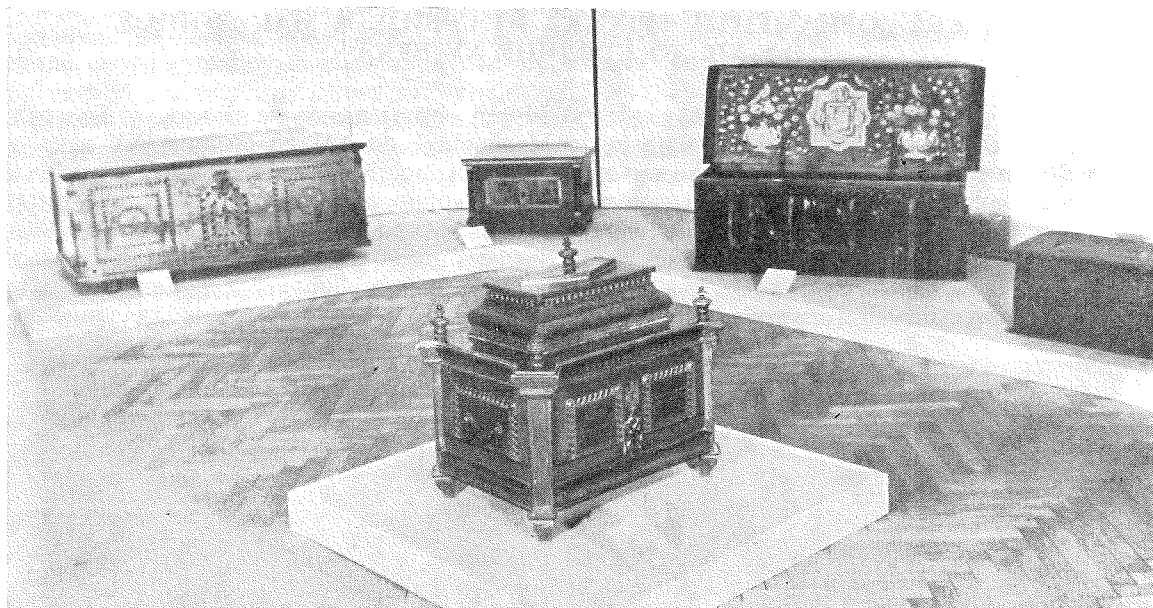
Инструктивној улози изложбе посвећена је највећа пажња. Поред посебних легенди коришћене су и збирне, аналитичке легенде, које су садржавале неколико општих података, груписаних увек по истој схеми: облик, украс, материјал и техника, оков — да би се дала главна обележја појединим стилским односно типским групама.

У једној дужој легенди у приступном одељењу дат је уводни текст, док је магнетофонско вођство требало да замени непосредно тумачење изложбе. Текст са магнетофонске траке имао је своју звучну позадину — музику која се стилски повезивала са експонатима и употпуњавала атмосферу времена.



Одељење IV: Барокна и рококо скриња (Снимио Ј. Прескар, Београд)

Exposition „Coffres comme objets d'art en Yougoslavie du XIII^e au XIX^e siècle“, salle IV: Coffres de style baroque et rococo (Photo J. Prekar, Beograd)



Одељење V: Класицистичка, бидермајерска и скриња приморског типа (Снимио Ј. Прескар, Београд)

Exposition „Coffres comme objets d'art en Yougoslavie du XIII^e au XIX^e siècle“, salle V: Coffres de style Empire et Biedermeier et de type littoral - adriatique (Photo J. Preskar)

Поводом изложбе Музеј је издао каталог¹ који почиње да прати развој скриње као уметничке израђевине домаћих градских занатлија од средњег века, када су ликовни и писани извори забележили њено постојање и многострану намену. Отуда мноштво назива: „carsa“, „carsella“, „cassella“, „capsulla“, „ладица“, „coffanus“ и изведеница „кофанац“ — до термина „scrinio“, који се у нашем језику претопио у „скриња“.

Уметнички ниво израде овог предмета подигнут је нарочито у доба ренесансе — учешћем сликара на његовом украшавању. Стилски који се смењују у општем развоју европских уметности отискују се и на овом предмету, истина са честим ретардацијама. Естетски развој скриње био је условљен, поред осталог, и ступњем техничких знања. Посебни значај придат је оригиналном типу скриње познатом под називом „приморске скриње“, (у Босни као „чапариси“) распрострањеном на целој територији која је испитивана изузев северних делова наше земље у временском отсеку од XVII до XIX века, у чијем су обликовању знатну и одлучујућу улогу одиграли приморски мајстори.

Каталог и са своје техничке стране показује изванредну прецизност и савесност у раду. Аутор је водио рачуна о томе да каталог буде погодан за руковање и коришћење, те је увек успостављао везу између текста уводне студије, каталошког пописа примерака и експоната. Графичку опрему каталога као и идеју за плакат изложбе дао је сликар Едуард Степанчић.

* * *

Изузетан значај ове изложбе, иза које стоји озбиљна и продубљена студија вишег кустоса др Верене Хан, лежи у томе што је посетиоцу било омогућено да преко једног предмета осети сву сложеност културно-историјске ситуације на нашем тлу у временском оквиру од XIII до XIX века.

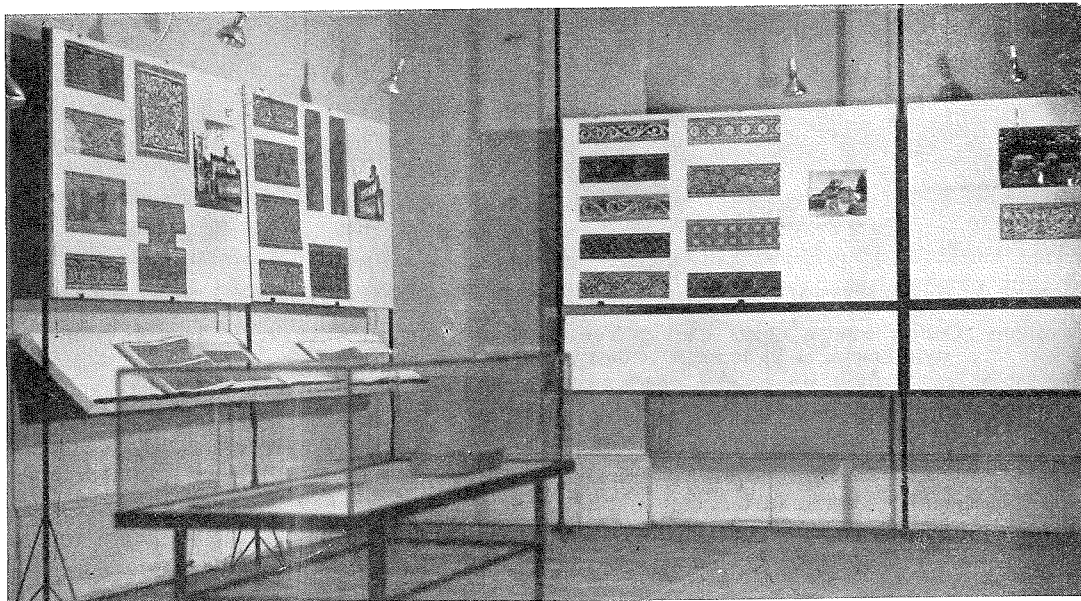
Научна подлога изложбе и њен начин презентације са инвентивним техничким новинама учинили су да изложба, поред своје занимљивости за ужи круг стручњака, изврши и једну ширу културну мисију својим инструктивним и педагошким карактером.

Мирјана Јеврић

¹ Verena Han, Umjetnička skrinja u Jugoslaviji od XIII do XIX stoljeća. Izložba. Decembar 1960 — februar 1961 — Beograd, Muzej primenjene umetnosti, 1960, str. 68 (sa 12 sl. u tekstu) + t. 27 (sa 42 sl.); 8°. Rezime na engl. jez. Chests as objects of art in Yugoslavia from the XIII th to the XIX th centuries, str. 40—46.

ИЗЛОЖБА „ОРНАМЕНТИ ФРЕСАКА ИЗ СРБИЈЕ И МАКЕДОНИЈЕ ОД XII ДО СРЕДИНЕ XV ВЕКА“

Септембра 1961. године одржана је у Музеју примењене уметности у Београду изложба — Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века — у част XII међународног конгреса византолога. Идејну поставку изложбе и каталог дала је Загорка Јанц, кустос овог музеја, орнаменте је копирао Милован Арсић, академски сликар из Београда, аранжер је био арх. Предраг Милосављевић, из Београда. Како орнаменти фресака до ове изложбе нису били предмет посебних изучавања нити су икада били самостално излагани, то је ова изложба доживела посебни успех и била запажена од стране наших и страних стручњака и прокоментарисана рецензијама у стручним часописима.



Детаљ са изложбе „Орнаменти фресака“ (Снимио Ј. Прескар, Београд)

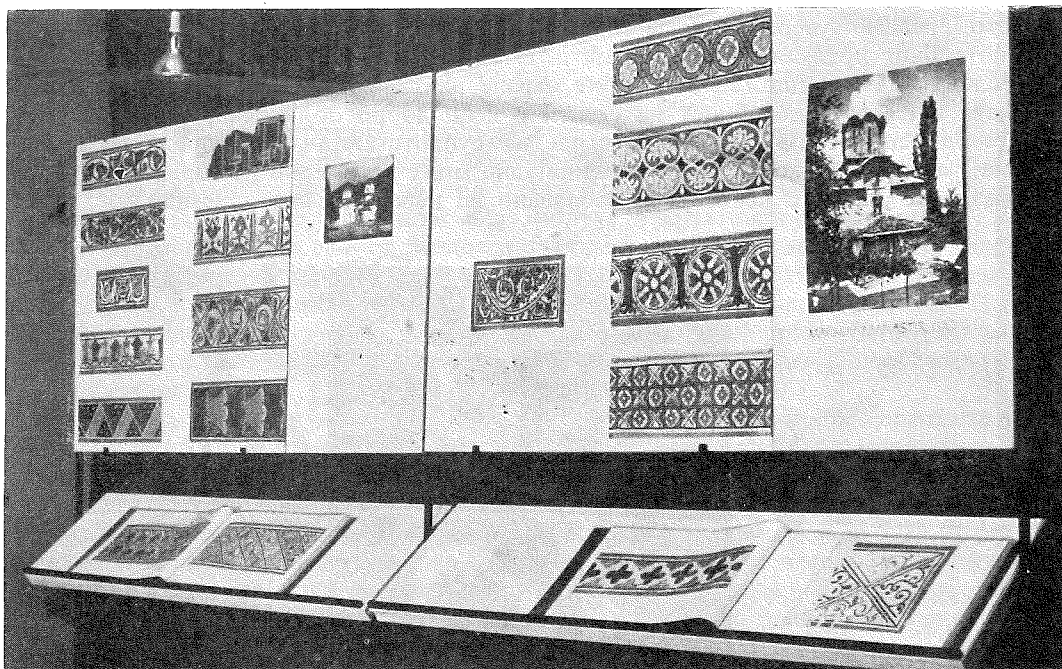
Un coin de l'exposition „Les ornements des fresques en Serbie et Macédoine du XII^e au XV^e siècle“
(Photo J. Preskar, Beograd)

Изложба је приказала 498 копија орнамената фресака, распоређених хронолошки, по избору који је извршила аутор каталога З. Јанц. Експонати су излагани на панонима и у албумима, тако да се могла добити потпуна слика богатог развоја декоративних мотива од XII до средине XV века. Као компаративни материјал, да би се показала заједничка нит орнаментике и разним гранама уметности, излагани су делови штуркодекорације и Сопоћана, затим појединачни предмети златарства и други слични материјал где је орнаменат играо значајну улогу. На тај начин изведен је покушај да се укаже на везу између декоративног сликарства и пластике у одређеном временском периоду. Богати репертоар наше средњовековне орнаментике указивао је на низ нерешених проблема везаних за српско и македонско зидно сликарство. Кроз приказане декоративне мотиве на овој изложби могли су се пратити давнашњи али традицијом очувани антички, византијски, сиријско-исламски, романо-готски мотиви, како се појављују у одређеном временском периоду, а затим губе, па поново јављају. Међу многим декоративним мотивима издвајају се и они за које би се могло претпоставити да су специфични за наше тло.

Издавањем декоративних мотива од композиција први пут се могао сагледати пут развоја наше орнаментике уопште у одређеном временском периоду који је изложба обухватала.

Изложбу је пратио веома занимљив каталог, боље рећи студија, у чијем је првом селу Загорка Јанц покушала да да опште принципе орнаменталне декорације у живопису Србије и Македоније, доказујући у исто време функционалност орнамента у општем дистему сликаних композиција, оповргавајући тезу о употреби орнамента услед бојазни

од празног простора. Самим тим она је још у свом уводу тачно одредила место орнамента у општој декорацији православне цркве, задржавајући се само на орнаментици која је имала своју функцију, а изостављајући орнаменат који се налазио у самој композицији (орнаменат на текстилу, посућу, намештају). У другом делу рада З. Јанц износи орнаменталну декорацију цркава уопште од XII до средине XV века, указујући — колико је била у могућности — на стилско порекло појединих декоративних мотива. У трећем поглављу даје типологију орнамената у српским и македонским црквама од XII до средине XV века, делећи целокупну ову орнаментику на једанаест група. Сваку посебну групу педантно рашчлањује на подгрупе, како би им лакше и прецизније одредила стилско порекло и аналогије. На тај начин З. Јанц је успела да да једну целину, документујући сваку своју претпоставку цртежима орнамента. Ова књига пружа богат документарни материјал, који ће моћи да се користи увек, а посебно у даљем истраживању уметности и уметничких заната.



Детаљ са изложбе „Орнаменти фресака“ (Снимио Ј. Прескар, Београд)

Un coin de l'exposition „Les ornements des fresques en Serbie et Macédoine du XII^e au XV^e siècle“
(Photo J. Preskar, Beograd)

Музеј примењене уметности у своме оквирном плану дао је веома важно место збирци копија орнамената фресака, а улажући знатна материјална средства успео је да створи завидну збирку копија орнамената са зидног сликарства — јединствену у нашој земљи. Важност ових орнамената са фресака је у томе што баш ови орнаменти припадају датираним целинама нашег средњовековног зидног сликарства. Ма колико да се Музеј трудио да створи што комплетнију збирку копија орнамената са зидног живописа, ипак су на изложби недостајали орнаменти из неких манастира, јер су били недоступни за копирање или су током времена пропали. Аутор каталога је и ту празнину делимично попунила у самом каталогу дајући цртеже из своје приватне колекције, како би каталог био што комплетнији.

Сликар М. Арсић, који је копирао орнаменте за збирку Музеја, пришао им је са посебном пажњом, покушавајући да дочара саму структуру зида на веома рафиниран начин, извлачећи патиниране тонове.

У музеолошком погледу ова изложба није дала посебан допринос због ограниченог простора за излагање.

У тематском плану изложби које је до сада дао Музеј примењене уметности „Орнаменти фресака“ представљају нов и веома успео допринос.

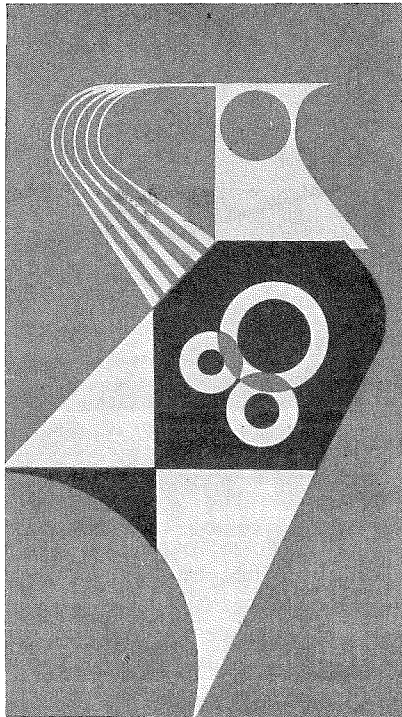
Бојана Радојковић

ИЗЛОЖБА „УМЕТНОСТ У ИНДУСТРИЈИ“

Као и сваки домен нашег развоја и процес обликовања у индустрији има свој пут и одређене законитости. Обликовање индустријских производа јавља се у нашој средини као потреба и захтев за интеграцију естетског фактора у предмете наше свакидашњице. Међутим, поред овог фактора, један производ треба да садржи и друге особине. У савременој индустријској производњи, имајући у виду захтеве тржишта и развијен укус потрошача, функционалност, економичност и техничка усавршеност морају да прате сваки производ и да уз одговарајући ликовни квалитет чине јединство материјала, облика и функције.

Индустријско обликовање као појам и пракса афирмира се и у нашим условима, иако постоје још увек извесни неспоразуми и непознавање праве функције и значаја дизајна и дизајнера — индустријских уметника.

Често срећемо уверење да је уметник који се бави решавањем проблема форме једног употребног предмета непрактичан и емоционалан дух, ретко способан за добар и здрав пословни начин мишљења. С друге стране наилазимо да уметник има мало вере у произвођача и његову способност да схвати и цени добро обликовани предмет — дизајн. Овакви се односи сасвим разумљиво седе на супротстављање два привидно несродна и несагласна фактора, од којих сваки потенцијално може неизмерно да користи оном другом, али их раздваја узајамно неповерење засновано на неразумевању и незнању.



Корице каталога за изложбу „Уметност у индустрији“, аутор Радомир Перица, Београд
Couverture du catalogue de l'exposition „Art dans l'industrie“ d'après Radomir Perica, Beograd

Поред тога, непознавање праве улоге и вредности обликовања довело је до појаве која се постепено губи али је још увек присутна — да се валоризује ова грана уметничког стварања са тзв. чистим ликовним дисциплинама. Међутим, јединство ликовних уметности је евидентно, али постоји разлика у приступању и намени, што захтева одговарајућу стручност, поступак и услове. Не постоје уметности вишег и нижег ранга, већ треба тражити колико је поједино дело доступно времену и средини у којој настаје и какве последице изазива тј. како и колико утиче на развој опште културе.

Имајући у виду оваква схватања, која су карактеристична не само за нашу средину већ и за друге земље, организовање изложбе „Уметност у индустрији“ од стране Музеја примењених уметности долази у прави час као охрабрење и подстрек за даље напоре у стварању бољих односа и сарадње између уметника и индустрије.

Несумњиво је да је организовањем овакве изложбе Музеј примењене уметности отворио нове стране и путеве свог рада и културне мисије, која на овом пољу може да доведе до добрих резултата и афирмације једне још анонимне и запостављене делатности. У оваквој оријентацији Музеја може се сагледати тежња да се убудуће иста пажња и напор посвећује индустријском обликовању као и класичним формама музејског рада, који је обухватао проучавање и сакупљање културних вредности из прошлости.

Оваква оријентација и напор имају пуно оправдање не само са становишта нашег развоја и све веће потребе стварања бољих односа између уметника и индустрије, већ и из самих околности под којима раде сличне установе у индустријски развијеним земљама. Музеји модерних уметности или установе сличне нашем Музеју примењене уметности постају стетишта свих фактора који су заинтересовани за бржи и правилнији развој уметности, за потпунију интеграцију уметности у живот и за стварање ближих контаката уметника и друштва. Кроз такве установе уметник може најпре да предочи друштву суштину своје професије и прикаже предности које у себи носи савремени развој обликовања. Свакако да се у овоме подразумева дужна и одговарајућа подршка индустрије, која преузима на себе реализацију и на тај начин даје прилику уметнику као ствараоцу да кроз материјал, облик и боју саопшти своју поруку и креативни доживљај.

Музеј примењене уметности имао је великих тешкоћа да постигне подршку и разумевање индустрије за суделовање на овој изложби. Колектив је уложио много напора да уз препоруку других заинтересованих фактора окупи већи број излагача. Недовољно интересовање наше индустрије за овакве изложбе можемо правдати навикама наших предузећа да се више оријентишу на суделовање на сајмовима, који имају одређен комерцијални карактер.

Организатор изложбе приказао је само оне добро обликоване предмете који су произведени у индустрији и који се налазе већ на тржишту. Оваква карактеристика изложбе има многе предности, јер смо до сада често имали прилике да срећемо на сајмовима или изложбама експонате који су се појавили само у тој прилици и никада више. Публика се често изјашњавала за такве производе, али их није касније сретала у продаји. Многе успеле идеје и модели неславно су завршили у магацину или атељеу, а заменили су их производи које „тржиште тражи“ како често говоре представници наше трговине.

Несумњиво је да би избор на овој изложби, која је по својој концепцији прва ове врсте код нас, био много већи да су се предузећа боље одазвала. У нашој земљи постоји више стотина предузећа у индустрији намештаја, текстила и конфекције. Међутим, ове гране индустрије показале су најмање интересовања, иако су услови за суделовање били веома повољни. Карактеристично је да су се слабо одазвала баш предузећа из грана у којима се највише осећа потреба за производњом савременијих облика и за успостављање тешње сарадње између уметника и индустрије. Индустрија намештаја налази се у ситуацији да није у стању да пружи тржишту намештај из делова, савремен по облику и приступачан по цени. Са великим тешкоћама можемо пронаћи укусне дезене декоративних тканина или неки савремено обликовани предмет за свакодневну употребу са подручја металне галантерије.

Музеј примењене уметности формирао је стручни жири који је вршио коначан избор експоната за излагање. О овој околности била су претходно обавештена предузећа, која су позивана да узму учешћа на изложби. Према концепцији изложбе и програму самог Музеја предвиђено је да се поједини експонати који се изразито истичу квалитетом откупе и остану као музејски предмети у колекцији Музеја. Ни овај моменат није био довољно убедљив за наше произвођаче да се у већем броју одазову за изложбу, јер још не увиђају потребу за афирмацијом такве врсте.

Склони смо често да неке наше ситуације и резултате поредимо са примерима у иностранству. Можда понекад у томе и претерујемо, али у овој прилици неће бити сувишно да се послужимо ипак једним иностраним примером.

У Лондону већ више година постоји „Дизајн центар“ узорна установа јединствена у свету, која у виду сталне изложбе приказује најновија достигнућа британске индустрије за широку потрошњу. Посебан жири стручњака врши избор производа који садрже све потребне квалитете у погледу спољног изгледа, функције и економичности. Без обзира на основни циљ такве изложбе, предузећа се такмиче између себе да што више и чешће излажу своје производе на овој изложби и то сматрају за свој успех. Уколико Музеј

примењене уметности истраје у својим настојањима да овакве акције редовно спроводи и то буде један од нових видова његовог рада, вероватно ће и наши произвођачи схватити потребу да се и на овај начин афирмирају и да своје производе популаризишу кроз музејске збирке и активност установе која има одређену културну мисију у нашој средини.

На изложби је суделовало 30 предузећа са 82 експоната. Међутим и поред релативно малог броја учесника и изложених производа неколико излагача убедљиво је показало квалитет својих производа, савремен облик, потпуну функцију и јединство материјала.

Фабрика стакла из Скопља изложила је неколико својих производа који се истичу добром формом и функционалним изразом. Већ више година ова фабрика сарађује са уметницима-стручњацима за индустријско обликовање од којих су Томе Андреевски и Небојша Митрић запажени и на овој изложби по моделима које су пројектовали. „Југокерамика“ из Запрешћа код Загреба такође је заступљена са више производа који су по своме облику и функционалности на висини. Ова индустрија има вишегодишње разумевање за сарадњу са уметницима и нарочито је заслужна због подршке коју пружа Школи за примењену уметност у Загребу, из које се углавном и квалификују кадрови индустријских уметника за рад у овом предузећу. Модели које је пројектовала Марта Шрибар одликују се складним модерним облицима и бојом а запажени су још раније на изложби „Триенале“ у Милану као и на изложбама у земљи. Индустрија керамике Либоје — Цеље, која спада у ред наших најстаријих предузећа те врсте, заступљена је гарнитурима сервиса за јело, од којих модел Јање Лап из Марибора пада у очи својом чистом формом сведеном на пуну функцију, а технички је добро изведен у складним бојама. Српска фабрика стакла из Параћина изложила је добар асортиман употребних предмета од стакла, од којих је већину пројектовао Веселко Зорић из Београда са изразитим познавањем материјала и осећањем мере у обликовању. Фабрика стакла из Храстника, која такође спада у ред најстаријих предузећа ове гране приказала је моделе елемената за светлећа тела — абажуре који су израђени у млечно-белом стаклу. Ови артикли спадају у ред врло тражених артикала за опремање савременог ентеријера, јер су по својим облицима врло савремени и подесни за различита решења. Индустријска стакларска школа из Рогашке Слатине заступљена је са неколико експоната које је пројектовао Раул Голдони из Загреба, дугогодишњи сарадник ове школе.

Предузеће „Искра“ из Крања изложило је неколико модела телефонских апарата у разним бојама, који су по форми у оквиру стандардних апарата са мањим изменама у облику слушалице и пропорцијама кутије. Творница штедњака „Горан“ из Загреба приказала је два модела, и то машину за прање рубља и електрични штедњак, који су израђени по иностраној лиценци. Творница „Елма“ из Чрнућа код Љубљане изложила је моделе прекидача и утикача од бакелита, који су функционално и складно обликовани. Погон „Елип“ из Земуна заступљен је са два модела електричних решета који су израђени по иностраној лиценци и електричним млином за кафу, чије боје нису најскладније изабране. Фабрика „Топс“ из Љубљане изложила је модел писаће машине коју је пројектовала група стручних мајстора саме фабрике. По своме облику овај експонат не заостаје од сличних које производе водеће фирме у иностранству. Творница шиваћих машина „Багат“ из Задра са моделом „Јадранка“, модерне конструкције и складног облика и боје, афирмирала се као колектив који је за релативно кратко време (основан је 1950. год.) освојио сложу производњу овог артикла.

Предузећа индустрије обуће представљена су и производима фабрике „Оро“ из Цетиња, „Тод“ из Дервенте и „Коштана“ из Враћа. У овој прилици треба истаћи да је „Коштана“ за нешто више од годину дана откако постоји квалитетом својих производа направила убедљив продор на нашем тржишту и афирмисала се као фабрика која даје најсавременије моделе женске обуће.

Предузећа индустрије намештаја и текстила, која су у структури наше индустрије најбројнија, заступљена су релативно најмање на овој изложби. Ретко можемо срести већи избор добро обликованог намештаја и поред чињенице да су се многа предузећа оријентисала на производњу савременог намештаја, који је често у основи невешта копија или покушај да се по сваку цену буде „модеран“ — уз одсуство сваке функционалности и добре форме. На изложби су свега четири предузећа индустрије намештаја приказала своје производе. „Криваја“ из Завидовића истиче се моделом стола тзв. скандинавског типа — од буковог дрвета са решеткастом плочом. Фабрика савијеног намештаја „Стол“ из Камника представљена је са неколико модела столица, које је пројектовао арх. Нико Краљ, дугогодишњи дизајнер овог предузећа. Велики број столица, фотеља и столова које је пројектовао арх. Краљ стекао је афирмацију и на иностраном тржишту и на из-

ложбама које су организоване у појединим земљама. На изложби је приказао своје производе и комбинат намештаја „Велебит“ из Ријеке и дрзни комбинат из Врбовског. Завод примењених уметности из Београда изложио је столицу типа „Султанија“ од букове шперплоче, која је као артикал доста позната на нашем тржишту.

Од текстилних предузећа заступљена је Сомборска текстилна индустрија са колекцијом памучних декоративних тканина у жакар техници, које се одликују складним бојама а израђене су према пројекту Невенке Петровић, акад. сликара из Београда. Свилене ткањине приказали су Загребачка индустрија свиле и предузеће „Свила“ из Марибора.

Изложба је пројектована и постављена од стране арх. Добриле и Слободана Васиљевића на неуобичајен и атрактиван начин, који је код појединих категорија експоната ишао на штету њихове презентације. Стакло и керамика као предмети у три димензије нужно захтевају своју пуну видљивост са свих страна како би се њихова форма потпуно доживела, сагледала и оценила. На примењени начин ово се није могло постићи јер су експонати смештени у витрине-нише, отворене само са једне стране. Изложба, архитектонски јединствено конципирана, подредила је себи добар део експоната и тиме умањила њихову вредност.

Иницијатива музеја примењених уметности да се одлучи да организује овакву изложбу и тиме прошири и садржајно обогати свој рад и оријентацију — послужиле свакако као нова форма зближавања уметника и индустрије и допринос прихватању уметника - дизајнера као равноправног фактора у производњи.

Резултати ове изложбе и дискусије које су вођене у круговима наших уметника који се баве обликовањем у индустрији били су реалан повод и сасвим оправдан разлог да се свестрано размотри могућност формирања Савета за индустријско обликовање у Београду. Овакво тело треба да обухвати представнике свих друштвених и привредних фактора који су заинтересовани за развој обликовања у нашој средини.

Разноврсност метода у приступању овим проблемима и одсуство координације и често рад на истој ствари на више колосека — довели су до тога да је слабила ефикасност и непотребно се успоравао сам ток процеса обликовања. Из ових разлога неодложно се намеће потреба за удруживањем свих заинтересованих фактора, како би се кроз најпогодније форме рада обезбедили бољи резултати на овом подручју.

Конкретизација оваквог предлога за формирање Савета за индустријско обликовање, у коме би Музеј примењене уметности имао значајну улогу, може се сматрати као један од резултата изложбе „Уметност у индустрији“, која је као иницијатива показала којим путевима треба решавати поједина питања у оквиру сложеног процеса обликовања.

Мирко Фрухт

ДЕСЕТ ГОДИНА РАДА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

30. новембра 1961. године навршило се десет година од дана када је Музеј примењене уметности први пут отворио своје изложбене дворане за публику. Само годину дана пре тога, 6. новембра 1950. године, донета је уредба о оснивању овога музеја, где се у члану 2. одређују смернице и оквири његовог будућег рада и развоја: „... Задатак Музеја примењене уметности је да допринесе развоју примењене уметности и уметничког занатства и да у томе циљу прикупља, чува, проучава и излаже предмете који приказују развитак примењене уметности и уметничког занатства од најстаријих времена до данас, а нарочито достигнућа средњевековне уметности”.

Прикупљање предмета за овај музеј — за чије су оснивање већ раније постојали многи предлози — почело је пре доношења уредбе. Прве аквизиције су биле смештене привремено у згради конака кнегиње Љубице у улици кнеза Симе Марковића 8. Нешто предмета је добијено на основу реституције, затим од Академије за примењену уметност, а мањи број је откупљен.

Децембра месеца 1950. и јануара 1951. године постављени су први кустоси, који су неко време обављали све послове новооснованог музеја. До средине 1951. године формиран је први колектив, на челу са директором, Надом Андрејевић-Кун. Тада се музеј већ био преселио у део просторија садашње музејске зграде, у Вука Караџића 18. У то време падају и преговори око откупа велике збирке Љубе Ивановића, сликара из Београда, који је био познат као скупљач предмета из разних области примењене уметности и уметничког занатства. Око три хиљаде предмета из ове збирке постали су темељ садашњих музејских фондова. Тад је наступио период класификације предмета, формирања збирки и припрема за отварање музеја са публику. Читаво ово време, музеј је функционисао уз помоћ стручног савета у коме су били наши познати музејски стручњаци и професори Академије за примењену уметност. Тако се искристалисала и прва стална поставка музеја, која је била оријентисана на уметност у Србији; почињала је уметношћу коју су Словени затекли на Балкану и завршавала се деветнаестим веком. У току ових припрема успостављена је сарадња са Музејом српске православне цркве, затим са Народним и Етнографским музејом. Ове установе су из својих збирки позајмиле предмете којима је тематски допуњена прва музејска изложба. За ово своје прво представљање пред јавношћу, музеј је издао и своју прву публикацију под насловом „Примењена уметност у Србији”, чији су аутори били тадашњи чланови музејског стручног савета, Мирјана Ђоровић-Љубинковић и Ђорђе Маноси, научни сарадници Народног музеја у Београду. Стална музејска изложба, отворена 1951. године, замењена је 1958. у музеолошком погледу савременијом поставком, а у тематском погледу допуњена је великим бројем нових предмета.

Осим овога, музеј је одржавао стални контакт са великим бројем стручњака, јавних и културних радника, који су се у своје време залагали за његово оснивање и са њиме стално или повремено сарађивао. Музејски колектив, састављен од сасвим младог кадра, постепено је добијао одређену физиономију. Добијањем нових просторија у згради створени су услови за уређење музејских депоа. Почело се мислити и на проширење музејске делатности, тематске изложбе и публикација у вези с тим. Најпре се радило у сарадњи са стручњацима са стране, док се музејски колектив није осамосталио и допунио. Тада се прешло на другу фазу у раду ове установе — на потпуну самосталност — када су стручњаци са стране консултовани само у појединим случајевима. Са разним установама у Београду и ван њега одржавана је и проширивана стална сарадња. Најпре се почело са тематским изложбама које су из године у годину све више привлачиле на себе пажњу јавности, а стручно-научни каталози који су их пратили постали су тражене публикације.

Организовање тематских изложби одвијало се у два вида. Прво, оно чему је поклањана највећа пажња, биле су изложбе које је организовао сам музеј са својим стручњацима. Оне су се често, због ширине свог тематског обима, морале допуњавати материјалом из других музеја, манастирских ризница, а често и из приватног поседа. Приликом овакве врсте сарадње музеј је наилазио на изванредно разумевање свих институција којима се обраћао. Уз ове изложбе увек је штампан каталог са студијским предговором, каталожским делом и већим бројем репродукција. Каталог је радили поједини кустоси, већ према материјалу који је излагао, сем за прву изложбу („Рукописна и штампана књига”), чији је предговор радио Ђорђе Сп. Радојичић, професор новосадског универзитета. Предавања

уз пројекције била су такође једна од форми рада са публиком и она су пратила скоро сваку овакву изложбу. Било је покушаја да се предавања или вођства по изложби сниме на магнетофонску траку и да се пуштају за групе посетилаца. Ови су текстови у једном случају били пропраћени музиком. Неке од ових тематских изложби биле су пренете и у друге градове наше земље, као што је случај са изложбама „Уметничка обрада метала у Србији” и „Уметнички вез у Србији”, које су биле отворене — сем у Београду — у Љубљани и Загребу прва, а у Загребу, Новом Саду, Сарајеву и Скопљу друга. Допуњена и ретуширана изложба „Уметничка обрада метала у Србији”, уз каталог на немачком језику, била је отворена у Бечу (Muzeum für Angewandte Kunst) и у Грацу (у музеју Јоанеум) и најзад у Клагенфурту. Страна штампа и стручни часописи скоро редовно региструју музејске изложбе и доносе мање приказе или notiце о његовим публикацијама. Музеј је до сад приредио следеће тематске изложбе: Рукописна и штампана књига (јула 1952 — фебруара 1953); Уметничка обрада метала у Србији (јун 1953 — фебруар 1954); Савремена југословенска керамика (од октобра до краја децембра 1954); Edelmetallarbeiten aus Serbien (1955. године — Беч, Грац, Клагенфурт); Љуба Ивановић као скупљач старина (фебруар-март 1956); Исламски рукописи (октобар 1956); Златарство Југославије — савезна изложба (децембар 1956 — фебруар 1957); Уметнички вез у Србији од XIV-XIX века (јануар-март 1960, са гостовањем у Новом саду, Сарајеву, Скопљу и Загребу); Уметничка шкриња у Југославији (децембар 1960 — фебруар 1961); Орнаменти фресака од XII-XV века (август-новембар 1961).

Други вид изложби одржаних у музеју био је у сарадњи са другим музејима и комисијом за културне везе са иностранством. Музеј примењене уметности је најчешће у овим случајевима био само домаћин, што се обично дешавало када су у питању други музеји. У оваквом облику сарадње су у музеју одржане следеће изложбе: Коптске тканине (Народни музеј, Љубљана — јули-август 1954); Стакло у Словенији (Народни музеј, Љубљана — децембар 1954); Облици одјеће (Музеј за уметност у Загребу — април 1955); Апстрактна уметност — дидактичка изложба (јануар 1958); Декоративна кожа у Словенији (Народни музеј, Љубљана — јуни 1961).

Приликом изложби рађених у заједници са Комисијом за културне везе са иностранством, обично је коришћен и музејски колектив, нарочито технички део особља. Стручни кадар је коришћен према врсти материјала који је излаган. Такве су изложбе биле: Холандски плакат (септембар 1954); Индијска уметност и занатство (март 1955); Кинеска примењена уметност (лето 1956); Савремена сериграфија у САД (фебруар-март 1958); Пољски плакат (децембар 1958); Уметност канадских Ескимана (децембар 1960). Ове су изложбе биле често пропраћене филским представама, а због егзотичности материјала, обично су биле посећене више од осталих изложби.

Године 1955. музеј покреће свој стручни часопис под насловом Зборник Музеја примењене уметности, од кога је до сад изишло 6 свезака; две су од тога двоброј. С обзиром да Зборник МПУ објављује искључиво чланке и студије из области примењене уметности, он представља једину периодичну публикацију ове врсте у нашој земљи. Одмах у почетку музеј се обратио за сарадњу и стручњацима из других република, чиме је стекао велики број спољних сарадника.

Свој контакт са публиком музеј није одржавао само преко изложби и предавања на њима, која су била најчешће намењена стручњацима. Такође су одржавани и читави циклуси на поједине теме за широку публику. Ова делатност се може поделити у две групе. Једна је рад са одраслима, а друга са школском омладином. За одрасле су приређивана предавања са демонстрацијама оригиналног материјала и пројекцијама, затим стилске вечери. Ово се најчешће радило у сарадњи са стручњацима ван музеја. Таква су предавања била о костиму (античком и ренесансном), које је одржао др Павле Васић уз демонстрацију костима на манекенима. Затим су, 1959. године одржана два предавања из савремене примењене уметности: Савремена фотографија, у два дела — од проналаска фотографије до Дагера и и од Дагера до данас, која је одржао Бранибор Дебељковић, мајстор уметничке фотографије и Улога примењене уметности у савременој архитектури, које је одржао архитекта Тома Ђорђевић. Такође су реализоване две стилске вечери: Бидермајер — у организацији музеја (у вези са прославом петогодишњице рада) и Барокно вече — у заједници са Филозофским факултетом. Ове вечери су биле пропраћене музиком, рецитацијама и одломцима из позоришних комада.

Посебна пажња је поклањана раду са школском омладином. Музеј је у ту сврху организовао више анкета, циклуса предавања и кружока и одзив омладине је био врло

велики. Од 1955. године у музеју стално раде два кружока: историјски и керамички. У историјском су одржавана предавања о материјалној култури у средњовековној Србији, затим о материјалној култури за време Турака. Предавања су била пропраћена пројекцијама и демонстрацијом оригиналног материјала. Предавања су се одвијала у зимском и летњем семестру и завршавана су малом свачаношћу, на којој су деца приказивани стручни документарни филмови из појединих грана примењене уметности, предавани им сертификати о похађању курса, као и мали поклони у виду музејских публикација и разгледница.

Кроз историјски кружок је остварен контакт са 10 београдских школа и кроз њега је прошло 148 ученика; одржано је 38 предавања. Најбоља сарадња је била са Класичном гимназијом. За ове своје најревносније слушаоце музеј је организовао стручну екскурзију аутобусом у манастире Жичу и Студеницу. Приликом разгледања споменика деца су одржана стручна предавања. Други, врло посећени кружок је керамички. На њему деца у групама од 10—15 стичу теоретска и практична знања из обраде глине. За ово је обезбеђен стручни предавач, из Академије примењене уметности, и грнчар, који их учи формирању облика на грнчарском колу. И кроз овај кружок је прошло преко 140 ученика из виших разреда осмољетки и гимназија, затим из учитељске школе. У ову сврху, музеј је адаптирао један део својих просторија и уредио једну слушаоницу са пројектором и грнчарским колом. Сада се ради на монтирању једне керамичке пећи.

Техничке тешкоће са којима се музеј бори већ неколико година одлажу почетак текстилног кружока, на коме би се слушаоци упознали са основним техникама ткања, и кружока за графику.

Последње године музеј је припремио предавања о стиливима од Романике до Сепеције, за чију су илустрацију израђени дијапозитиви. Предавања су рађена на основу наставног програма виших разреда гимназије. Држање ових предавања, за које влада интересовање код управа гимназија, почеће маја месеца 1962. године. Пошто музеј нема кустоса-педагога, читав посао око организовања, припремања и одржавања предавања обављају кустоси.

Политика откупа предмета за музејске збирке оријентисана је углавном на набавку материјала домаће примењене уметности. Међутим, као упоредни и студијски материјал, откупљивани су и предмети примењене уметности Европе и са блиског и даљег Истока. Временом је овај фонд нарастао у велику збирку. Последњих пет година су у неколико варијанти излагани најлепши примерци европске и ваневропске уметности из ове збирке. После десет година систематског откупљивања предмета за музејске збирке, музеј данас има 8.284 објекта.

У „Недељи музеја”, која се почела прослављати у нашој земљи од 1959. године, музеј је увек узимао активног учешћа, било изложбама, предавањима или анкетама са школском омладином.

Теренски рад и студијска путовања такође су се обављали систематски и по плану кроз читавих десет година. У оквиру својих врло скромних материјалних могућности музеј је успео да обезбеди својим стручњацима проучавање предмета из манастирских ризница и осталих сродних збирки у земљи, као и обилазак појединих подручја у Србији у циљу откупа материјала. Реализовано је више одлазака стручњака у иностранство ради стручног усавршавања, најчешће на бази размене стручњака. Последње три године музеј је добијао по једну стипендију болоњског универзитета за присуствовање курсу у Равени. На XII међународном конгресу византолога, који је 1961. године одржан на Охриду, учествовала су својим саопштењима три кустоса.

Музејска библиотека број 2690 јединица. Иако је ова библиотека затвореног типа, често је коришћена од стручњака ван музеја, затим од студентске и средњошколске омладине, нарочито у доба припремања дипломских радова и матурских тема. У оквиру библиотеке је успостављена стручно уређена хемеротека и фототека са више хиљада негатива.

Од 1957. године у музеј је уведено друштвено управљање.

Упоредо са стручним одељењима развијале су се и остале службе у музеју. Најзначајније је отварање столарске конзерваторске радионице, која ради на оправци стилског намештаја.

Десетогодишњица рада Музеја, која је свечано прослављена децембра 1961. године, обележена је документарном изложбом о музејској активности, пропраћеном фотографијама, публикацијама, плакатима и графиконима са цифарским подацима.

Загорка Јанц

ПРОСВЕТНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У 1960. И 1961. ГОДИНИ

Просветна делатност у Музеју примењене уметности схваћена је као неопходна форма рада којој је поклоњена пуна пажња. Поред осмогодишњих школа „Браћа Рибар“, „Борис Кидрич“, Учитељске, Средње библиотекарске и Дрвопрерађивачке школе „Момчило Поповић — Озрен“, Музеј је настојао да се приближи и широкој публици одржавањем краћих стручних недељних предавања која су држали кустоси Музеја на сталној музејској изложби.

Ова предавања су одржавана у периоду од јануара до маја месеца. Теме предавања биле су следеће:

1. Бидермајер намештај у Србији
2. Намештај у Србији у другој половини XIX века
3. Неколико примерака српског средњевековног златарства
4. Бакар у XVIII веку
5. Опрема књиге у средњевековној Србији
6. О насловној страни у српској књизи
7. О турској керамици у Србији у XVII веку
8. О бидермајер стаклу у Србији
9. Црквени уметнички вез од XIV до XIX века

Облици сарадње са осмогодишњим школама и Класичном гимназијом одвијали су се у два правца — преко историјског и керамичког кружока. Ученици Средње библиотекарске и Дрвопрерађивачке школе „Момчило Поповић — Озрен“ нису посећивали кружоке, него је на позив Средње библиотекарске школе кустос Музеја одржао предавање о уметничкој опреми књиге уз демонстрацију оригиналног предмета, а на позив Музеја ученици Дрвопрерађивачке школе посетили су изложбу „Уметничка скриња у Југославији од XII до XIX века“ на којој им је кустос који је припремио изложбу одржао предавање.

На оба кружока — историјском и керамичком који су трајали по три месеца, радило се према унапред припремљеном плану, чији је циљ био да употпуни наставу у школи за одређени временски период. Теме историјског кружока у овој години биле су у оквиру циклуса „Материјална култура и уметност код Срба у турском периоду“, а односиле су се на временско раздобље од XV до краја XVIII односно почетка XIX века. Теме ових предавања одржавале су се овим редом:

1. Уметничка обрада дрвета код Срба од XV до XVIII века
2. Уметничка опрема рукописне и штампане књиге од XV до XVIII века
3. Друштвени положај златара у XVI веку, златарске технике и производи
4. Турска керамика код Срба у XVII веку
5. Уметнички вез од XV до XVIII века
6. Уметничка обрада дрвета код Срба у XVIII веку
7. Српски златари и кујунџије у XVIII веку
8. Уметничка графика код Срба у XVII и XVIII веку
9. О начину одевања код Срба у XVIII веку
10. О стаклу код Срба почетком XIX века

Начин излагања ових тема био је прилагођен узрасту ученика. Да би предавање било што приступачније ученицима кустоси Музеја служили су се демонстрацијом оригиналних предмета и пројекцијама. На завршетку предавања одржано је стручно водство са проверавањем пређеног градива. Кружок је завршен приредбом и поделом потврда о његовом похађању.

За слушаоце кружока Музеј је организовао посету аутобусом манастирима Жичи и Студеници, где је кустос Музеја одржао ученицима предавање о историјату тих манастира, архитектури и фрескама. У Студеници им је показана ризница такође уз тумачење.

Живо интересовање показали су ученици и за керамички кружок. Овај кружок похађали су ученици Класичне гимназије и осмогодишње школе „Борис Кидрич“. Почетак рада био је обележен предавањем о историјату керамике и филмом. Ученици су, поред практичног рада и моделовања по слободној вољи, радили и на грнчарском точку, који је Музеј набавио у току године. Грнчарење и практични радови извођени су под руководством уметника керамичара и грнчара. Такође су из Француске набављени и узорци боја.

Као и на историјском кружоку и овде се рад одвијао према унапред утврђеном плану, који изгледа овако:

1. Основни појмови о керамици са кратким историјатом
2. Особине глине, њена припреме, упознавање са алатом
3. Прављење посуда помоћу кобасица (објашњење)
4. Грнчарење, практични рад на точку
5. Израда посуда помоћу кобасица од стране ученика
6. Практичне вежбе ученика у грнчарењу
7. Израда керамопластике
8. Прављење основних керамичких боја (енгоба и декорисање предмета)
9. Печење израђених предмета у керамичкој пећи уз објашњење
10. Прављење керамичке глазуре и глазирање.

ПРЕГЛЕД ИЗЛОЖБИ У ГАЛЕРИЈИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ ОДРЖАНИХ У 1960. И 1961. ГОДИНИ

Музеј примењене уметности у Београду своју изложбenu галерију уступа за излагање другим културним институцијама и установама или изнајмљује самосталним излагачима — појединцима.

У организацији ових изложби Музеј је активно сарађивао. У току 1960. године биле су следеће изложбе:

1. ЉЕРКА ФИЛАКОВАЦ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 20 слика и 3 цртежа;
- време одржавања: од 17. до 27. марта 1960. године.

2. ЛУИЋИ ТЕОДОСИ, сликар, Италија

- самостална изложба;
- изложено: 13 слика;
- време одржавања: од 30. марта до 9. априла 1960. године.

3. ИВО ШУЛЕНТИЋ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 31. слика;
- време одржавања: од 9. до 27. априла 1960. године.

4. ЉУБОМИР РАЈЧЕВИЋ

ИЗЛОЖБА „ЉУДИ“

- изложено: 17 уља
- време одржавања: од 29. априла до 7. маја 1960. године.

5. НИКОЛА ГРАОВАЦ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 23 слике;
- време одржавања: од 8. до 18. маја 1960. године.

6. ВОЈИСЛАВ ПЕЦАРСКИ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 23 слике;
- време одржавања: од 1. до 12. јуна 1960. године.

7. МИЛИЋ СТАНКОВИЋ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 19 уља;
- време одржавања: од 15. до 30. јуна 1960. године.

8. КАТАРИНА БОЛОТОВ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 15 слика;
- време одржавања: од 6. до 16. септембра 1960. године.

9. ИЛИЈЕВИЋ КСЕНИЈА, сликар

- самостална изложба;
- изложено: 31 уље.
- време одржавања: од 30. септембра до 10. октобра 1960. године.

10. ИЗЛОЖБА ХЕМИЈСКИХ РЕАКТИВА И ИЗОТОПА

- организатор: Трг. представништво СССР-а у Југославији „Сојузхимекспорт“ — Москва;
- време одржавања: од 20. до 29. октобра 1960. године.

11. НЕБОЈША МИТРИЋ, вајар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 23 експоната рађених у сребру, бакру, бронзи и месингу;
- време одржавања: од 3. до 12. новембра 1960. године.

12. МИЋА ПОПОВИЋ, сликар, Београд.

- самостална изложба;
- изложено: 21 уље;
- време одржавања: од 13. новембра до 1. децембра 1960. године.

13. СОРЕТИЋ ФЕДОР, сликар

- самостална изложба;
- изложено: 25 уља, 2 акварела и 2 цртежа;
- време одржавања: од 7. до 18. децембра 1960. године.

14. МАРИО МАСКАРЕЛИ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 24 уља;
- време одржавања: од 10. до 25. јануара 1961. године.

15. ПОЛАЈНАР АЛБИН, сликар, Љубљана

- самостална изложба;
- изложено: 21 уље;
- време одржавања: од 18. фебруара до 28. фебруара 1961. године.

16. АБРАМОВИЋ АНТЕ, сликар, Београд.
- самостална изложба;
 - изложено: 18 уља;
 - време одржавања: од 1. до 10. марта 1961. године.
17. СУЗАН БРУСТРА-МОВИ, Београд
- самостална изложба;
 - изложено: око 280 уља и цртежа;
 - време одржавања: од 14. до 30. марта 1961. године.
18. ПАВЛОВИЋ, ПРОТИЋ, ТОДОРОВИЋ, сликари, Београд
- колективна изложба;
 - изложено: 18 уља;
 - време одржавања: од 1. до 14. априла 1961. године.
19. ДАНИЦА ШАНТИЋ, керамичар, Загреб
- самостална изложба;
 - изложено: 172 предмета од керамике;
 - време одржавања: од 15. до 25. априла 1961. године.
20. ВАНДА ПАКЛИКОВСКА-ВИНИЦКИ, сликар, Пољска.
- самостална изложба;
 - изложено: 17 уља;
 - време одржавања: од 26. априла до 9. маја 1961. године.
21. Изложба „Уметност канадских Ескимана“
- дата је у сарадњи са Комисијом за културне везе с иностранством;
 - изложено: 18 графика и 102 предмета.
 - време одржавања: од 27. априла до 22. маја 1961. године.
22. ПЕТРОВИЋ СВЕТИСЛАВ, сликар, Београд
- самостална изложба;
 - изложено: 10 таписерија;
 - време одржавања: од 10. до 20. маја 1961. године.
23. ТОЂЕРАШ ЈОСИП И БАЛАЖ АРАПАДА, керамичари, Суботица.
- самостална изложба;
 - изложено: 20 монотипија, 78 предмета од керамике;
 - време одржавања: од 21. до 31. маја 1961. године.
24. Изложба „Сликана кожа у Словенији“
- дата је у сарадњи са Народним музејом у Љубљани;
 - изложено: 82 предмета;
 - време одржавања: од 1. јуна до 15. јуна 1961. године.
25. АНА ПИКСИАДЕС, сликар, Београд
- самостална изложба;
 - изложено: 15 уља;
 - време одржавања: од 15. до 25. јуна 1961. године.
26. АНА ЈАКШИЋ-BROWN, сликар, Лондон
- самостална изложба;
 - изложено: 17 цртежа и 3 уља;
 - време одржавања: од 30. јуна до 15. јула 1961. године.

27. ВОЈИСЛАВ ЈАКИЋ, аматер-вајар, Деспотовац.

- самостална изложба;
- изложено: 10 скулптура и 13 предмета од месинга, алуминијума и дрвета;
- време одржавања: од 2. до 15. септембра 1961. године.

28. МИЛАН КИЧИН, керамичар, Загреб.

- самостална изложба;
- изложено: 45 експоната;
- време одржавања: од 16. до 30. септембра 1961. године.

29. ГРУПА „3“, Лепосава Павловић, сликар
Живко Стојисављевић, сликар
Михаило Ђ. Томић, вајар, Београд.

- самостална изложба;
- изложено: 14 скулптура и 23 уља;
- време одржавања: од 1. до 15. октобра 1961. године.

30. АЊА ЛУКАЧ, сликар, Женева.

- самостална изложба;
- изложено: 28 акварела и уља;
- време одржавања: од 17. до 27. октобра 1961. године.

31. ДУШАН ЉУБОЈЕВИЋ, сликар, Београд

- самостална изложба;
- изложено: 35 уља;
- време одржавања: од 29. октобра до 7. новембра 1961. године.

Војислава Резић

ПЕРИОДИЧНЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ У БИБЛИОТЕЦИ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

У својој сталној рубрици „Библиографија“ Зборник Музеја примењене уметности почео је од броја 3—4 (1957—1958) да доноси преглед периодичних публикација у библиотеци Музеја. Овде се тај преглед наставља и допуњује периодиком набављеном у току 1960. и 1961. године.

И. Д о м а ћ а п е р и о д и к а

1. ARHITEKTURA—URBANIZAM. Časopis za arhitekturu, urbanizam, primenjenu umetnost i industrijsko oblikovanje. Organ Saveza arhitekata i Saveza urbanističkih društava Jugoslavije. — Beograd, 1960 — ; 4° (Излази двомесечно — 6 бројева годишње. Нумерација тече од 1 надаље.)

2. ČOVJEK I PROSTOR. Arhitektura, kiparstvo, slikarstvo i primijenjena umjetnost. — Zagreb, Savez arhitekata Hrvatske, 1954 — ; f° (У периоду 1954—1955 изишло 45 бројева. Од 1956. излази једанпут месечно. Нумерација тече од 1 надаље.)

3. DANAS. Revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja. — Beograd, 1961 — ; f° (Излази сваке друге среде.)

4. ГЛАСНИК ИСТОРИЈСКОГ АРХИВА БЕОГРАДА (Информативна повремена публикација.) — Београд, 1960 — ; 8°

5. LOŠKI RAZGLEDI. — Škofja Loka, Muzejsko društvo, 1954 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)

6. MOZAIK. Mesečni list za umetnost i oblikovanje. — Beograd, 1961 — ; f°

7. STAKLO, PORCULAN, KERAMIKA, NEMETALI. Stručno-komercijalna publikacija. — Zagreb, Društvo kemičara-tehnologa NRH, 1959 — ; 4° (Izlazi zvakog tromjesečja). Почео да излази под насловом *Стакло, порцулан, керамика*. Проширени наслов од 1960, бр. 3.)

8. VIJESTI MUZEJA BRODSKOG POSAVLJA. — Slavonski Brod, 1961 — ; f°

9. ЗБОРНИК МУЗЕЈА ПРВОГ СРПСКОГ УСТАНКА. — Београд, 1959 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)

II. Страна периодика

1. LES ANNALES ARCHÉOLOGIQUES DE SYRIE. Revue d'archéologie et d'histoire. — Damas, Direction Générale des Antiquités et des Musées de la Province Syrienne de la République Arabe Unie, 1958 — ; 4° (Излази једанпут годишње.)

2. ARRABONA. A Györi Múzeum évkönyve. — Győr, Xántus János Múzeum, 1959 — ; 8° (Излази једанпут годишње.)

2. BULLETIN DE L'INSTITUT ARCHEOLOGIQUE LIEGEOIS. — Liège, 1957 — ; 8° (Поједини том обухвата период од две године).

4. BULLETIN DU MUSÉE NATIONAL BEZALEL. Jerusalem, 1961 — ; 8°

5. БЮЛЕТИН. Издателство на Българската Академија на Науките. — Софија, 1961 — ; 8°

6. SANIERS DE LA TAPISSERIE. Revue trimestrielle illustrée. — Paris, 1960 — ; 4°

7. CRAFT HORIZONS. Published bi-monthly. — New York, American Craftsmen's Council, 1961 — ; 4°

8. MITTEILLUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ. — Florenz, 1953 — ; 4° (Нема устаљену периодичност.)

9. ORIENT—OCCIDENT. Nouvelles du projet majeur relatif à l'appréciation mutuelle des valeurs culturelles de l'Orient et de l'Occident. — Paris, UNESCO, 1960 — ; 4° (Излази шест пута годишње.)

Мирјана Јеврић

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

У периоду 1960—1961. године библиотека Музеја успоставила је размену публикација са овим музејима, галеријама и сродним установама у з е м љ и:

НР СРБИЈА

Галерија репродукција, Београд

Модерна галерија, Београд

Централна библиотека Српске академије наука, Београд

НР ХРВАТСКА

Друштво хисторичара умјетности НР Хрватске, Загреб

Музеј Ђаковштине, Ђаково

Хисторијски архив, Хвар

Хисторијски институт Југославенске академије знаности и умјетности, Загреб

НР СЛОВЕНИЈА

Долењски музеј, Ново Место
Музејско друштво, Шкофја Лока

НР МАКЕДОНИЈА

Народен музеј, Битола

НР ЦРНА ГОРА

Завичајни музеј, Бар

у иностранству:

BELGIJA

Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles

FRANCUSKA

ICOM (The International Council of Museums). Centre de Documentation
Muséographique, Paris
Musée des Arts et Métiers, Paris

ITALIJA

Corsi di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantina, Ravenna
Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze
Museo di Santuario di N. Signora della Misericordia, Savona

MAĐARSKA

Xántus János Múzeum, Győr
Biblioteca, Szentendre

NEMAČKA

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe
Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main

RUMUNIJA

Biblioteca Academiei RPR, București

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

American Association of Museums, Washington

TUNIS

Musée du Bardo, Le Bardo

Мирјана Јеврић

