МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

З Б О Р Н И К

2

Б Е О Г Р А Д
1 9 5 6

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
RECUEIL DE TRAVAUX
2

И З Д А Ј Е М У З Е Ј П Р И М Е Њ Е Н Е У М Е Т Н О С Т И
Београд, Вука Караџића 18

P U B L I É P A R L E M U S É E D E S A R T S D É C O R A T I F S
Beograd, Vuka Karadžića 18

САДРЖАЈ
TABLE DES MATIÈRES

I РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ — ÉTUDES ET ARTICLES

II ПРИЛОЗИ И ГРАЂА — NOTES ET DOCUMENTS

III МУЗЕЈСКЕ ЗБИРКЕ — COLLECTIONS DU MUSÉE

IV ИЗЛОЖБЕ — EXPOSITIONS

V ИЗВЕШТАЈИ — COMPTES — RENDUS

VI ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ — CRITIQUES ET APERÇUS

VII БИБЛИОГРАФИЈА И РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА
BIBLIOGRAPHIE ET ÉCHANGE DES PUBLICATIONS

ДВЕРИ ИЗ ХИЛАНДАРА УКРАШЕНЕ ИНТАРЗИЈОМ ОД КОСТИ

Верена Хан

Поред типичних уметничких производа који имају своје мјесто у одређеној историјској класификацији, у историји умјетничких заната има и таквих чије карактеристике стила, иконографске особености или сама техника рада у тој мјери претстављају изненађење, да уносе забуну приликом одређивања мјеста и времена њихова постанка. У групу таквих „нетипичних" предмета сврстали бисмо и једне двери из манастира Хиландара (сл. 1) украшене коштаном интарзијом. Досадашњи истраживачи Свете Горе нису на њих обратили пажњу и С. Радојчић, 1952 године у извештају о евиденцији хиландарских споменика, први упозорава на ове двери и каже да су најстарији примјерак интарзиране дрвенарије у хиландарском Музеју, претпоставља да су припадале неком мањем иконостасу и датира их с вјероватношћу у XIV вијек.[1]) По свом облику, како су украшене и у односу на резерву којом је извршено њихово датирање, ове двери као занимљив примјерак средњовјековне занатско умјетничке производње заслужују посебну пажњу и ширу обраду.

Двери су двокрилне, израђене од ораховине. Служиле су вјероватно као царске двери на ниској каменој или дрвеној олтарној прегради. Предња страна украшена је интарзијом од кости и резбареним коштаним тракама, док је задња само отесана.[2]) Декорација оба крила подијељена је на три паноа, од којих сваки претставља декоративну цјелину, а повезује их трочлана трака с једноставним кружним преплетом. Украс оба крила двери је симетричан. У средини појединих паноа налазе се празна правоугаона удубљења у која су вјероватно били углављени рељефи од кости.[3]) Ова су удубљења уоквирена коштаном траком с резбареним медаљонима у којима се налазе стилизовани цвјетови. Иста пластична трака уоквирује рубове горњега полукружног дијела двери.

Површине појединих паноа украшене су интарзијом од кости, сложеном у геометриске шаре. Коштане плочице израђене су у облику правилних квадрата, ромбова и крстића, а на њихове углађене површине уграви рани су кругови с тачком или су у средини издубљена округла удубљења, у којима има остатака шарене пасте. На неким плочицама налазе се трагови боје.

Панои су уоквирени трочланом траком изведеном у техници интарзије, чија су два крајња елемента једноставне бордуре састављене од правилно нанизаних укошених квадрата од кости, док се средња састоји од кругова израђених од коштаних вијуга, у којима се налази по пет уметнутих коштаних квадрата сложених у крст. Та се трочлана трака четири пута кружно преплиће око страна паноа. У средини чвора тих преплета налази се празно, округло удубљење. Вјероватно да су и овдје били смјештени коштани рељефи.

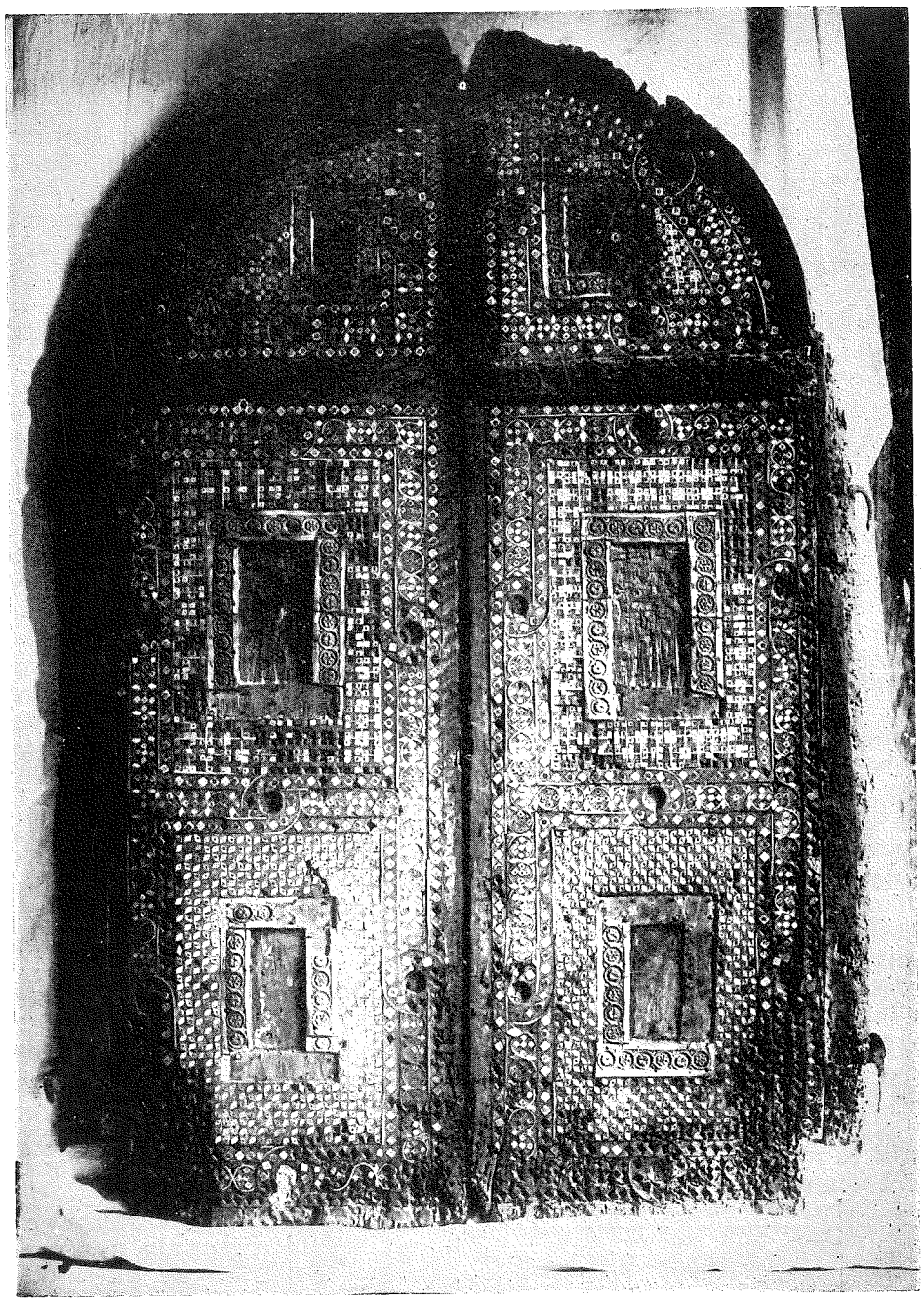
Дјелови коштане интарзије углављени су у дубока лежишта дрвене основе двери, које на тај начин припремљене претстављају примјер за-

---

[1]) С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник радова, Византолошки институт, САН, Београд 1955, књ. 3, 186.

[2]) Неке детаље описа као и фотографски снимак уступио ми је проф. С. Радојчић, па му и овом приликом изражавам хвалу.

[3]) С. Радојчић, op. cit., 186.



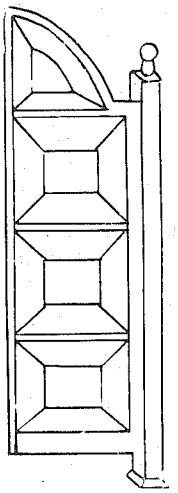
Сл. 1. Двери манастира Хиландара, украшене коштаном интарзијом, XIII—XIV в
Fig. 1. Altar door at the Chilandar monastery adorned with bone intarsia, 13th — 14th centuries

натски вјешто изведеног дубореза, чије је значење међутим споредно, јер је рад на дубењу послужио само као припрема за интарзију.

Двери су стајале на кованим жељезним шаркама, од којих је на свакој страни сачуван по један пар. Резбарени декоративни коштани оквири с розетама причвршћени су коштаним и гвозденим кованим ексерима.

Оба крила двери оштећена су механичким захватима и црвоточином. На многим мјестима недостају дјелићи коштане интарзије поред претпостављених резбарених коштаних рељефа и малих округлих медаљона. Ни коштани резбарени оквири око издубљених квадрата нису потпуни, као ни они око полукружно засведеног горњег дијела двери. Вјероватно је оштећење резбарених оквира настало приликом вађења централних рељефа, јер је свих шест оквира оштећено и свакоме недостаје по једна страна, које су ваљда уклоњене да би се углављени рељефи могли вадити без оштећења.

Висина двери је 1,25 м, а ширина без дрвене основе за шарке износи 0,72 м.



Сл. 2. Двери са фреске, Грачаница, детаљ, прва половина XIV вијека

Fig. 2. Altar door from a fresco at Gračanica, first half of 14th century

Облик двери у цјелини као и расподјела декоративних паноа одговара приказима двери на средњовјековној фресци Србије крајем XIII и прве половине XIV вијека, гдје је храм мјесто радње (Студеница, Грачаница, сл. 2, Дечани).[4]) Иако на насликаним дверима нема декоративних детаља и дата је само уопштена и шематизована слика предмета, оне у суштини одговарају јасној и логичној тектоници хиландарских. Иста је расподјела на симетричне паное с квадратом у средини, исти је у правилном полукругу засведени горњи дио двери, као што је једнака њихова примјена у истом амбијенту. Не гледајући детаље декорације, насликане двери разликују се од хиландарских само по томе што су у горње паное првих убачени кружни сегменти, а овдје квадрати. Двери с фреске као да су дрвене, а затварају пролаз на каменој ниској прегради, којом је ограђен простор са циборијем. Одговарајућим графичким рјешењем постигнут је готово натуралистички утисак дрвета двери и мрамора преграде, да је свака сумња у наведени материјал искључена. Према томе, могуће је, с обзиром на формалну сличност наших двери с насликанима, да су и оне служиле

[4]) V. Petković, La peinture serbe du Moyen Âge, Beograd 1930, 1934, II. t. XLIII, I, 55 a, I, 104.

као врата на каменој прегради при улазу у олтарни простор цркве или параклиса.

Са општом расподјелом декоративних елемената и обликом хиландарских двери нису нађене аналогије са сачуваним оригиналима с терена Србије, Македоније и уопште Балкана од најранијих познатих примјера све до барокних. Специфичан је и њихов горњи дио засведен у облику правилног полукруга, што појачава општи утисак наглашених хоризонтала. На досада познатим најстаријим сачуваним дверима на Балкану, у манастиру Олимпиотиса у Тесалији с краја XIII вијека,[5]) тај дио показује тенденцију елиптичног издужења према вертикали. Слично се појављује код „андрејашких" двери (XIV вијек)[6]) и двери манастира Нереза (крај XIV или почетак XV вијека).[7]) На дверима XV и XVI вијека и на каснијим на Балкану тај се горњи дио још више полуелиптично и вертикално издужује, да би се у бароку разгранао у висину, а ове су промјене без сумње биле условљене и насталим промјенама у развоју самог иконостаса. Према томе, наше су двери по свом облику и расподјели декоративних елемената засада осамљен примјерак без сродника међу сачуваним оригиналима.

Претежни украс на хиландарским дверима је коштана интарзија. На насликаном намјештају средњовјековне фреске Србије и Македоније, често се налазе детаљи који упућују на могућност да је тај намјештај био слично украшаван,[8]) на основу чега би се могло закључити да је живописац забиљежио принцип једног начина декорисања, који је вјероватно примењиван у вријеме кад је он остваривао своје дјело. Појава намјештаја с интарзијом на нашој фресци најчешћа је у XII и XIII вијеку.[9])

Зна се да је интарзија од кости, метала, седефа и драгог камења била декоративни елеменат на византиском намјештају,[10]) што у пуној мјери потврђује и ликовни извор. На Балкану сачувани примјерци оригиналног намјештаја и дрвенарије из XIII и XIV вијека доказују да је техника коштане интарзије била уобичајена у то вријеме у овим крајевима. На неким дјеловима корских клупа у Сплиту, који су настали у XIII вијеку, налазе се уметнути дјелићи кости у облику ромбова, троуглова и тролиста.[11]) Већ раније поменуте двери манастира Олимпиотисе у Тесалији из краја XIII вијека украшене су коштаним вијугама и преплетима уметнутим у дрвену основу двери.[12]) „Хрељино" пријестоље у Рилском манастиру, настало у XIV вијеку, украшено је с кошћу, а интарзија је састављена од ромбова и врхова стријела поређаних у низу.[13]) Иако се наведени примјери по скромности мотива и величини површина интарзираних кошћу донекле одвајају од хиландарских двери, ипак је у питању примјена једног принципа декорисања, који у оба случаја показује техничке сродности, а који се с обзиром на вријеме у коме се појављује може узети у обзир приликом датирања наших двери.

---

[5]) A. G. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, 175.

[6]) Те су двери, зване »Андрејашке«, изложене у Народном музеју у Београду, а власништво су Црквеног музеја у Београду; види слику у Atti del V congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1940, II, T. LXXIV.

[7]) Seminarium Kondakovianum, III, 1929, Pl. I, 1.

[8]) В. Хан, Профани намјештај на нашој средњовјековној фресци, Музеј примењене уметности, Зборник I, 1955, 19, 20.

[9]) Ibid., op. cit., 13, 14.

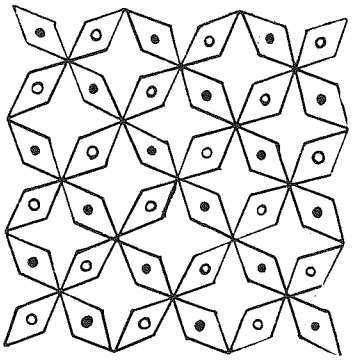
[10]) J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923, 31, 68.

[11]) Lj. Karaman, Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale, Rad, Jug. Akad. znan. i umjet., knj. 275, 65—87.

[12]) A. G. Sotiriou, op. cit., 175.

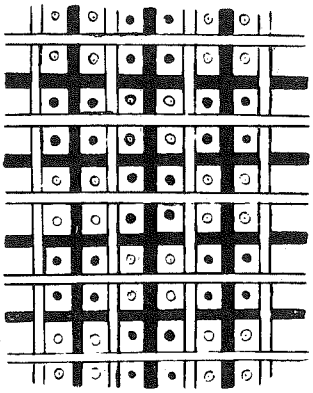
[13]) А. Митовъ, Бьлгарски художествени старини, I, София 1907, Tab. III.

Мотиви коштане интарзије на дверима, гледани појединачно, нису у тој мјери специфични да би били сигурни елементи за датирање. *Мотив укошених ромбова* (сл. 3) састављених као четири сегмента у кругу налази се на доњем пару паноа, стар је и тешко је утврдити његово поријекло. Налазимо га већ у декоративној умјетности Египћана[14]) и Асираца,[15]) познат је с ранокришћанских и византиских подних мозаика,[16]) на византиском текстилу,[17]) на одјећи профаних личности као и на застирачима на намјештају средњовјековне фреске Србије и Македоније[18]) и у исламској умјетности.[19]) Уопште, наведени се мотив примјењује готово у свакој геометриској декорацији, па стога његова појава гледана засебно не претставља стилску ни временску специфичност. Међутим, његова варијанта у камену на мозаичном поду хиландарске цркве, на терену гдје су и двери нађене, упућује на могућност стилског и временског повезивања обију појава.



Сл. 3. Мотив укошених ромбова са хиландарских двери, најдоњи панои

Fig. 3. Motif of obliquely arranged lozenges from the lower panel of the Chilandar altar door



Сл. 4. Мотив крстасте мреже са средњих паноа хиландарских двери

Fig. 4. Motif of the cross network from the central panel of the Chilandar altar door

Поље између правоугаоног централног украса и оквира са тракама на средњем пару паноа састављено је од крстасте мреже густо збијених правилних четворина (сл. 4). На мјесту гдје се укрштавају хоризонтале и вертикале интарзије углављена су четири коштана квадрата украшена округлим удубљењима са шареном пастом или угравираним кружићем с тачком. У суштини, тај мотив потсјећа на оне с крстовима украшене тканине светитељских одјећа на средњовјековној фресци. Још више има сличности са приказима таквих одјећа и застирача на везеним средњовјековним српским и византиским катапетазмама и плаштаницама,[20]) на којима се

[14]) Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1925, II, H. Schäfer — W. Andrae, Die Kunst des alten Orients, зидна декорација гробнице у Тебама, XXI династија, 402.

[15]) K. Woermann, Geschichte der Kunst, 1925, I, украс каменог прага на Саргоновој палати у Корзабаду, 146, сл. 151.

[16]) Види слику пода Монтекасинске базилике, L. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, I. 1904. Tab. V.

[17]) O. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Tübingen, IV. издање, сл. 209

[18]) На фрескама у Нерезима, Градцу и Дечанима.

[19]) C. E. Arseven, Les arts décoratifs turcs, Istanbul, Milli egitim basimevi, fig. 172, 496, 499.

[20]) G. A. Sotiriou, Каталог визант. Музеја у Атини, 1931, 111, сл. 44; Л. Мирковић, Црквени уметнички вез, Годишњак музеја јуж. Србије, I, Скопље 1937, сл. 14, 15, 16; исти, Црквени уметнички вез, Београд 1940, Таб. I, IV.

често крст са крстом преплиће у сличну мрежасту шару, каква је и на хиландарским дверима. Аналогије с тим мотивом налазе се и на мозаичном каменом поду у хиландарској Саборној цркви.[21])

Поља горњих паноа у облику кружног сегмента готово су идентична са мотивом на пољима средњег пара паноа само што је у дрвену видљиву основу у облику грчког крста уметнут мали коштани крстић истог облика. Овакви крстићи понегдје убачени у неку композицију или орнаменат, налазе се често на византиским и српским везовима XIII и XIV вијека.[22]) У том је смислу интересантан и камени надвратник Милутинове припрате у хиландарској цркви,[23]) гдје је најгорњи дио архитрава украшен поред класицистичких стилизованих пластичних листова и низом пластичних грчких крстића.

Поља између централних украса и оквира са тракама на трима паровима паноа служе само као декоративна основа пластичној декорацији, која је дјеломично сачувана. Тај принцип да се централни пластични украс двери аплицира на поље украшено геометриским шарама, какав је примјењиван на хиландарским дверима — ако се усвоји претпоставка да су у празна четвртаста удубљења били углављени рељефи — има своју стилску паралелу са сачуваним крилом двери из епирског манастира Јањине из XIV вијека. Овдје је на основу, ишарану геометриским мотивима — изведеним у техници ажурирања — аплициран рељеф анђела Благовијести.[24])

Засебно гледани наведени мотиви на површинама паноа нису, како је већ и раније истакнуто, стилски и временски довољно одређени да би се њима са сигурношћу могло служити при датирању двери. Међутим, повезујући их као цјелину у односу на остали декор двери, они ипак могу бити помоћ при њихову стилском и временском одређивању.

Та је интарзирана декорација оријентално-класичног поријекла примјењивана у византиској декоративној умјетности. Под појмом оријентални не подразумева се у овом случају и исламски, јер двери не показују елементе утицаја с те стране, што ће се даљом анализом и показати. Успореди ли се украс хиландарских двери с вратима атоских манастира украшеним интарзијом од говеђе кости и слоноваче, седефа, метала и кости од корњаче, насталим у XVI и XVII вијеку под утицајем исламске умјетности, разлика је очигледна. На вратима манастира Ватопеда,[25]) Ивера, Дионизија[26]) (сл. 5), Св. Павла и на онима у хиландарској Саборној цркви[27]) декорација не подлијеже у тој мјери осјећању за тектонско рашчлањивање површина предмета који се украшава, као што је то случај с нашим дверима, гдје су интарзиране шаре тако компоноване да подвлаче јасну и логичну расподјелу декоративних паноа, а нису једини елеменат декорације који тежи овом принципу. Ово осјећање за наглашену тектонику страно је у основи исламској умјетности, а тијесно је везано с антикним традицијама.

---

[21]) Ж. Татић, Трагом велике прошлости, Београд 1929, 51, сл. 36.

[22]) Л. Мирковић, op. cit., Таб. IV, сл. 2.

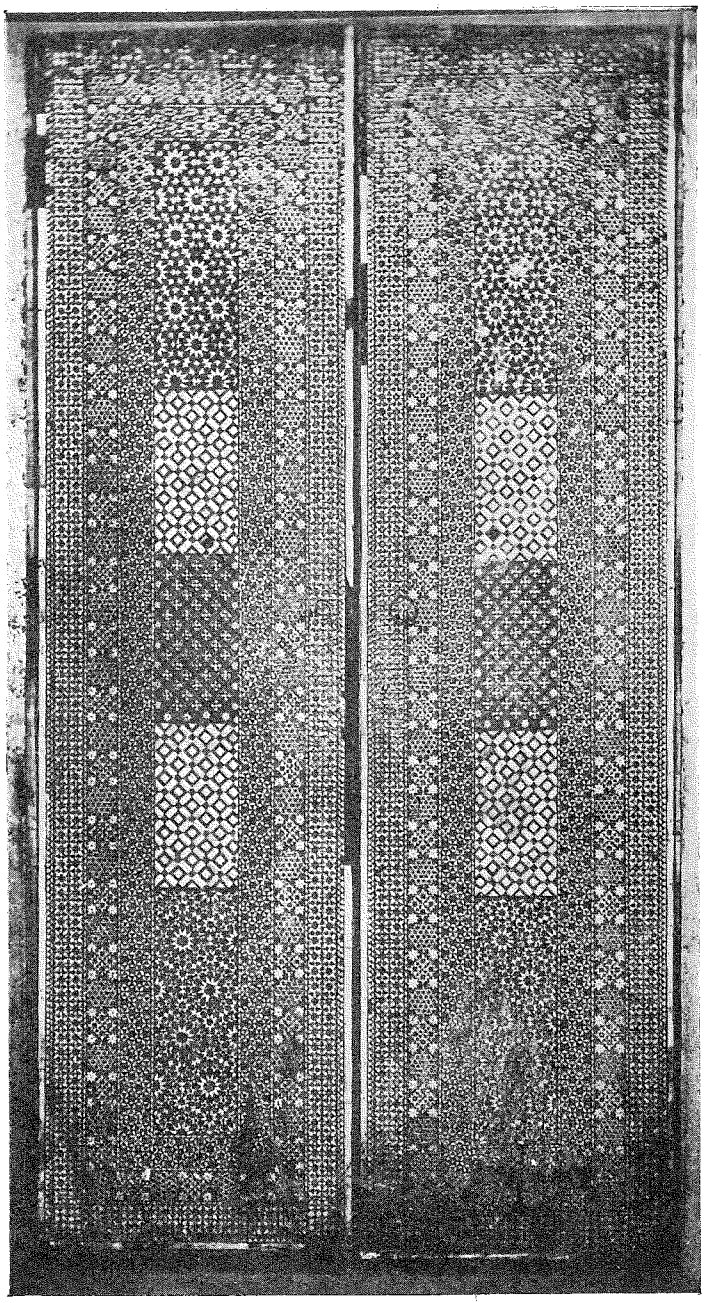
[23]) С. Радојчић. op. cit., сл. 58.

[24]) G. A. Sotiriou, op. cit., 175.

[25]) F. Dölger, Mönchsland Athos, München 1945, сл. 74, врата католикона у манастиру Ватопеду из 1567.

[26]) H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos Klöstern, Leipzig 1891, Tab. 31.

[27]) Ж. Татић, op. cit., сл. 61.



Сл. 5. Врата манастира Диониза, Атос, XVI вијек (по Brockhaus-у)
Fig. 5. Portal of the Dionysus monastery, Athos, 14th century (after H. Brockhaus)

На поменутим вратима атоских манастира из XVI и XVII вијека не налазимо никаква пластичног украса, док на нашим дверима он постоји (оквири) и постојао је, уз претпоставку да су у удубљења били углављени рељефи с фигуралним претставама. У исламској умјетности не налазимо примјера да је на интарзираној дрвенарији било и пластичног украса.

Интарзија као техника украшавања и бесконачно низање шара у тој декорацији, оријентална је специфичност, која је додуше преузета и у исламској умјетности, али су разлике које се јављају стилског значаја. На поменутим вратима атоских манастира XVI и XVII вијека налазимо неомеђени геометриски орнамент састављен најчешће од звјездица и стилизованих цвјетића (сл. 5). На нашим дверима мотиви интарзије не допуштају никакву асоцијацију на било који елеменат из земаљске флоре, а звјездица, тог мотива толико карактеристичног за исламску умјетност, уопште нема. Интересантна је и паралела наших двери с дрвеним предметима украшеним кошћу на терену Србије, Македоније, Босне, Херцеговине и Црне Горе, насталим у XVI и XVII вијеку. Та група предмета „балканске чертозине"[28]) не показује никакве стилске сродности с хиландарским дверима. Тако напримјер мотиви на вратима интарзираним кошћу из манастира Св. Тројице код Пљеваља (сл. 6), из манастира Пиве или Мораче,[29]) потпуно су исламски — шестокраке звијезде састављене од истостраних трокута, лале, уопште шематизована флора — као и тектонска неодређеност примјењених мотива, чак асиметрија, као што је то случај с украсом интарзираних паноа на вратима манастира Мораче. Ниједног од наведених мотива на нашим дверима нема.

Мотиви са поља паноа хиландарских двери слични су онима који су примјењивани при украшавању мозаичних подова, зидне мозаичне оплате и црквеног намјештаја од камена у Италији XII, XIII и XIV вијека (Венеција, Рим и околина, јужна Италија, Сицилија),[30]) као и онима на Атосу који су настали претежно под византиским утицајем. Блиску стилску сродност налазимо с мотивима примјењеним на мозаичном поду у хиландарској Саборној цркви,[31]) гдје особито вијугава трака с преплетом, тај типични византиски рубни орнаменат, као и расподјела декорације у квадратима, одговарају оној с двери, док су разлике условљене материјалом којим се декорација изводила.

Занимљиво је овом приликом осврнути се на Брокхаусово датирање хиландарског мозаичног пода, који је према његову мишљењу настао крајем XII вијека, то јест у Немањино вријеме.[32]) Иако је Кондаков својевремено оштро критиковао Брокхаусову хронологију атоских споменика,[33]) није искључено да је у погледу датирања мозаичног пода у хиландарској Саборној цркви био у праву. Иако архиепископ Данило каже да је Милутин градећи данашњу цркву у Хиландару из основа разорио стару, то јест Немањину,[34]) можда је ипак искористио неке њене дјелове — а тај је принцип

---

[28]) Назив »балканска чертозина« дао је аутор чланка.

[29]) Види слику А. Дероко, Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији, Београд 1953, сл. 94.

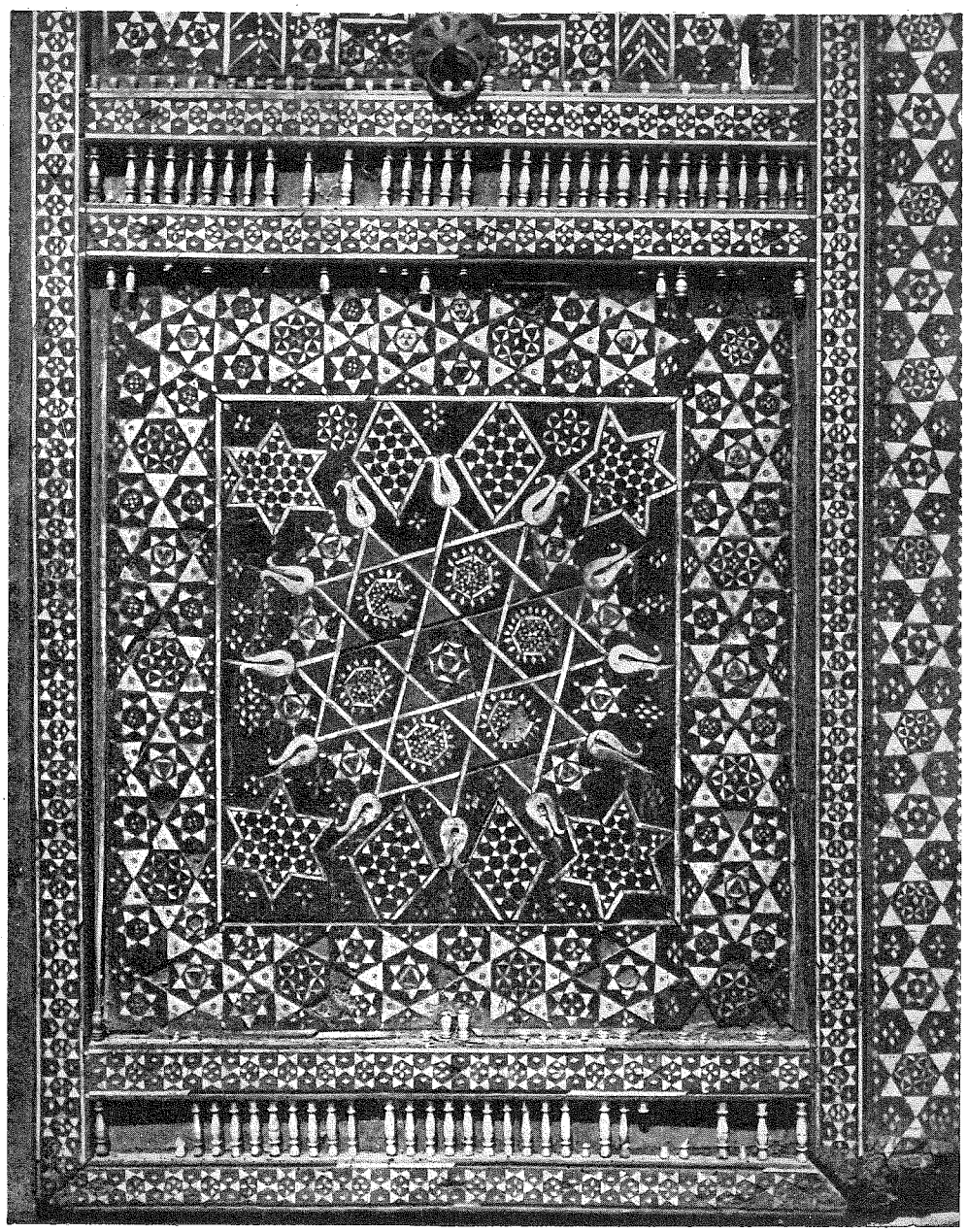
[30]) E. Hutton, The Cosmati, London 1950; успореди табле с приказом патоса, црквених фасада и намјештаја.

[31]) Ж. Татић, op. cit., сл. 36.

[32]) H. Brockhaus, op. cit., 288.

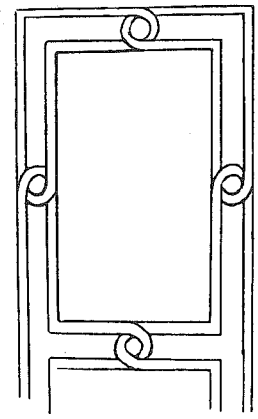
[33]) Н. П. Кондаковъ, Памятники христианскаго искусства на Аѳонъ, С. Петерсбург 1902, 12.

[34]) Животи краљева, Данило II, СКЗ, 257, у преводу Л. Мирковића, Београд 1935, 100.



Сл. 6. Детаљ врата манастира св. Тројице Пљеваљске, XVI вијек. (Снимио J. Марић)
Fig. 6 — Detail ifrom the portal of the sv. Trojica Pljevaljska monastery, 16th century

била и оновремена пракса.[35]) Вјероватно да евентуално сачувани мозаични под не би сметао при градњи нове цркве, као ни при проширивању њене основе. Чињеница да је у нову цркву уграђиван камени украс старе Немањине цркве[36]) чини Брокхаусову претпоставку још вјероватнијом. Међутим, стилска сродност интарзираних мотива наших двери с подом хиландарске цркве ипак није довољна да би се у вези с њиховим датирањем могли за сада дати неки одређенији закључци. Једно је ипак јасно — да уска повезаност мотива двери, како с подом у Милутиновој цркви, тако и с мозаичним каменим подовима сачуваним у Италији, који показују изразите елементе византиске декоративне умјетности XI и XII вијека,[37]) а неке су израђивали и византиски мајстори,[38]) сасвим одређено сврстава наше двери у сферу византиске умјетности, што ће и резултати даље анализе декоративних елемената двери још јасније показати.



Сл. 7. Трочлана трака са хиландарских двери

Fig. 7. Tripartite strip from the Chilandar altar door

Трочлане траке које уоквирују сва три пара паноа (сл. 7) типичан је мотив за византиску декоративну умјетност, иако га налазимо и у инвентару других ликовних култура. У Византији га најчешће срећемо у XI и XII вијеку, а карактеристичан је због проширеног средњег дијела траке, што се види и на нашим дверима. Та трака с кружном вијугом антикни је мотив који се појавио у раној византиској и коптској умјетности,[39]) на споменицима средњовјековне умјетности Georгије и Арменије,[40]) у исламским земљама,[41]) у Италији, особито на мозаичном патосу и мозаичној оплати зидова и црквеног намјештаја с геометриским мотивима,[42]) затим на Балкану, а посебно на Атосу.[43])

---

[35]) На примјер случај цркве Богородице Љевишке у Призрену и св. Ђорђе у Старом Нагоричину.

[36]) С. Радојчић, op. cit., 188.

[37]) P. Toesca, Storia dell'arte italiana, II, 827, 1083.

[38]) Опат Дезидерије позива 1071 годи е византиске мозаицисте да декоришу под цркве Св. Бенедикта у Monte Cassinu, данас срушене, Toesca, op. cit., 1083; види слику мозаичног пода E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, I, pl. V., текст 164.

[39]) O. Wulff, Die altchristliche Kunst, 1936, sl. 255.

[40]) J. Baltrušaitis, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris 1929, успореди табле.

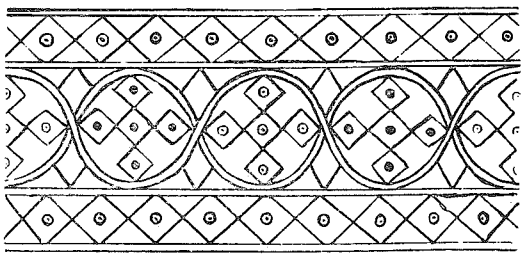
[41]) Јавља се у перзијској умјетности XII и XIII вијека, најчешће као једночлана трака са преплетима у кругу; види каталог изложбе перзијске умјетности одржане у Burlington house, London 1931, 21, 23.

[42]) E. Hutton, op. cit., табле с репродукцијама.

[43]) Трочлана трака пластично израђена карактеристична је особито за рељефе на парапетним плочама у Лаври; Кондаков, Памјатники, 1902, сл. 15, 16, као и у Хиландару; С. Радојчић, op. cit., сл. 55, 56.

Таква се трака, идентична по функцији као на хиландарским дверима налази на каменим парапетним плочама олтарне преграде у Нерезима из XII вијека,[44]) у Душановим Св. Арханђелима (1334)[45]) можда се налази на мраморном поду у Љуботену (1337),[46]) и касније на споменицима моравске школе, али је овдје најчешће двочлана. У Хиландару је примијењена на мраморном поду Саборне цркве[47]) као и на каменим плочама које су уграђене испод прозора цркве и обију припрата, а настале су у XII вијеку.[48]) За нас је од особитог интереса појава тог мотива при пластичном и мозаичном украсу хиландарске цркве, јер како га налазимо и на нашим дверима, намеће се питање изазвано логиком стилске сродности — нису ли те парапетне плоче као дјелови некадашње преграде, црквени мозаични под и наше двери истовремено украшавали Немањину и Савину цркву? Несигурни подаци којима се располаже не дају и не могу засада дати одговор на ово питање.

Сва три дијела трочлане траке на хиландарским дверима изведена су интарзијом (сл. 8). Средњи, проширени дио састоји се од коштаних вијуга које валовито теку и затварају кругове. Гдје се ови додирују, уметнут је са стране ромб од кости као стилизовани листић. Тај средњи дио трочлане траке с круговима и листићима у контури стилски је сродан с мотивом на пластичним оквирима од кости око празних, централно смјештених удубљења на дверима, само је техника којом је изведен измијенила у извјесном смислу формални, али не и његов суштински вид.



Сл. 8. Трочлана трака с мотивом кругова, крстовима и ромбима
Fig. 8. Tripartite strip with motifs consisting of circles, crosses lateral lozenges

У круговима на средњем дијелу интарзиране траке има по пет интарзираних ромбоидних плочица сложених у крст (сл. 8). Ова појава крста у кругу није случајна игра мајстора, него је, према техници рада и карактеру декорације свијесно рађен религиски симбол који се не само као централно смјештен монографски знак, него у комбинацији геометријских шара појављује већ у ранохришћанским споменицима,[49]) задржавајући вјероватно своје симболичко значење. Иконокласти су особито цијенили знак крста,[50]) а и касније у свим обновама византиске умјетности, он се врло често примјењује. Њиме су особито често украшавани византиски

[44]) Seminarium Kondakovianum, III, 1929, tab. II.
[45]) А. Дероко, op. cit., сл. 194, 195, 196.
[46]) Ж. Татић, op. cit., сл. 94; према цртежу из 1926, али податак није сигуран.
[47]) Ж. Татић, op. cit., сл. 36.
[48]) С. Радојчић, op. cit., 188.
[49]) O. Wulff, op. cit., сл. 253.
[50]) L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, 14.

и српски средњовјековни везови, гдје је најчешће уписан у кругове бордуре.[51])

Два крајња дијела трочлане траке су једнака и састављена од низа укошених квадрата од кости. Тај је мотив коришћен у најразличитијим ликовним културама и временима и, с обзиром на његову широку примјену није довољно карактеристичан да би се на основу њега могли доносити неки закључци. Ипак, значајно је што је тај мотив особито често коришћен у византиској декоративној умјетности као рубна трака, понајвише на минијатурама[52]) и иконама.[53])

Није поузданији мотив ни угравирани круг с тачком у средини, који се јавља на плочицама уметнутим на нашим дверима. Тај једноставни стари мотив имао је симболичко значење код азиских народа[54]) које се временом губило а остала је само декоративна вриједност. Налазимо га најчешће на предметима од кости и метала хеленистичког, сириског и византиског поријекла.[55]) Јавља се такође у старој турској умјетности,[56]) као и на коштаним плочицама на дрвенарији „балканске чертозине" (сл. 9).

Интересантан је налаз коштаних плочица сличних по величини и с истим украсом — угравирани круг с тачком — који су нађени поред фрагмената од слоноваче и обичне кости приликом ископавања преславске „Округле цркве", чије вријеме постанка Мијатев датира у IX вијек.[57]) У монографији о том споменику не наводи се тачно мјесто ни услови налаза ових коштаних фрагмената,[58]) нити се може закључити чему су они служили. Новац, претежно византиски, такође нађен око цркве и у њој, датиран је од III до почетка XIII вијека. Такође је ископан и један турски новчић из XVII вијека. Византиском новцу, који хронолошки готово без прекида прати владајуће династије од X до XIII вијека, граница је 1203 година, време уочи оснивања Латинског Царства у Цариграду. Затим, послије прекида од готово 400 година јавља се један комад турског новца из XVII вијека. Уколико је црква на почетку XIII вијека доживјела неку катастрофу, којом је престала њена даља функција, што би се према налазу византиског новца и општој ситуацији на Балкану уочи крсташког освајања Цариграда могло и претпоставити, онда је за нађене коштане плочице 1203 година датум по коме бисмо могли закључити да оне нису млађе од почетка XIII вијека, што би било одли закључити да оне нису млађе од Али због непоузданих података о налазу тих коштаних плочица, као и због појаве турског новца из XVII вијека, није могуће из наведеног извести неки сигурнији закључак. Остаје само хипотетична могућност да су наведени фрагменти коштане декорације украшавали неки црквени предмет највјероватније од дрвета, донесен у цркву до 1203 године.

---

[51]) Л. Мирковић, Црквени уметнички вез. Београд 1940, Т. IV. 1. 2; Т. V. 2; исти, Црквени уметнички вез, Годишњак музеја јуж. Србије. I, Скопље 1937, сл. 14, 15, 16; G. A. Sotiriou, Каталог византиског музеја у Атини, 1931, сл. 44.

[52]) В. Н. Лазарев, История византійской живописи, I, II, Москва 1947—49, Tab. 63, 64 а, 247 б.

[53]) Икона св. Пантелеимона, IX—X вијек, Кијев, бивши Црквени музеј, Propyläen Kunstgeschichte, VI. 242: икона св. Еулоксије има оквир од шареног камена инкрустираног у мрамор, XIII—XIV вијек, A. Grabar, L'Art byzantin, Paris 1938, сл. 47, Цариградски музеј.

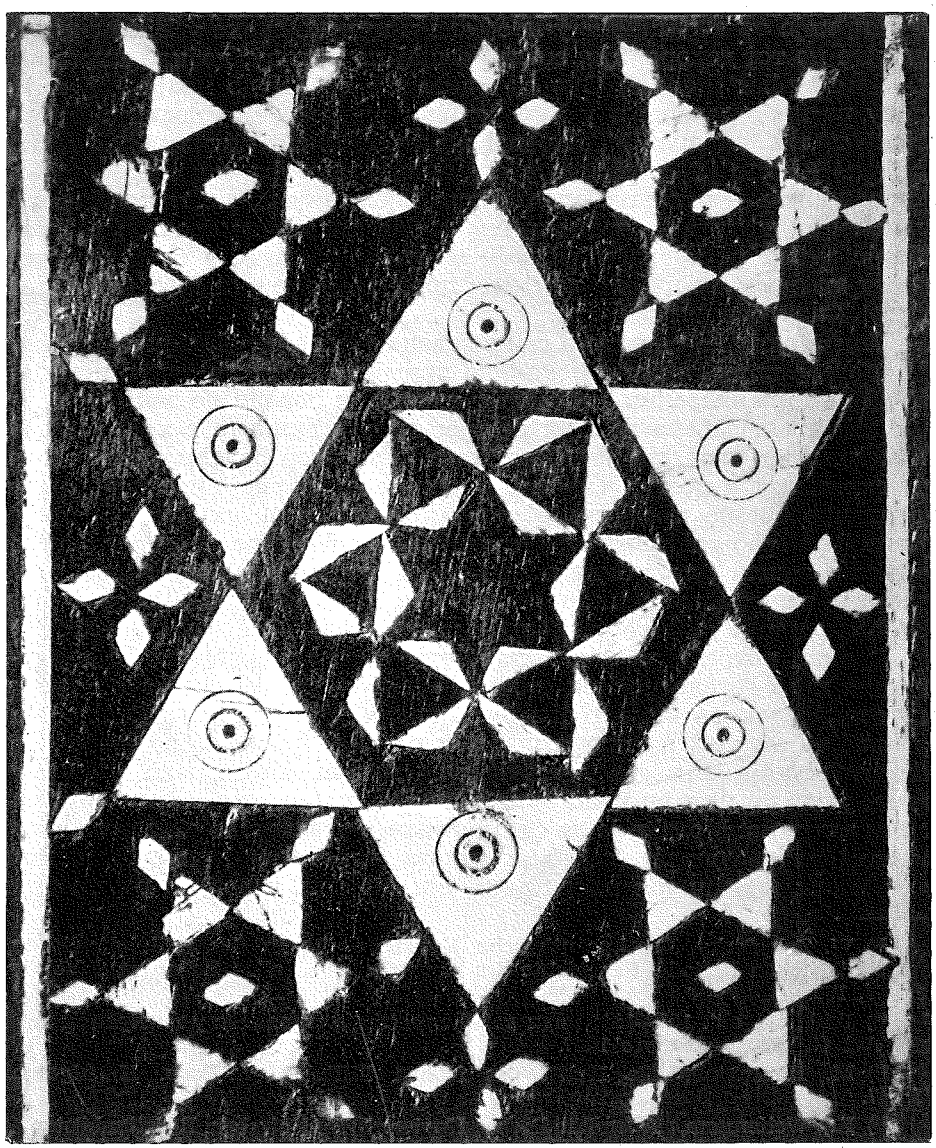
[54]) C. E. Arseven, op. cit., 18.

[55]) Каталог изложбе Early Christian and Byzantine Art, Walters Art Gallery, Baltimore 1947, сл. 98, 109, 157, 158, 160, 193.

[56]) C. E. Arseven, op. cit., 18.

[57]) К. Миятевь, Кржглата църква вь Преславь, Софія 1932, 178—179, sl. 281.

[58]) Ibid., op. cit., 178—179.



Сл. 9. Детаљ певнице манастира св. Тројице Пљеваљске, крај XVI вијека.
(Снимио Ј. Марић)

Fig. 9. Detail from the choir of the Sv. Trojica Pljevaljska monastery, late 16th century

Једини пластични сачувани украс на хиландарским дверима је оквирна трака око четвртастих празних удубљења, која је украшена фризом од кругова у којима се измјењују осмолатичне розете са шестолатичним клинчићима. Колико се до сада зна, појава ове пластичне декорације на хиландарским дверима јединствен је случај примјене такве коштане бордуре на дверима или на било којем другом предмету, осим на скрињицама од кости, које су коришћене у профане и култне сврхе у Византији. Те су скрињице по тој декорацији, специфичној по мотиву, добиле назив »Stern« или »Rosettenkästchen«.[59]) Оне су настајале од IX до краја XII вијека,[60]) биле су распрострањене и у Европи оног времена,[61]) а послије XII вијека често су ту и копиране.[62]) То потврђује и релативно велики број сачуваних примјера.[63]) Иако је садржина централних рељефа на тим скрињицама врло различита — профане, митолошке, библијске сцене, ликови светитеља и прикази животиња — декоративна рубна пластична трака с розетама не показује много промјена у развоју и примјењивана је с тим карактеристичним мотивом за цијело вријеме продукције скрињица, без обзира на садржину централних рељефа.

Такав оквир с мотивима стилизоване флоре израђиван је и у камену, али је досада познато свега неколико примјера.[64]) Јединствена примјена те бордуре на хиландарским дверима у први мах доводи до закључка да она није специјално рађена за њих и да је можда скинута с које „звјездане" скрињице. Ипак није лако вјеровати да је мајстор радећи двери жртвовао једну скрињицу, а можда и двије, које су и поред своје распрострањености и релативно бројне продукције, ипак претстављале скупоцјене предмете. Мајстор би морао раставити кутију само због бордуре, јер није сигурно да су рељефи, какви су му били потребни за двери били и на скрињици. Ако не по теми, а оно му ти рељефи нису могли одговарати по облику, јер тешко да је на скрињицама било усправних и још с одговарајућим мотивом.

Велика потреба за коштаним бордурама за украшавање поменутих скрињица кроз готово четири столећа упућује на могућност претпоставке да су овакве декоративне траке биле предмет „индустриске" производње и рађене „на метар", па према потреби резане. Ту мисао поткрепљују неправилности које се често јављају при састављању трака на угловима скрињица, јер су мотиви нелогично пресјечени, што се запажа и на хиландарским дверима. Могуће је да су приликом израђивања осталих коштаних елемената украса двери (плочице, шипке, вијуге) у једној радионици за обраду кости нађени и такви пластични оквири, заостали од продукције

---

[59]) W. Zaloziecky, Das byzantinische Kunstgewerbe in der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Periode, Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, Th Bossert, V, 160.

[60]) Ibid., op. cit., 160—168; види такође датације скрињица у цитираном каталогу Walters Art Gallery, Baltimore 1947.

[61]) M. Hautmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Prop. Kunstgeschichte, T. VI, 47.

[62]) K. Weitzmann, Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Berlin — Leipzig 1934, III, св. 2, 89—103.

[63]) W. Zaloziecky, op. cit., 160.

[64]) Најранији нама познат примјерак је рељефна камена плоча из VIII—IX (!) века из Sta Cristina de Lena у Шпанији која има украс розета као на »звјезданим« скрињицама, Dekorative Skulptur, Vrlg. E. Wasmuth, II, 1926, 153; на каменој олтарној прегради базилике у Torcellu налази се »звјездана« трака у функцији оквира из XI—XII вијека, P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I, 1927, сл. 515; исти је мотив примјењиван као украс ниша на порталу цркве св. Петра у Spoletu из XII вијека, P. Toesca, op. cit., сл. 553.

поменутих скрињица и аплицирани на двери, иако то, колико се досада зна, није била пракса, као што је већ наведено.

Најприхватљивија је претпоставка да је бордура с розетама рађена управо за те двери, јер је не налазимо само на рубовима празних удубљења, него и на завојитом горњем дијелу двери, коме се она потпуно прилагођује. Тај дио завојитог коштаног украса, сачуваног у фрагментима, мајстор је морао посебно израдити, јер га на скрињицама у том облику није могао наћи. Колико се може утврдити, ова завојита трака с онима на рубовима издубљених четворина занатски не показује никакве разлике. Према томе, могуће је да су сви елементи те пластичне коштане бордуре с розетама израђени у исто вријеме, а специјално за украс ових хиландарских двери.

Према занатским специфичностима тих бордура трака на поменутим византиским скрињицама могла се утврдити и њихова хронологија. Траке на хиландарским дверима не показују ону прецизну израду као и живу игру сјенке и свијетла, коју дају оштро издјелани рубови пластичних скрињица, насталих у доба македонске династије.[65]) У поређењу с раније наведеним рељеф на хиландарским тракама је плошан и плитак, а занатски недотјеран. То упућује на касније датирање, кад је у XII вијеку у византиској пластичној умјетности превладала појава сликарских на штету тактилно-пластичних валера у моделацији. На једној скрињици из XII вијека[66]) декоративна пластична трака која уоквирује сцене из живота Адама и Еве показује много сродности с тракама на хиландарским дверима. Исти плитак рељеф, иста непрецизност, иста удубљења на крајевима листића розета, готово једнак размак између пластичног прстена и саме розете, — све су те појаве везане за скрињице каснијег датума.[67]) То би поређење допустило датирање наше бордуре, која би према свим карактеристикама заната припадала крају XII или почетку XIII вијека, кад је већ продукција скрињица с тим украсом била у опадању, као и уопште радови у кости у византиској умјетности.[68]) У епоси Палеолога копирана су ранија дјела из периода цвјетања X и XI вијека,[69]) а зна се да су у Европи послије XII вијека управо копиране и поменуте звјездане скрињице,[70])) па је можда вјероватно да је трака аплицирана на двери копија оригинала из XII вијека. За њено тачније датирање били би од важности они претпостављени рељефи од кости, који на дверима нажалост нису сачувани.

„Звјездане" траке на хиландарским дверима касни су одраз хеленизма који се јављао у „препородима" византиске умјетности. Мајстору који их је користио за украс двери, без обзира да ли су оне настале у исто вријеме кад и двери или раније, био је близак осјећај за „антикизирајући" склад, наглашавајући тим бордурама тектонику самих двери, јасну и логичну расподјелу декоративних паноа, које је стилско осјећање страно мајсторима који су радили под претежним утјецајем исламске умјетности.

О украсу празних четвртастих удубљења на дверима могу се дати само претпоставке, како је то већ и раније у неколико наврата напоменуто. Свакако да оквири од кости упућују на то да су овдје вјероватно били углављени рељефи од истог материјала. Пракса да се на предмете од дрвета

---

[65]) Један од најљепших примјера је »звјездана« кутија из Veroli, настала крајем X вијека, Zaloziecky, op. cit., 159, сл. 2.

[66]) O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, сл. 133.

[67]) Успореди скрињице у наведеном каталогу Walters Art Gallery, табле 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 123.

[68]) L. Bréhier, op. cit., 31.

[69]) Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1926, II, 895.

[70]) K. Weitzmann, op. cit., 89—103.

аплицирају коштани рељефи била је у Византији и с њоме повезаним културама уобичајена. Клисични је примјер већ толико пута у литератури навођена катедра за коју се претпоставља да је припадала равенском надбискупу Максимијану (546—553),[71]) а сириско-александриског поријекла. Њене су дрвене површине прекривене рељефним плочама од кости. Слично је украшена и мање позната бискупска столица у Граду.[72]) Зна се да су панои врата цркве Свете Софије у Цариграду били обложени плочама од резбарене слоноваче,[73]) као и врата у храму коптског манастира Сиријаца у Deir es Surijani, у Нитриској Пустињи, датирана у V—VIII вијек.[74]) Према ријечима Ивана Златоуста, у домовима византиских богаташа било је постеља и двери од слонове кости.[75]) У периоду X, XI и XII вијека византиске умјетности особито је значајна примјена рељефа од кости на већ поменутим „звјезданим" скрињицама. Према традицији, дакле, могуће је да су и хиландарске двери, које показују толико црта карактеристичних за византиску умјетност, биле украшене коштаним рељефима. Они су можда према средњовјековној иконографској пракси претстављали у најгорњим паноима старозавјетне пророке Соломуна и Давида, у средњим Благовијести, а при дну пророке светитеље,[76]) вјероватно апостоле св. Петра и Павла.[77]).

Тешко је вјеровати да су у шупљине двери биле можда углављене на дрвету сликане иконе или дрвени рељефи. Такав стилски несклад особито у односу на коштани оквир око празних удубљења, ипак не бисмо могли претпоставити, утолико прије што цјелокупни изглед двери не даје утисак да су овдје невјешто калемљени мотиви и позајмице, већ да их је радио мајстор сигурна укуса с осјећањем за стилски склад. И чињеница што су ове двери данас занатско-умјетнички торзо, коме је ко зна кад и под којим околностима извађена срж декорације, иде у прилог претпоставци да су овдје били смјештени коштани рељефи, који можда још негдје постоје распарени у понеком музеју у свијету. На дверима је уствари остала основа једне декорације, занатски и умјетнички дотјеране, а без централних ефеката.

Као пратња тој од кости претпостављеној декорацији били су ваљда мали коштани медаљони углављени у двадесет сада празних удубљења у чворištima преплета рубне интарзиране траке око паноа. Највјероватније је да су на њима биле пластичне розете. Ту мисао поткрепљује сличност мотива (трочлане траке, у чији су сплет биле углављене те претпостављене розете у рељефу) с онима на парапетним плочама узиданим на Саборној цркви у Хиландару,[78]) о чијој је међусобној стилској повезаности већ и раније било говора.

Сачувани трагови шарене пасте и боје на коштаном украсу двери говоре о могућности живог колористичног ефекта у вријеме кад су оне

---

[71]) Библиографију за Максимијанову катедру види W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1952, 69.

[72]) L. Bréhier, op. cit., 27.

[73]) O. M. Dalton, op. cit., 185.

[74]) L. Bréhier, op. cit., 32.

[75]) Н. П. Кондаковъ, Очерки и замѣтки, Праг 1929, 276; види напомену 2 на истој страни.

[76]) Према претпоставци С. Радојчића, op. cit., 186.

[77]) Претпоставља се на основу поређења са сачуваним лијевим крилом дверију из Јањине у Епиру из XIV вијека, гдје се испод анђела Благовијести налази лик св. Петра; A. G. Sotiriou, op. cit., 175.

[78]) С. Радојчић, op. cit., сл. 55.

вршиле своју функцију. Осјећај за боју и полихромију једна је од карактеристика византиске умјетности у свим периодима њена развитка, а постизавана је примјеном разног материјала и занатско-техничком вјештином. То комбиновање материјала и виртуозног техничког извођења дошло је до изражаја и на хиландарским дверима. Интарзија у густо резбареној дрвеној основи, уметање шарене пасте у коштане дјелиће, декоративни оквири од кости украшени рељефом, претпостављени коштани рељефи у централним пољима двери, то шарено богатство техничко-занатске вјештине, гдје супротстављени материјали и виртуозност технике сарађују на ефекту јединства, толико је у складу с духом и стилским осјећањима мајстора византиске умјетности.

Описивачи Свете Горе ријетко спомињу предмете од кости за период XII, XIII и XIV вијека, а не говоре ни о једном који би био украшен коштаном интарзијом као што су то хиландарске двери. Према томе, у односу на занатску обраду могу се повлачити паралеле наших двери само с оним предметима украшеним интарзијом а сачуваним по атоским манастирима, који су настајали током XVI и XVII вијека, што је овдје од интереса и ради самог датирања споменика који се обрађује. Хиландарске двери разликују се од ових предмета у техници рада, јер овдје су дјелићи кости директно улагани у дрвену основу самих двери, док су већ раније поменута врата атоских манастира најприје облагана тањом даском као неком врстом фурнира, обично од ораховине или каквог другог племенитијег дрвета, а онда су тек у њу утискивани дијелови интарзије.[79])

Има разлика и у примјени интарзираног материјала. Док је на хиландарским дверима употребљавана искључиво кост за интарзију, на каснијим вратима и осталим предметима, најчешће црквеном намјештају, користи се поред кости од слоноваче и говеда такођер и она од корњаче, затим срма и седеф, сви материјали особито значајни за предмете украшене интарзијом из XVII вијека.

Интарзирани дјелићи кости на хиландарским дверима састављени су само од ромбова, квадрата и крстова готово истих размјера. На интарзираним предметима из XVI и XVII вијека има уметнутих дјелића најразличитијих облика и величина. Једнаке величине уметнутих плочица на хиландарским дверима дају особит утисак равнотеже, коју не налазимо на касније интарзираним предметима насталим под исламским утјецајем. Упореде ли се поново наше двери с оном групом дрвенарије из XVI и XVII вијека на нашим теренима које смо обиљежили појмом „балканска чертозина", на тим предметима види се поред разлике у величини интарзираних дјелова још једна стилска специфичност, по којој се они издвајају у засебну скупину: то је декоративни елеменат токарене коштане балустре.

Поред наведеног, има још техничких момената који оправдавају расподјелу дрвених предмета украшених с интарзијом а сачуваних на нашим теренима и у атоским манастирима, у одвојене групе. Прву би сачињавао засада једини познати примјер, а то су хиландарске двери, гдје је интарзија густо збијена и дубоко усађена у основу, чији су неиздубени дијелови саставни дио декорације и дјелују у једнакој сразмјери с уметнутом кошћу. Ниједан од тих материјала, ни дрво ни кост, не претеже. Та би скупина предмета према резултатима досадашњих истраживања била најстарија. У другу бисмо сврстали дрвене предмете украшене интарзијом, сачуване по атоским манастирима, који су настајали током XVI и

[79]) Ж. Татић, op. cit., 53—54.

XVII вијека, као и оне на нашим теренима, претежно у Македонији.[80]) На њима је интарзирани материјал плитко улаган у дрвену основу која се готово потпуно губи, не судјелујући као елеменат декорације.

Најчешће се овдје заправо више и не ради о интарзији јер се у великом броју случајева плочице и дјелићи разног материјала само лијепе на дрвену основу и у цјелини је покривају. У трећу би групу сврстали предмете балканске чертозине с терена Србије, Македоније, Босне, Херцеговине и Црне Горе, настале у XVI и XVII вијеку, гдје су у ширим размацима најчешће у звјездоликим шарама коштани дјелови дубље усађени у основу тако да су дрвене површине много веће неголи оне у које је улагана кост, а у цјелокупној декорацији претежу.

Занатски, хиландарске двери сигурно не претстављају прве покушаје у примјени коштане интарзије. Она је изведена вјештином која се могла стећи само дужом праксом и занатском традицијом. Како је та традиција особито његована у Византији, можда су и хиландарске двери дјело цариградских мајстора. Како су оне засада стилски и занатски осамљена појава без претходника и директног настављача, као и без паралеле у периоду у коме се претпоставља да су настале, то није могуће одређеније утврдити неки занатски центар из кога су произашле.

Стилска и техничка анализа двери показала је да оне немају сродности с атоским предметима од дрвета украшеним интарзијом, који су настали у XVI и XVII вијеку, као ни с онима из групе „балканске чертозине", рађеним у исто вријеме. Из XV вијека није засада познат ниједан предмет занатско-умјетничке производње на Балкану, који би био украшен коштаном интарзијом, а ни хиландарске двери са сачуваним, само другачије украшеним из тога времена, не показују стилске сродности. На њима нема исламских елемената, а ти су већ значајни за период умјетности XV вијека на Балкану, па и на самом Атосу. Према томе, двери су старије и од тог периода.

По свом облику хиландарске двери сродне су с дверима насликаним на средњовјековној фресци Србије XIII и XIV вијека, а не показују аналогија са сачуваним оригиналима тога времена. Појава коштане интарзије на дрвенарији на Балкану у XIII и XIV вијеку допушта могућност датирања двери у тај период.

Мотив коштане интарзије двери показује сличност с византиском декоративном умјетношћу XII, XIII и XIV вијека, а посебно с декоративним елементима Саборне цркве у Хиландару. Особито је карактеристична византиска трочлана трака с проширеним средњим дијелом на дверима, а као мотив честа појава на Атосу (Лавра, Хиландар, XI—XII вијек), у мозаичној декорацији италијанских цркава XII, XIII и XIV вијека, у Македонији и Србији у истом периоду (на патосу Нереза, Душанових Арханђела). Повезаност тога и осталих мотива на мозаичном поду у хиландарској цркви и парапетним плочама уграђеним на црквену фасаду из Немањина времена допуштају могућност претпоставке да су двери већ служиле у старој цркви или су настале у доба градње нове, а стилски су прилагођене сачуваним елементима старе.

Пластични украс на дверима показује сродности с бордурама оних византиских „звјезданих" скрињица које су настале у XII вијеку. Чини се да је бордура рађена специјално за двери и да није према томе узета

[80]) Успореди чекмеце из Музеја примењене уметности, Београд, Инв. бр. 481; у ту групу предмета би спадала и дарохранилница из св. Јована Бигорског, Археолошки музеј, Скопље, С. Радојчић, Старине црквеног музеја у Скопљу, Скопље 1941, XCVIII, 88.

с које скрињице, јер је полукружни горњи дио двери захтијевао завојиту бордуру какаву мајстор на скрињици није могао наћи. Како оквири око празних четвртастих удубљења и бордура на најгорњем дијелу двери не показују занатских разлика, вјероватно су настали у исто вријеме за украс наших двери. Из тога би слиједило да су оне рађене крајем XII или почетком XIII вијека, односно у Немањино или Савино вријеме. Међутим могуће је да је коштана бордура копија рађена по узорима XII вијека, јер показује с њима сродности, а настала је у вријеме кад је копирање радова у слоновачи била пракса, то јест у периоду владавине Палеолога, односно у нашем случају почетком XIV вијека за потребе нове Милутинове цркве у Хиландару.

Стилска равнотежа хеленистичко-оријенталних елемената на дверима византиског је значаја, а јавља се у три основна момента: у стилском дуализму класичних традиција и оријенталне умјетности, у наклоности ка богатој декорацији и виртуозној занатској техници, као и тежњи за полихромијом.

Према свим наведеним елементима двери без сумње директно припадају сфери византиске умјетности и може се претпоставити да су оне дјело византиских или чак одређеније — дјело цариградских мајстора. Зна се да су те мајсторе градитељи Хиландара користили при градњи старе и нове цркве, па су можда њима повјерили такође и радове око украшавања мозаичног пода, иконостаса и његових дијелова, парапетних плоча и двери.

На основу резултата стилске и техничке анализе могло би се закључити да хиландарске двери нису млађе од прве половине XIV вијека. Могуће је да су украшавале већ и стару хиландарску цркву или су служиле у неком хиландарском параклису насталом у XIII или XIV вијеку, а можда су биле двери камене преграде нове Милутинове цркве. Оне су засада још стилски и технички осамљена појава, а у њихову развоју недостају још многи елементи који би допуштали да се њихово датирање прецизније одреди.

Београд, 1 октобра 1955

Verena Han

CHILANDAR ALTAR DOOR ADORNED WITH BONE INTARSIA

In 1952, S. Radojčić pointed to an altar door adorned with bone intarsia and conserved at the Chilandar Museum, which had escaped the attention of students of the Holy Mount relics.

The altar door is made of walnut-wood, and is adorned with three pairs of symmetrically arranged panels, the decorative elements of which are made of bone intarsia, while the central ornament, supposed to have consisted of bone reliefs, is missing. The crowning of the altar door and the relief setting are enframed with a bone border with rosettes, which has been known from Byzantine shrines made of bone. The altar door is 1,25 m high, and 0,78 m wide, the latter measured without the wooden supports for hinges.

The stylistic and technical analysis of the altar door has shown that it is not related to the objects of wood found at Athos, which are adorned with intarsia and appeared in the 16th and 17th centuries, nor to those of the group of "Balkan certosina", made at the same epoch. No object of the Balkan artistic craft production from the 15th century has been known yet which were adorned with bone intarsia nor does the Chilandar altar door indicate any formal relatedness to the differently ornamented pieces, conserved from that epoch. Neither Islamic elements appear on the Chilandar altar door, those being alredy characteristical for the 15th century art period both in the Balkans and at Athos itself.

As regards its form, the Chilandar altar door is related to the altar door painted on the Serbian Medieval frescoes from the 13th and 14th centuries, although they do not indicate formal analogies with the originals conserved from that epoch. However, the appearance of bone intarsia on woodwork in the 13th century Balkans (Choir benches at Split, altar door of the Olimpiotisse monastery in Thessaly, Hrelja's throne at the Rila monastery) allows to place the date of the altar door in this period.

The motifs of the altar door bone intarsia show resemblance with the Byzantine decorative art of the 12th, 13th and 14th centuries, and, in particular, with the decorative plastic and mosaic elements of the Chilandar cathedral church. Especially characteristic is the Byzantine tripartite strip with the enlarged central part on the altar door which, as a motif, is frequently found at Athos (Lavra, Chilandar, 11th and 12th centuries), in the mosaic decorations of Italian churches of the 12th, 13th and 14th centuries, in Macedonia and Serbia of the same period (Nerezi, Dušan's St. Archangels near Prizren). The relatedness between this and the other motifs on the mosaic floor at the Chilandar church, which is supposed to date from the end of the 12th century, and the parapet plates built in on the Church façade dating from the same period, that is from the time of the first builder of Chilandar,

Nemanja, allows the possibility of assuming that this altar door had already served in the old cathedral church which had been built by Nemanja or that it had been made at the time of the new King Milutin's church, 14th century, while stylistically being adapted to the conserved elements of the old church.

The conserved plastic ornament shows a relatedness to the borders of those Byzantine "starry" schrines which made their appearance in the 12th century. It seems that this border has specially been made for the altar door rather than taken down from some shrine, as the crowning of the altar door required a curved border that its master could not find on the shrines. As the frames around empty squares and borders on the crowning do not show differences in craftwork, it may be supposed that they had been made at the same epoch, specially to serve as an ornament of the altar door. It would follow from this that they had been made at the end of the 12th or at the beginning of the 13th century, namely at the time of the first builders of Chilandar. It is possible, however, that the bone border is a copy, made on the patterns of the 12th century, for it shows some relatedness to the latter, and to have appeared at the time when copying of the works in bone had become a practice, that is in the period of the Paleologues' rule or in the early 14th century, to serve the needs of the new Chilandar church built by the Serbian king Milutin in the place of the old one. On this occasion, part of the conserved plastic decoration of the old church (parapet plates) was built in on the façade of the new church, and perhaps also the mosaic floor was taken over with which our altar door shows many stylistic affinities.

To judge by the elements of the decoration, the Chilandar altar door no doubt belongs directly to the sphere of Byzantine art and it may be supposed that it is the work of Byzantine masters.

From the results of the stylistic and technical analysis, it might be concluded that the Chilandar altar door does not date later than the first half of the 14th century. It is possible that it had already served to adorn the old Chilandar church which came into being at the end of the 12th century, or some Chilandar "paraklis" from the 13th—14th century period. May be it had formed part of the stone partition of the new Milutin's church. The altar door is both stylistically and technically an isolated appearance as yet, and in its development there are still missing many elements which would permit to determine its date more accurately.

КОНДИР С ПРЕТСТАВОМ ЕУХАРИСТИЈЕ

Бојана Радојковић

Музеј примењене уметности у Београду откупио је 1955 године један интересантан кондир од Давида Арсића из Гњилана. По Арсићеву казивању кондир је ископан 1936 у околини Гњилана, у подграђу села Угљара. Кондир је по облику, који се и данас јавља на буклијама, посебно по претстави еухаристије, врло занимљив, па ћемо стога овде дати његов опис, као и иконографску и естетску анализу без покушаја датирања. Сам предмет претставља по својој уметничкој концепцији један од многих анахронизама који се јављају на нашем терену, а који су особито чести на предметима у металу. Догод се код нас не буду извршила систематска ископавања појединих средњовековних локалитета и догод се не буду пронашли остаци старих радионица и калупа не може се с прецизношћу датирати ниједан од оваквих објеката. Уколико се овакви предмети и налазе по појединим музејима ван наше земље (напр. Етнолошки музеј у Софији, Бенаки музеј у Атини) они су само датирани у самом музеју и за сам музеј, без објављивања и сигурнијих паралела. Сличан се кондир налази у Софији, у Етнолошком музеју, и њега објављује Б. Филов[1]) али сем што га датира у XVIII век, не даје ниједан други податак нити објашњава на основу чега је узео баш тај век. Према томе, у овоме раду ће се изнети само елементи који се могу запазити на нашем кондиру, а који се јављају на тканинама, камену, минијатурама или металу у разним епохама, који су већ обрађени. Можда ће каснији истраживачки радови и каснија ископавања омогућити да се и овај наш кондир правилно датира.

I

Кондир се састоји из четири дела: стопе, трбушастог дела, ручки и грлића (сл. 1, 2 и 3).

Стопе кондира су равно сечене, има их четири и без икаквих су украса. Као и цео кондир, рађене су у олову и техници резања.

Трбушасти део кондира је овалног облика, с истом орнаментацијом с обе стране. У средини се налази медаљон у коме је изрезана следећа претстава: два адосирана лава уздигнута на задње ноге. Они се предњим шапама ослањају на ивицу медаљона. Тела су им дата у профилу, док су им главе приказане у полупрофилу. Репови су им увинути и завршавају се у стилизованој палмети. Цело тело је покривено ситним уздужним цртама, грива је такође изражена, глава и уши стилизовани у волутастим линијама. Шапе су такође стилизоване, а преко трбуха су истакнута ребра са пет паралелних урезака. Између лавова постављен је путир. Путир се састоји из стопе, јабуке и чаше. Стопа је сфероидна с профилираним завршецима, украшена двоструким изломљеним орнаментом. Дршка с чвором украшена је косо постављеним цртицама. Чвор је овалан. Чаша је бокаста, орнаментисана неправилним заресцима који су подељени у две зоне: горњу и доњу. У горњој зони је троструки цик-цак орнамент. Чаша се сужава навише, а из ње, на малом тордираном стубићу, излази друга мања чаша. Из друге чаше извире стилизован водоскок. На руб прве чаше ослоњене су две птице окренуте једна другој. Оне пију воду с водоскока. Цео медаљон претставља еухаристију (сл. 3).

---

[1]) Б. Филовъ, Старобългарското изкуство, София 1924, II, 1—2.

Око медаљона су распоређени урезани концентрични кругови.

Изнад њих на самом превоју, почињући од ивице стопе, постављен је двоструки ред зубаца, који завршавају предњу страну кондира.

Једна страна кондира је на исти начин декорисана као и друга.

Ручке су постављене с једне и друге стране грлића у облику преломљене гране, на чијем је доњем делу по једна глава химере с отвореним чељустима. Чељусти су завинуте нагоре и надоле. На доњој усни је мали отвор вероватно за ланац. На прелому ручке постављена је такође једна химера с полуотвореним чељустима. На врху тј. завршетку дршке, налази се по један степеничаст орнаменат.

Саме су ручке орнаментисане стилизованом акантусовом гранчицом. На врху горњег дела је отвор, опет вероватно за ланац. Грлић је једноставан при врху се проширује, а преко средине је један прстенасти истакнутији део без украса. Гледајући овај кондир, а посебно технику у којој је рађен, има се утисак да је имитиран вез.

Како ова цела посуда потсећа на буклију, било би разумљиво ако бисмо је тако и назвали. Међутим, како у Етнографском музеју у Београду има слична посуда са записом, а назива се у том запису кондир, зато

Сл. 1. Кондир с претставом еухаристије.
(Снимио Б. Дебељковић)

Fig. 1. Récipient, dit «kondir», avec la repré sentation de l'eucharistie
Musée des Arts Décoratifs, Beograd

Сл. 2. Бочна страна кондира.
(Снимио Б. Дебељковић)

Fig. 2. Partie latérale du «kondir»

Сл. 3. Детаљ медаљона. Fig. 3. Médaillon, détail

(Снимио Б. Дебељковић)

ћемо га и овде тако звати. Запис је на овом кондиру каснијег датума (XVIII век) и накнадно урезан, али поред свега тога свакако је боље да га назовемо онако како се већ он некада називао. Богдан Филов назива сличну посуду „буклијицом", али с обзиром на поменути запис у даљем излагању називаћемо нашу посуду „кондиром". Појам кондира и буклије није разјашњен, а за његово објашњење била би потребна посебна студија са испитивањем етимолошког значења једне и друге речи.

II

У Старом завету узимане су често животиње за персонификацију појединих људи,[2]) па је то прешло и у хришћанство. У старохришћанској уметности срећемо се с овим остацима. Риба, голуб, јагњад, јелен, лавови — све те претставе су веома честе на појединим предметима, јер имају симболично значење.[3]) У целом раном средњем веку, као и доцније, појављују се животиње са симболичним значењем. Основна иконографска тема на нашем кондиру је такође хералдичка претстава адосираних лавова и конфронтираних птица, што у основи значи претставу еухаристије. Међутим, ако се задржимо само на појединим детаљима у овој претстави и посебно извршимо анализу тих детаља, проналазећи паралеле у претставама на мозаику, камену, тканини или минијатури, видећемо да се они јављају још у раном хришћанству, без обзира да ли су дати као сама еухаристија или се појављују да би допунили неку сцену. Извесни детаљи говоре да су узети из персиске уметности сасанидског доба.

Сама претстава вазе из које избија друга ваза с троуглом, који је уствари водоскок, стари је мотив, који је био веома распрострањен у старохришћанској уметности. Њега срећемо на низу мозаика од V—VIII века,[4]) као на мозаику маузолеја Gallae Placidiae у Равени,[5]) у San Vitale у Равени[6]) (VI век), у Santa Maria Maggiore у Риму (VIII век)[7]) и многим другим.

Исти се мотив јавља и на каснохеленистичким тканинама од V до VIII века.[8]) Честе су и варијанте у којима се комбинује ваза с птицама или дрво с птицама и лавовима. Некад се овај мотив јавља у медаљону, каткад без њега. Ваза са два бела голуба један према другом, који се једном ногом ослањају на руб вазе, док су им кљунови окренути према отвору вазе или боље рећи — путира, појављују се на једној коптској тканини нађеној у Египту из VI—VII века.[9]) Овај се мотив не налази само у Египту већ и на тканинама у Европи. Византиски ткачи преузимају тај мотив из персиске уметности, односно доносе га персиски ткачи као вазу или дрво живота с птицама или лавовима или комбинујући и једно и друго.[10]) Под утицајем Византије ови се мотиви преносе у Италију,[11]) из Италије у Немачку,[12]) где се појављују на тканинама из Регенсбурга и у XIII веку. Шпанија их прима и уноси у своје тканине директно са сасанидских тканина. Андалузиска орнаментика и тканине узимају с касета од слонове кости из доба кордовског калифата исте мотиве у првој половини XIII века.[13])

Поред мозаика и тканине сличан мотив еухаристије јавља се и на камену: у плитком рељефу и капителима, а и на минијатурама. Извор живота среће се на капителима преромановског периода у Француској од

---

[2]) »Паметнији је био од свих животиња», Мојсије 3, I.

[3]) St. Beissel, Zur Geschichte der Tiersymbolik in der Kunst des Abendlandes, Zeitschrift für christliche Kunst 9, 1901, 276.

[4]) Wulff — Volbach, Spätantike und koptische Stoffe, Berlin 1926, 15.

[5]) O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin 1913—18, 310.

[6]) Ibid., 361.

[7]) Wulff — Volbach, op. cit., 15.

[8]) Ibid., 15, T. 15; 88, 89, 137, 104.

[9]) Ibid., 89.

[10]) Otto v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, IV, Tübingen, 12.

[11]) Ibid., сл. 221, 222, 223, 224.

[12]) Ibid., 32, сл. 263—268.

[13]) Ibid., 22, T. 142—3.

VI—IX века.[14]) Афронтирани лавови и грифони стално се јављају на капителима цркава романског периода у Француској: Saint Junien (XI век), Conques (XI—XII век), Saint Sernin-Toulouse (XI—XII век), итд.[15]) У Corneilla de Coubent у Пиренејима[16]) појављују се адосирани лавови и друге животиње чија тела у потпуности одговарају, по начину обликовања, телима лавова на нашој посуди.

У Јерменији и Ђурђијанској појављују се адосирани лавови и афронтиране птице у Aghtamary, Hohoulu, Mabetu, Amangsu, све из X века.[17])

На терену Југославије јављају се афронтиране птице, грифони, лавови. Ови примери су најчешћи у старохрватској уметности, али их има и на терену Србије и Македоније. Претставу двеју афронтираних птица срећемо на натпису кнеза Мутимира из Светог Луке у Уздољу из године 895,[18]) затим на иконостасу у цркви св. Мартина у Сплиту.[19]) На пентограму сплитске крстионице појављују се четири афронтиране птице.[20]) Два афронтирана лава су на аркади циборија у Светом Донату у Задру.[21]) Д-р Караман констатује[22]) да се „старохришћанским звијерима, пауновима, лавовима и голубовима прикључују сада мјешовите звијери оријенталних сагова и животињско царство средњовјековних „бестиарија", као и другдје у вријеме романике." Мотив птица са вазом појављује се и на каменом рељефу преграде у Нерезима, а Нерези припадају XII веку. Тај мотив долази у наше крајеве из Византије, али се ипак ретко среће на фрескама и каменој пластици XIII и XIV века.

У минијатурама су ови мотиви такође веома чести. Они се јављају у преплету заглавља или у иницијалу. У групи шпанских минијатура »Mozarabes«, које су датиране у IX и X век, појављују се групе афронтираних животиња под утицајем сасанидске и оријенталне уметности.[23]) Оне се могу упоредити с рељефима на фасади у Aghtamaru (915—921) у Јерменији, као и с рукописима сириског и јерменског порекла,[24]) исти иконографски мотиви јављају се и на нашем кондиру. Стара Јерменија је примила елементе персиске уметности, особито сасанидске.[25]) Сасаниди уносе у своју уметност хеленистичке елементе,[26]) али се у њима ипак осећа симболика номадских народа. Код Сасанида дрво није симболична претстава дрвета живота, већ је то свето дрво из персиске митологије, које расте између брегова у чијем су корену животиње и биљке које претстављају живот на земљи.[27])

У Мирослављеву јеванђељу појављују се такође конфронтиране птице. Њих има и у Призренском четворојеванђељу, као и у Четворојеван-

---

[14]) Jean Hubert, La »crypte« de Saint-Laurent de Grenoble et l'art du sud-est de la Gaule du début de l'époque carolingienne. Arte del primo Millennio, 1950, 327.

[15]) Maurice Gieure, Les églises romanes en France, Paris 1953, 53, 60.

[16]) Ibid., 60.

[17]) Jurgis Baltrušaitis, Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie, Paris 1929.

[18]) Lj. Karaman, Iz koljevke hrvatske prošlosti, Zagreb 1930, сл. 69.

[19]) Ibid., сл. 42.

[20]) Ibid., сл. 104.

[21]) Ibid., сл. 107.

[22]) Lj. Karaman, Pregled umjetnosti u Dalmaciji, Zagreb 1952, 25.

[23]) A. Grabar. Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manu-Gaule du début de l'époque carolingienne, Arte del primo Millennio, 1950, 327.

[24]) Sirarpie Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge 1947, 88.

[25]) Ibid., 107—8.

[26]) Henri Focillon, предговор, J. Balttrušaitis, op. cit., p. XI.

[27]) Kurt Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden, Berlin 1943, 99.

ђељу Народне библиотеке бр. 95, у Босанском четворојеванђељу Копитареве збирке бр. 24, и у другим рукописима.[28]) И овде се јављају негде птице, негде лавови, негде стилизовани грифони, а понегде и пауни. То говори о њихову оријенталном пореклу и потврђује да је оваквих мотива било и на нашем терену.

Предмети златарства код нас примили су исти сиже, те се срећемо с њим не само у Средњем веку него и у турском периоду. Као најранији пример с нашег подручја може послужити појас из Музеја старохрватских старина у Сплиту[29]) (овде су претстављени пауни), затим једна наруквица из Музеја примењене уметности у Београду[30]) (опет паунови на кладенцу живота), позлаћена посуда из Етнографског музеја у Скопљу[31]) и тамјаница рађена у Смедереву из године 1523.[32]) Док би ови примери били с претставом еухаристије с птицама или лавовима (пример тамјанице), дотле код нас има безброј примерака на којима су претстављене различите животиње, опет симболика, које иако су временски касније, већином из турског периода, говоре о сасанидском утицају кога је било код нас. Са сигурношћу се може тврдити да су мотиви претставе еухаристије на накиту дошли к нама преко Византије. Ово потврђује низ примера са сличним претставама који се налазе данас у Грчкој, а византиског су порекла.

Еухаристија као тема на посуђу или на накиту или уопште у златарству веома је ретка код нас, бар по досад познатим примерима. Набројане претставе у камену, минијатури и златарству нису увек симболичке претставе еухаристије, него само мотив који има у неким случајевима други симболички значај. Међутим, пример тамјанице из Смедерева једини је досад каснији предмет с овом претставом. Цела концепција ове тамјанице говори да је рађена с неког старијег узора и да испада из заједничке групе металних предмета XVI века. Баш претстава еухаристије говори о томе. Али и други мотиви који се јављају на овој тамјаници иду у прилог тези да је она рађена по старијем узору. Иако тема на тамјаници — еухаристија — одговара нашем кондиру, ипак су по стилским одликама један од другог прилично далеко. Међутим, ако се узму у обзир велика закашњења која су код нас веома честа баш у области златарства, не би се могло тврдити да тамјаница и наш кондир нису из истог времена.

III

Да би се дала стилска анализа кондира, потребно је пре свега вратити се на тамјаницу рађену у Смедереву 1523 године, на чијем се дну налази мотив еухаристије као на један датирани предмет с овом претставом у Србији. Иако су мотиви и на тамјаници и на кондиру слични, ипак постоји битна разлика у третману фигура, вазе с водоскоком и начину изражавања самог уметника. Један и други предмет имају централни мотив еухаристију: вазу с водоскоком и две хералдичке претставе, али док је ваза на нашој посуди заобљена, дотле је ваза с тамјанице по облику издужена, чвор је деформисан у плитки круг, а горња ваза је веома стилизована и неприродно постављена да се одмах види да је мајстор из Смедерева копирао овај

---

[28]) Sv. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950.

[29]) St. Gunjača, Muzej starohrvatskih starina od oslobođenja do danas.

[30]) Б. Радојковић, Уметничка обрада метала, Београд 1953, 18.

[31]) Ibid., 18.

[32]) Валтровић, Српске црквене старине на Будимпештанској изложби, Старинар I, 1886, 5; Л. Мирковић, Старине фрушкогорских манастира, Београд 1931, 27, 56; Б. Радојковић, op. cit., 24.

детаљ са неког старијег узора. На тамјаници с једне стране вазе стоји грифон, с друге стране лав у покрету. На лаву је птица, поред друге вазе-водоскока две афронтиране срне у скоку. Иако по својим иконографским елементима обе теме имају сличности, ипак се по начину и по техничкој обради свих фигура потпуно разликују. Дно тамјанице не имитује вез, тела грифона и лава су дати потпуно глатко, без икаквог исцртавања. Сем тога, тамјаница је испуњена емаљем тамноплаве и светлије плаве боје.

По типу приказ велике вазе на кондиру може се везати за низ таквих ваза које се јављају на текстилу, камену, рељефу, минијатури. Разумљиво је да разлике између њих постоје, јер типови неких од ових ваза садрже потпуно елементе свога доба, а особито ако су везани за антику. То се јасно огледа на претставама ваза из V—VIII века, које су по форми идентичне како на текстилу тако и на камену [33]) Међутим, на сребрном византиском посуђу облик путира за еухаристију показује нешто друго. Један сребрни византиски путир из VI века у The Walters Art Gallery у Балтимору[34]) показује све стилске особине које се налазе на нашем путиру у претстави сцене еухаристије: разграната стопа, чвор на раздаљини између горњег и доњег дела дршке, бокаста чаша. По своме облику и наш на кондиру и овај византиски примерак показују веома много сличности. То би значило да се на овај детаљ с кондира не би смело ослонити при датирању.

Али обрада тела лава јавља се и у западној уметности и у Јерменији. У Corneilla de Coubent — Пиренеји[35]) — појављују се адосиране и афронтиране животиње, чија су тела у потпуности обрађена као на нашој посуди. Како су Пиренеји на граници Шпаније, а Шпанија је била под утицајем оријенталне уметности, то се може претпоставити да је био један извор из кога су црпени мотиви и начин претставе лавова.[36])

Лав с телом у профилу, главом en face, с репом који се завија као цвет на леђима налази се у Hahoul-у (X век), Mabet-у и у Anamour-у у Турској, на једном рељефу у Amangsa у Дагестану, у музеју Ани, у Мосулу, у Јерусалиму.[37]) Пример адосираних лавова у Koubatchi[38]) је најсличнији од свих примера с нашим кондором. Иако се између ових лавова не налази ни дрво живота ни извор живота, оба постављена лава с окренутим главама један према другом и реповима стилизованим у палмету имају велике сличности с нашом посудом. Ови лавови из Koubatchi припадају XII веку. Утицај сасанидске уметности која се појављује у Јерме-

---

[33]) На мозаицима San Vitale у Равени (O. Wulff, op. cit., 361) ваза је класичних облика и линија. Сличан је случај и с вазом с пауновима и лавовима на равенској столици (J. Strzygowsky, L'ancien art chrétien de Syrie, Paris 1936 I). У базилици Апостола у Риму поред једног гроба из VII века Enrico Villa, La Basilica Apostolarum) појављује се ваза и може се везати за вазу на коптској тканини бр. 6941 која припада VI—VIII веку (Wulff—Volbach, op. cit., 15). Само по овим детаљима може се рећи да наша ваза не може припадати коме ранијем временском периоду.

[34]) The Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art, Baltimore 1947, 396, LX.

[35]) M. Gieure, op. cit., 60.

[36]) Код нас се често јављају лавови на каменој пластици и дрвету. На каменој плочи из цркве св. Атанасија, село Лешак, Тетово (данас у збирци Археолошког музеја у Скопљу), појављују се два адосирана лава с реповима стилизованим у палмету. Иако по својој изради ови лавови немају много сличности с нашим кондиром, они ипак у своме ставу и компоновању имају сродности с њим. Сличан је случај и с подним мозаиком из Светих Арханђела код Призрена. На деловима двери из Прилеп-Вароши (Археолошки музеј у Скопљу) медаљони с лавовима и птицама и технички и стилски веома су слично обрађени као на нашем кондиру. Ту би се могла тражити извесна веза.

[37]) J. Baltrušaitis, op. cit., 43.

[38]) Ibid., 73.

нији води порекло из Египта, а Египат има веза са сасанидском уметношћу. На јерменским рељефима тела грифона чији се репови завршавају у полупалмети слична су телима лавова на нашем кондиру, а у исто време су слична телима лавова на сасанидском сребрном посуђу. Јерменска скулптура имитује вез и златарску обраду;[39]) на кондиру се јасно види како теку бодови.

Као што је већ наглашено, наш медаљон је копиран с неке старе тканине или веза. То би се могло доказати разноликим цртама којима је испуњен празан простор између лавова, а које веома јасно подражавају разне врсте бодова. Али подражавање везу не јавља се само на нашој посуди или на предметима у олову. Оно се среће и на слоновој кости, камену, племенитим металима, рукописима. На једној страни византиске кутије у слоновој кости из XI—XII века,[40]) која је подељена на четири дела орнаментом винове лозе, у сваком компартименту је по једна фантастична животиња или птица у плитком рељефу. Прва фантастична животиња у облику коња с репом који се лепезасто завршава, по телу украшена је ситним двоструким цртама које подражавају донекле бодове на везу. Утицаји јерменске културе могу се видети у византиској уметности иконокластичног периода. Оријенталне технике као имитација веза или металних радова у употреби су у Византији заједно с декоративним мотивима животиња.[41]) Имитација тканине и веза особито је честа и јасно изражена на каснијим византиским рељефима (XI—XII век). У њима се појављују конфронтирани лавови с дрветом живота у средини. Ови се рељефи могу потпуно везати за наш кондир. Кад Византија почиње да управља јерменским областима и кад велики број Јермена емигрира у Цариград или бивају транспортовани у Тракију и Македонију, преносе се и модели по којима се касније ради и који подражавају везове и текстил.[42])

У Мирослављеву јеванђељу, лист 115 v., појављује се иницијал »П« у облику две конфронтиране птице које у својим кљуновима држе палмету.[43]) Начин стилизовања и исцртавања перја потсећа на начин стилизовања и исцртавања перја на нашој посуди. На минијатурама Мирослављева јеванђеља третман перја или начин покривања и украшавања тела појединих животиња може се везати по концепцији за претстављање лава и птица на нашој посуди. То се исто понавља и на минијатурама Призренског јеванђеља, а посебно на претстави јеванђелиста Марка поред кога је крилати лав.[44]) Лав на овој минијатури је по принципу: ситним тачкама којима је његово тело прекривено технички је исто обрађено као и тело лава на нашој посуди. Призренско јеванђеље припада XIII веку, а из групе је оријенталних рукописа. Међутим, тај начин исцртавања тела појединих животиња преноси се и у друге рукописе рађене по угледу на Мирослављево јеванђеље. Слична обрада перја са цртама јавља се и на Четворојеванђељу Народне библиотеке у Београду бр. 95 с краја XIV или почетка XV века,[45]) као и на Босанском четворојеванђељу Копитареве збирке бр. 24.[46]) У XIV веку на металном посуђу с разним претставама животиња други је случај. На Душанову тањиру (Народни музеј, Београд) обрада

[39]) S. Der Nersessian, op. cit., 96.

[40]) The Walters Art Gallery, op. cit., 44, XXI—II, 123.

[41]) S. Der Nersessian, op. cit., 107, 108.

[42]) Ibid., 108.

[43]) Sv. Radojčić, Stare srpske minijature, Beograd 1950, 26, III, V a, V b

[44]) Ibid., 30—31, XI.

[45]) Ibid., 43, XXVI a.

[46]) Ibid., 43—44, XXVIII.

тела орлова дата је на сасвим други начин. Овде мајстор потпуно прелази на натуралистичку претставу птице обрађујући свако перо посебно, а перје исцртава у полукружном облику. Крила птице су означена паралелним, укосо постављеним линијама. Исти начин обликовања тела јавља се и на дечанској скулптури и на хоросу из манастира Дечана.

У раним везовима и тканинама то није случај. Перје се само назначава и не иде се у детаљисање. Такав је случај и с претставама лавова и птица на нашем кондиру. На каснијим претставама лавова: на скулптури, металним предметима или архитектури лавови се обликују с потпуно глатким телима, али с обрађеном гривом. По том се принципу обрађују тела животиња током XIII, XIV и XV века. Традиција обраде животињског тела у XVI и XVII веку је иста. На посудама и чашама с претставама лова тело је дато сасвим глатко с пластично истакнутим мишићима (дубровачки тањир из манастира Савине XV век, чаша у Југославенској академији знаности и умјетности итд.). Ако се вратимо и на тамјаницу из Смедерева (1523), видећемо исти случај.

На нашем пак кондиру обликовање животиња и начин претставе коже и перја нешто је сасвим друго: њихова су тела испуњена ситним цртицама по истом принципу као на минијатурама Мирослављева јеванђеља. Мајстор се није трудио да изради глатко тело лава с обрађеном гривом. Напротив, мајстор је дао и читаво тело лава. Он директно копира како цели медаљон тако и детаље с неког старог веза који је имао пред собом. Трбух лава пресеца с неколико паралелних црта као што ради и мајстор из Старе Загоре[47]) на своме рељефу. То пресецање трупа лава треба да означи ребра лављег тела.

На кутијама од метала из XVIII века, особито из битољске радионице, као и на пафтама, често су претстављени адосирани лавови и птице. Начин обликовања њихова тела сасвим је друкчији него на нашој посуди. Лавови су глатког тела, добро исцртаних глава, обрађене гриве. Уколико ове кутије и пафте нису резане, оне су ливене, а калуп је сасвим прецизно обрађен. Ни за ову радионицу нити за XVIII век не може се везати наш кондир.

У Етнографском музеју у Београду чува се један кондир сличних димензија и облика као наш са сличним медаљоном (сл. 4). У средини медаљона је еухаристичка ваза с водоскоком. Поред водоскока су две конфронтиране птице, које се једном ногом ослањају на руб веће вазе, док другом ногом придржавају вазу с водоскоком. Кљунови су им у мањој вази — као да пију воде. Поред велике вазе су два адосирана лава. Иако по својој концепцији ова два кондира имају апсолутну сличност, ипак по начину обликовања, третману тела лавова и птица и по орнаментисању вазе показују битне разлике. Тело лавова је дато у скоку с израженим свим ногама. На нашем медаљону од задњих ногу види се само једна, док је друга (предња) нога само назначена. Тела лавова на кондиру из Етнографског музеја су дата глатко, без икаквих исцртавања, сем назначене гриве. Главе су донекле натуралистички рађене с израженом мускулатуром и ушима лавова. На нашем кондиру тога нема: глава је дата у завијеним цртама с назначеним очима, њушком и устима. Шапе су на нашем кондиру у облику розете, док на овом другом кондиру имају облик правих шапа с израженим прстима. На трбуху су грубо дате линије мускулатуре. Још нешто што има на лавовима другог кондира а нема на лавовима првога јесу длаке које су претстављене на крајевима ногу. И положај лављег тела је друкчији. Док су лавови на нашем кондиру усправљени — стоје на задњој нози —

[47]) Б. Филов, op. cit. II, 1—2.

Сл. 4. Кондир Етнографског музеја из Београда.
(Снимио Б. Дебељковић)

Fig. 4. «Kondir» du Musée Ethnographique de Beograd

дотле су лавови на другом у покрету. Они се ослањају на све четири ноге и корачају ободом медаљона. На нашем кондиру лавови делују много више хералдички него на другом. Ваза је такође друкчије орнаментисана, иако се по облику донекле поклапа. Доњи део и једне и друге вазе је сферног облика. Стопа је на исти начин подељена: при дну четири испупчене линије, затим појас са орнаментом и најзад део који се сужава ка чвору. Док је појас на нашем кондиру испуњен таласастим орнаментом, дотле је тај исти појас на другом кондиру украшен неправилним четвороуглима у којима је по један круг. Део који се сужава на нашем кондиру испуњен је зракасто паралелним линијама које се сужавају у чвор. На другом је кондиру то

друкчије: цео се део сужава у чвор, али је испуњен неправилним троуглима. На нашем кондиру чвор је изражен косим линијама, на другом кондиру приликом ливења орнамент чвора је избрисан. Држак између чвора и чаше на другом кондиру је дужи него на нашем, али је исто орнаментисан. Сама чаша на нашем кондиру више је пластично приказана од чаше на кондиру из Етнографског музеја. Док је наша чаша орнаментисана разном врстом бодова који се преплићу, дотле је чаша с другога кондира дата с једноставним орнаментом — полукрузима, круговима и таласастом линијом. Руб чаше на нашем кондиру је окружен ситним вертикално паралелним линијама, док је на другој чаши украшен с три паралелне хоризонталне линије. Мања ваза, која је у исто време и водоскок, нешто је више издужена с назначеним орнаментима који су се током ливења истрли. Такав је случај и с птицама. Као претпоставка за омашке у ливењу које се овде појављују може да се узме и да се радило с неког старог излизаног калупа на коме се од употребе орнаменат сасвим избрисао, те се није могао јасно изразити на ливеном предмету. Не би се могло мислити да је мајстор био невешт приликом ливења овога предмета, већ пре да је имао пред собом стари калуп. Ако се један калуп приликом ливења више пута употребљава, познато је да губи своју јасност и оштрину. На тај начин би се могло претпоставити зашто је ливење ових предмета слабо. Међутим, и калуп којим је овај предмет ливен разликује се од нашег кондира. Те стилске разлике на медаљону већ су истакнуте.

Медаљон на нашем кондиру завршава се равном округлом траком. На другом кондиру медаљон има двоструки завршетак — тордирану линију и ширу равну траку. Преко облог дела нашег кондира и с једне и с друге стране поређани су у два реда зупци. На другом кондиру двоструки ред зубаца је нестао, а јавља се само један ред крупнијих бобица. То би био још један аргуменат да је први кондир старији од другога. Употреба двоструког реда бобица јавља се у античкој уметности I и II века на бравама[48]) или саркофазима, те се преноси и на предмете касног хеленизма. Један ред бобица које су овде постављене као шав говоре о каснијем пореклу.

Ручке на нашем кондиру претстављене су, као што је већ речено, у виду преломљене гране на чијем доњем делу, с леве и с десне стране, обрађена је пластично глава химере с отвореним чељустима и волутасто савијеном горњом усном. Слично претстављена глава је и на прелому гране, само је нешто више стилизована. На кондиру из Етнографског музеја ручке су дате веома обло, главе химера су сасвим стилизоване, скоро у цвет, а на ручки се налази један занимљив детаљ који говори да је овај кондир из турског периода. Тај детаљ је зарубљени чвор који је веома омиљен у исламу, а среће се на намештају, архитектури и златарству XVI века. Како се зарубљени чвор раније не појављује, то се може претпоставити да кондир из Етнографског музеја може припадати само турском периоду, а никако раније.

Ручке се на нашем кондиру, видели смо раније, по концепцији разликују од ручки на овом кондиру. Поред глава химера које су овде заступљене појављује се и орнаменат: акантусов лист завијен у спиралу.

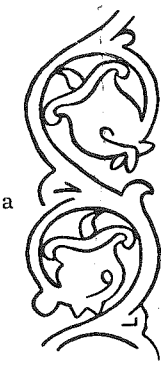
Мотив акантусова листа јавља се веома често на тканинама касног хеленистичког порекла. Тај је мотив и на једној тканини нађеној у Египту (бр. 9227 и 9228) из IV—V века,[49]) а претстављен је на дугачким тракама које хоризонтално теку дужином тканине. Гранчице на овој тканини сти-

---

[48]) Maria Bratschkova, Die Muschel in der antiken Kunst, Известия на Българския археологически институтъ, София 1938, XII, I, 12, 5.

[49]) Wulff—Volbach, op. cit., 10, 45.

лизоване су на исти начин као и на нашем кондиру. На другој хеленистичкој тканини нађеној у Египту, која припада IV веку (бр. 4633а),[50]) на једном огртачу или покрову, јавља се исти орнамент акантусове гранчице увијене у спиралу. Овај орнамент у потпуности одговара орнаменту нашег кондира. На кондиру из Етнографског музеја тога орнамента нема. То би значило да је овај други кондир — рађен касније — примио орнаментику свога времена. Док се на ручкама нашег кондира не јављају уопште исламски елементи, на кондиру из Етнографског музеја исламски елементи се појављују с чвором који је зарубљен и који показује бар приближно време његова настанка. Акантусова гранчица јавља се у хеленизму и у јерменској уметности VIII—X века, а пренесена је баш са хеленистичких тканина.[51]) Акантусова гранчица завијена у спиралу ређе се појављује на предметима нашег касног Средњег века, а на предметима турског периода је скоро нема, бар по досад познатим предметима. На једном малом кондиру, опет из Етнографског музеја, на ручкама су акантусове гранчице, али ће се о њима касније говорити.



Сл. 5. Архиволта из Koubatchi-ja (по J. Baltrušaitis-у)

Fig. 5. Archivolte de Koubatchi (d'après J. Baltrušaitis)

Претстава главе химере везује се обично за романику и за објекте рађене у њеном стилу. На црквама романског периода у Француској виде се често овакве претставе, али се не могу везати за наш кондир. Начин њихова стилизовања даје сасвим другу слику. Химере на нашем кондиру имају и своје функционално значење. С једне стране оне служе за избацивање воде, а с друге стране главе су затворене. На рељефу у Koubatchi из XII века[52]) појављује се орнаменат на архиволти, гранчица архиволта се завршава животињском главом (сл. 5). Животиња има отворене чељусти с извијеном горњом усном у волуту, а тело је завијено у гранчицу. На нашем је кондиру исти случај: ручке су у облику грана, а на њима су главе које по третману и облику одговарају главама с рељефа у Koubatchi. Претварања ручки на посудама у главе грифона или химера јављају се у персиској уметности сасанидског доба и уметности Египта VIII и IX века пре наше ере. Таква посуда је била приказана на Персиској изложби у Лондону 1931.[53]) Ручке су на тој посуди прерасле у главе фантастичних животиња, али нису изгубиле своју функционалну намену. Начин преплитања животињских глава с биљним орнаментом или као завршетак

[50]) Ibid., 10, 50.

[51]) Der Nersessian. op. cit., 108.

[52]) J. Baltrušaitis, op. cit., 55, 88.

[53]) Persian Art, Exhibition of Persian Art at Burlington House, London 1938, 21, 212.

гранчица јавља се у каролиншким рукописима X века.[54]) Али по изражавању главе разликују се од глава на нашем кондиру. Према томе, главе аждаја на нашем кондиру којима се завршава ручка највеће имају сличности с главама на рељефу из Koubatchi-ja (сл. 5). Рељеф из Koubatchi-ja припада XII веку, а јерменски је рад.[55]) Ако се претпостави да су у Средњем веку на нашем терену биле јерменске колоније, а њих је свакако било, могло би се претпоставити и да је овај кондир јерменски рад. Да је Јермена било на територији Србије, доказује и камена плоча с јерменским рукописом нађена у манастиру Витовници.[56]) На каменој плочи је натпис и година 667 по јерменском рачунању (1218 год.).[57]) То би био један од доказа да је јерменске културе било на нашем терену још у XII и XIII веку. Јерменски утицај је био на целом Балкану, а особито се био учврстио у Тракији и Бугарској,[58]) те се јавља и у нашим крајевима. Вероватно је да су јерменски мајстори радили и код нас, те је можда и наш кондир њихов рад или је рађен под њиховим утицајем. На нашем кондиру нема исламских елемената да би се могло претпоставити да је постао под утицајем Турака, као што је случај с кондиром из Етнографског музеја. У јерменској уметности, у рељефима и рукописима, појављују се адосиране и конфронтиране животиње, као и акантусов орнаменат узет из хеленизма,[59]) а све се то среће и на нашем кондиру.

Кондир Етнографског музеја има свакако много сличности с нашим кондиром и по обликовању, медаљону и ручкама. Разлика је између њих већ изнесена, али може се претпоставити да је јерменске колоније било баш у Косовско-метохиској Области и да су се тамо налазиле радионице тих посуда. Калуп по коме је рађен овај други кондир по свему се види да је био оштећен. Не може се говорити о непознавању технике ливења мајстора с тога подручја, већ о излизаном калупу. Свакако би била смела тврдња ако би се претпоставило да је наш кондир послужио за модел приликом рада ових кондира.

Кондир о коме је реч свакако води порекло од античких ампула, посуда које су се употребљавале за ношење вина или воде за време служби, затим за ношење причешћа болесницима или приликом крштења.[60]) Оне су се правиле од различитог материјала — стакла, керамике или метала. У Француској у XII и XIII веку постојала је слична врста посуда које су се називале »bidon«.[61]) »Bidon« је био велика флаша у облику диска с грлићем и ушицама за ношење. Бидон је употребљаван за ношење приликом путовања, а прављен је од гвожђа. У њему се носила вода. У Музеју Cluny чува се један бидон из XV века, који по свом облику донекле потсећа на наш кондир.[62]) Обрађен је у кованом гвожђу с примесама калаја. Он нема ручке, али на њему постоје ушице које су служиле за ношење, а кроз

---

[54]) Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance, Baltimore 1949, IV, 4.

[55]) J. Baltrušaitis, op. cit., 55, 88.

[56]) Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, бр. 8; Ђ. Бошковић, Основи средњовековне архитектуре, 212; Бошковић, Средњовековни споменици североисточне Србије, Старинар I, Београд 1950, 185—6.

[57]) Ibid., 185—6; 212, 8.

[58]) Der Nersessian, op. cit., 108; Б. Филов, op. cit. II, 1—2.

[59]) Ibid., 107.

[60]) Ch. Daremberg, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, éd. Soglio, 1887.

[61]) Violet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance, IIème, Paris 1874, 38, I.

[62]) Ibid., 38, I.

њих је пролазио ланац. На нашем кондиру такође постоје шупљине за ланац. Тако се може претпоставити да је и наш кондир служио за ношење воде. Разлика је у материјалу од кога је наш кондир. Он је од олова. У оловном се суду не би могло носити вино, али су још за време Римљана постојале оловне цеви за водовод. Како је наш кондир из краја у коме има много олова, није искључено да је због тога и прављен од олова.

За Месопотамију и Сирију може се такође везати облик нашег кондира. Једна трбушаста посуда нађена у Алепу[63]) с грлићем и дршкама по своме облику потсећа на посуде са нашег терена. Ова је посуда вероватно служила ходочасницима за доношење свете воде или ружиних мириса и парфема.[64]) На њој се налази хералдички запис. Посуда је од неглачане керамике и припада XII—XIV веку. По свом облику она се може везати за наш кондир.

На нашим средњовековним фрескама такође се можемо срести са сличним обликом. Њега најчешће има на фрескама XIV века, и то у Грачаници, Пећкој Патријаршији, Дечанима, Охриду, Старом Нагоричину, Леснову. У Грачаници[65]) је претстављена слична посуда с ручкама и фигуралним украсом на трбушастом испупчењу. У „Причешћу апостола" у Пећи[66]) Христ у рукама држи посуду облог облика с ручкама. На своду у Дечанима[67]) Мојсије држи у руци посуду с ручкама, а на њеном је средњем делу медаљон с рељефном претставом, док су около поређани ситни бисери. На нашем је кондиру такође медаљон с рељефном претставом а преко кондира је двоструки ред зубаца. У Светом Клименту у Охриду[68]) на фресци „Мудрост изграђује храм" на столу је посуда с ручкама. Посуда је трбушастог облика, а на грлићу су назначена два медаљона, док је трбушаст део њен такође обрађен. У Старом Нагоричину,[69]) опет „Причешће апостола", Христ држи у руци посуду с дршкама, трбушастог је облика и без грлића, а цела посуда је орнаментисана тачкицама које граде ромбове. У Леснову[70]) се такође наилази на овај мотив: на једној посуди са две ручке, трбушастог облика, с предње стране је такође приказана у рељефу фигурална претстава Богородице. На једној каснијој икони из XVI—XVII века (својина Етнографског музеја — изложена у Народном музеју у Београду) која претставља гостопримство Аврамово, појављује се на столу слична претстава посуде са дршкама. Како се ова посуда јавља и у XIV веку, вероватно је да се она на поменутој икони појављује као сликарски шаблон. Слична се посуда налази у Викторија и Алберт музеју у Лондону, у керамици, а припада XI—XIII веку.[71]) Нађена је у Египту. То би био још један доказ да је посуда с иконе копирана с неког старијег узора.

Мора се поставити питање: чему је служила ова посуда, да ли је имала какво култно значење?

Ако се осмотри орнаментика, а посебно медаљон, добиће се закључак да се ради о посуди која је имала култно значење. Ако се узму у обзир посуде које се налазе на нашим фрескама XIV века, могло би се претпоставити да је у питању путир, јер се таква врста посуда најчешће јавља

---

[63]) Arthur Lane, Eearly Islamic pottery, London 1947, 37.
[64]) Ibid., 28.
[65]) Vl. Petkovich, La peinture serbe du Moyen Âge II, Beograd 1934, LX.
[66]) Ibid., CIV.
[67]) Ibid., CXXIX.
[68]) Ibid., 24 a.
[69]) Ibid., 40.
[70]) Ibid., 131 b.
[71]) A. Lane, op. cit., 36 d.

код причешћивања апостола. Међутим, познато је какви су путири изгледали у Средњем веку за богослужење, те би ова претпоставка отпала. Значи да је ипак, ако се тај облик јавља на фрескама, и наша посуда, тј. кондир, имала свој култни значај.

У раном Средњем веку постојао је култ светог Менаса, који је особито био развијен у Египту, Сирији и Палестини.[72]) Због његова култа прављене су нарочите посуде у којима се доносила света вода с његова гроба. Тај култ је био веома распрострањен, те су се цркве посвећене Менасу налазиле у Цариграду, Солуну, а једна лампа на којој је претстављен Менас са два лава и фригиском капом на глави нађена је у Солину.[73]) Тако би се могла дати претпоставка да је и наш кондир остатак једног таквог култа.[74]) На то би могла да наведе и претстава еухаристије.

Да су ове посуде припадале неком култу, наводи нас на мисао и њихов број који је досад нађен. Поред овога кондира и кондира из Етнографског музеја, у Народном музеју у Београду налази се још један кондир, који је по свему идентичан с нашим кондиром. По инвентарским подацима види се да је ископан у Јањеву, а то би значило на блиском подручју. Овај се кондир датира у XVII век.

Кондир који публикује Б. Филов разликује се по својој претстави од ова три наша кондира, али је вероватно служио такође за неке култне сврхе. Занимљиво би било да се истражи коме би култу све посуде припадале, као и колико се на нашем терену задржала традиција приказивања медаљона с хералдичким сценама и колико је код нас трајао сасанидски и постсасанидски утицај.

Међутим, о овим се кондирима може створити закључак да су рађени на нашем терену, а да су их радили или јерменски мајстори или су рађени под утицајем Јермена. Било би занимљиво утврдити, кад се ствара прва радионица у околини Гњилана и кад почињу да се израђују ове посуде. По елементима који се јављају на њима могло би се претпоставити да их је било и пре турског периода, али да се њихова производња продужила до дубоко у турски период. Како су изгледале прве посуде, не би се могло утврдити, али и посуда Музеја примењене уметности, као и посуда Народног музеја, на којима нема турских утицаја, али по своме облику ипак потсећају на данашње буклије које су ношене по свадбама, изгледа да су постале негде на самом почетку турског периода. То би значило да би се ове две могле да датирају на прелазу од XV у XVI век. Овај је временски период веома занимљив за наше златарство, јер има предмета на којима нема турског утицаја и који се сасвим ослањају на традиције касног Средњег века, као и на раније доба. Турски период који није истражен баш на овом подручју, приликом нових истраживања даће свакако нове резултате који ће моћи јасније и боље да објасне много ствари, па можда и наш кондир.

---

[72]) Kraus, Realencyklopedie der christliche Altertums, 2 B, Freiburg 1882; Pauly-Wissowa, RE 774.

[73]) Pauly-Wissowa, op. cit., 772; A. de Waal, Römische Quartalschrift, 1899, 330.

[74]) На ову помисао наводи и слична посуда која се налази у Музеју у Каиру, такође од олова с претставом светог Теодора. Висина ове посуде је 0,165 м (J. Strzygowski, Catalogue du Musée du Caire, Vienne 1904, 7021, 330, 399). Стриговски сматра да је она једна варијанта Менасових посуда. Посуда каирског музеја веома много одговара нашем кондиру. И код ове посуде датирање је веома широко: коптска из арабиског доба.

Bojana Radojković

UN RÉCIPIENT, DIT »KONDIR«, AVEC LA REPRÉSENTATION DE L'EUCHARISTIE

Le Musée des Arts Décoratifs de Beograd a fait en 1955 l'acquisition d'un récipient en plomb très intéressant, trouvé aux environs de Gnjilane, près du village Ugljari, dans la région de Kosovo—Metohie. Ce recipient est composé de pieds, d'une partie en forme arrondie, d'anses et d'un col. Les quatres pieds du récipient, taillés à plat, sont sans décoration. La partie ventrue du récipient est légerement ovale, l'ornementation en est identique des deux côtés. Au centre du medaillon est représentée en ciselure l'eucharistie, composée des éléments suivants: deux lions adossés, se cabrant et s'appuyant sur leurs pattes de devant sur le cercle du médaillon, le corps de profil, les têtes en demi-profil. Le corps entier de chaque animal est couvert de petits traits. Entre les lions, un calice, composé d'un pied, d'un noeud et de la coupe. Le pied est sphéroidal, profilé aux extrémités, avec un ornement double en forme de ligne brisée. La tige a un noeud et elle est rayée obliquement. La coupe est ventrue, avec une ornementation en zig-zag double. Elle est surmontee d'une autre coupe plus petite de laquelle jaillit un jet d'eau stylisé. Deux oiseaux vis-à-vis l'un de l'autre sont perchés sur les bords de la première coupe: ils boivent au jet d'eau jaillissant. Autour du médaillon sont gravés des cercles concentriques. Sur la partie supérieure, en suivant la ligne circulaire commençant d'un pied et finissant a l'autre, se trouve une rangée double de l'ornement en relief en forme de denticules, qui borde la courbure du corps du récipient. Des deux côtés du récipient sont appliquées des anses en forme de branches rompues. À la partie inferieure de chaque anse il y a une tête de chimère à la gueule entr'ouverte. Ces gueules remontent vers l'extrémité. À la lèvre inférieure, un trou est percé qui peut-être servait à faire passer une chaîne. À l'angle de chaque anse il y a aussi une tête de chimère à la gueule entr'ouverte. Les anses sont décorées de rinceaux d'acanthe stylisés. À l'extrémité de leurs parties supérieures on voit de nouveau un trou, destiné probablement aussi à la chaîne. Le col du récipient est simple, avec un anneau en relief au milieu, sans ornementation.

Deux autres récipients semblables se trouvent à Beograd — l'un au Musée National l'autre au Musée Ethnographique. Les différences entre celui du Musée National et celui du Musée des Arts Décoratifs sont minimes, alors qu'une notable différence existe avec celui du Musée Ethnographique. Le spécimen du Musée Ethnographique est coulé, tandis que celui du Musée des Arts Décoratifs est ciselé. Une inscription, gravée ultérieurement, indique que cette sorte de récipient est appelé »kondir«. C'est pourquoi l'auteur s'est servi de ce terme au cours de son exposé. En comparant le kondir du Musée Ethnographique avec celui du Musée des Arts Décoratifs, on a l'impression que celui du Musée Ethnographique est postérieur car on y trouve déjà des influences islamiques (le noeud islamique, l'ornement en forme de turban), qui n'existent pas sur l'autre. Comme sur le kondir du Musée des Arts Décoratifs apparaissent des éléments tels que le rinceau d'acanthe et la tête de chimère et que, par contre, sur celui du Musée Ethnographique ils ne figurent pas, on pose l'hypothèse que le kondir du Musée des Arts Décoratifs, c'est-à-dire son moule, aurait pu servir de modèle pour l'exécution d'autres récipients semblables.

Le thème de l'eucharistie apparaît dans l'orfèvrerie des Balkans déjà au XIe siècle, mais on le rencontre aussi sur le premier objet daté en Serbie — une navette de 1523, faite à Smederevo. D'après la nature du travail cette navette est une copie d'un exemplaire plus ancien. Les éléments qui constituent

l'eucharistie: lions adossés et oiseaux affrontés sont de même un thème ancien qui apparaît en Serbie durant le moyen âge et réapparaît au XVIIIe siècle sur les objets d'orfèvrerie.

L'auteur considère que le thème de ce kondir est pris d'une broderie plus ancienne, car il y existe une répétition de l'ornementation imitant les divers points de broderie. Ce fait même nous amène à penser à l'influence de l'Arménie, c'est-à-dire des artisans arméniens en territoire serbe qui ont peut-être exécuté même ce récipient. Pour le confirmer l'auteur fait le parallèle avec la plastique sur pierre, les miniatures et les broderies du territoire de l'Europe entière, avec un aperçu spécial sur l'Arménie.

On pourrait également supposer que les têtes des chimères auraient pu être empruntées à l'art arménien, en les comparant à un relief de Koubatchi du XIIe siècle. Le rinceau d'acanthe est un des thèmes de l'orfèvrerie arménienne.

En supposant qu'il y ait eu des Arméniens sur le territoire serbe — en faveur de ceci parle une plaque en pierre avec une inscription arménienne du monastère de Vitovnica, en 1218 — une pensée vient d'elle même — le récipient lui-même n'aurait-il pas pu être l'oeuvre d'artisans arméniens, ou bien être d'une date plus récente.

Par sa forme ce récipient rappelle la forme des récipients français appelés »bidons«, servant à contenir de l'eau. Sur les fresques médiévales, notamment à Peć, Dečani, Ohrid, Staro Nagoričino, Lesnovo, Gračanica, aparaît cette sorte de récipient très semblable de forme, surtout dans la scène de Communion des apôtres. La forme du calice au moyen âge étant bien connue, on ne peut pas supposer que celui-ci aurait pu servir de calice. Cependant, on pose l'hypothèse que ce récipient aurait pu servir au culte. Sa forme provient certainement des ampules antiques qui ont été utilisées pour le vin et l'eau ou pour la communion des malades. Il est possible que ce kondir soit le survivant d'un certain culte. On peut supposer qu'il s'agit justement de celui de Saint Ménas, car les églises qui lui sont dédiées ont existé sur notre territoire. Son culte s'est maintenu jusqu'à nos jours.

Cette sorte de récipient figurant dans d'autres musées des Balkans (au Musée Ethnographique de Sofia, mais avec une autre représentation, publié par Filov; à Benaki Museum d'Athènes et d'autres) on peut supposer qu'ils ont servi néanmoins à quelque culte déterminé. Si ces récipients n'étaient finalement pas liés au culte de Saint Ménas, il serait intéressant de rechercher à quel culte ils ont appartenu.

D'après le procédé technique, ainsi que d'après la représentation de l'eucharistie on peut croire que le récipient du Musée des Arts Décoratifs est exécuté au XVe—XVIe siècle et que celui du Musée Ethnographique de Beograd est d'une date plus récente.

ОРИЈЕНТАЛНИ ПОКРОВ ИЗ СТУДЕНИЧКЕ РИЗНИЦЕ

Анѥелина Василић

Међу старинама које су током векова чуване по нашим манастирима, велику привлачност за средњовековни свет имале су мошти немањићских владара и црквених поглавара проглашених после смрти светитељима. Поштовање које је Средњи век указивао оваквим моштима било је углавном сакралног карактера, а њихова највећа популарност везивана је за веру у њихове чудотворне моћи исцељења од болести, истицање светог мира и сличних особина познатих из средњовековних хагиографских списа. Владари и црквени великодостојници били су склони да припишу овакве особине својим прецима те су, славећи чудотворности ових моћи, неговали у исто време у народу традицију своје владарске куће. Скоро свака биографија средњовековних српских владара и архиепископа обавезно се завршава чудима која су се десила по њиховој смрти: обавезно глава или две у сваком житију посвећене су разним начинима исцељења, додиром, виђењем ћивота или гроба умрлог.[1])

Ово хагиографско семе пало је из пера старих биографа на плодно средњовековно тло пуно сујеверја и покорне побожности, а његове су биљке ухватиле дубоког корена у народу. У доба робовања под Турцима, све до времена устанка у XIX веку, када су хагиографски цветови увелико прецветавали, трагови сујеверја везаног за мошти још нису сасвим ишчезли. Тако Антоније Протић прича како је у метежу насталом у Србији 1813 године, утицао на народ глас да шкрипи ћивот Првовенчаног што је знак да ће Србија пропасти.[2]) Но у ово време народно поштовање је ипак било више националног него сакралног карактера.

Једне од ових мошти које су за народ имале јаку привлачну снагу биле су мошти Стевана Првовенчаног чуване у немањићској гробници — манастиру Студеници. Веома бурну и занимљиву историју преноса и честих сеоба у бекству пред Турцима имале су ове мошти у прошлости.[3]) Захваљујући својој историји оне су и остале у центру народне пажње како у доба немањићске државе, још више у време њене пропасти и робовања под Турцима, све до устаничких времена XIX века. Занимљиво је пратити до које су мере још вођи устанака обраћали пажњу да мошти Првовенчанога буду у Србији у време њихове владе. Карађорђу изгледа није право кад калуђери 1806 године, бежећи испред Турака односе ћивот из Студенице.[4])

---

[1]) Стефан Првовенчани, Живот Стефана Немање, изд. СКЗ, бр. 180 (прев. Миливоје Башић), Београд 1924, 60—67; Доментијан, Живот светога Саве, изд. СКЗ, бр. 282 (прев. Лазар Мирковић), Београд 1938, 212—214; Ibid., Живот светога Симеона, 307—313; Теодосије, Живот светога Саве, изд. СКЗ, бр. 180, 224—229; Данило II, Живот краља Милутина, изд. СКЗ, бр. 257 (прев. Лазар Мирковић), Београд 1935, 120—121; Ibid., Живот архиепископа Арсенија, 198—205; Ibid., Живот архиепископа Јевстатија I, 239—242; Григорије Цамблак, Живот краља Стефана Дечанског, изд. СКЗ, бр. 265 (прев. Лазар Мирковић), Београд 1936, 30—32.

[2]) Споменик XIX, Београд 1892, 26.

[3]) Поред остале литературе најпотпуније о томе: Станојевић С., Мошти Стевана Првовенчаног у Војводини, Гласник историског друштва у Новом Саду III, 1930.

[4]) Герасим Георгиѥвић, Знаменити догађаи новиѥ србске историѥ, Београд 1938, 20—23.

Кнез Милош чини све са своје стране да 1815 године врати ћивот из Фенека у Србију да „народ обвесели".[5]) Као да је ћивот у земљи био народу залога сигурности и слободе Србије.

Овакво поштовање које су владари и народ указивали моштима обележавано је богатим даровима које су им поклањали још од најранијих времена.

Традиција даривања гробова, као и манастира уосталом, вуче своје корене још из епохе Немањића. Архиепископ Данило II описујући живот краљице Јелене прича о посети браће, краљева Драгутина и Милутина, мајчином гробу којом приликом Драгутин „даде многе дарове и прилоге дому пресвете Богородице и најчаснијем гробу блажене своје матере".[6]) Ти дарови били су већином драгоцени гробни покрови рађени од скупоцених материјала. Биограф св. Саве, монах Теодосије, пишући о преносу Савиних мошти из Трнова у Србију, говори о једном оваквом покрову од пурпура. „По том краљ Владислав, спремив царску багреницу и све што је потребно на подизање светог тела из земљиних недара... отвори гроб светога".[7]) И напомиње даље кад је Владислав однео Савино тело, Асен бугарски је наново уредио гроб наредивши „да се положи први камен врх гроба и да се покрије царском багреницом као и пређе".[8]) Драгоценим пурпурним покровом који Теодосије назива багрѣ,[9]) покривао се дакле и ковчег приликом преноса а и сам гроб.

О лепоти оваквих покрова говори архиепископ Данило при опису украшавања гроба Милутина: „И тако благочестива краљица Симонида начинивши кандило од скупоценог злата, и такође платна скупоцена и златна имајући на себи дивну лепоту изгледа, којим ће покрити раку овог христољубивога..."[10]) Ако само пребројимо тканине за које се зна да су у Средњем веку бојене пурпуром, видећемо да су ти покрови заиста могли бити скупоцени. Пурпуром бојена и златом проткана била је драгоцена тканина византиског порекла о л о в е р;[11]) врста баршуна или кадифе византиског или италијанског порекла са златним украсима а к с а м и т[12]) лака свилена тканина такође орнаментисана д а м а с к и н — в е л у т[13]) и фина чоха увожена са стране с к р л а т.[14]) Осим ових тканина поменута „златна платна" могла су бити и тешки византиски и италијански брокати, међу које се убраја и п а н д а у р.[15]) По свему судећи, најскупо-

---

[5]) Митровић Љубомир, Мелентије Никшић, Београд 1911, 63, нап. 160.

[6]) Данило II, op. cit., 72; ed. Даничић Ђ., Београд 1860, 207—8.

[7]) Теодосије, op. cit., 242; ed. Даничић Ђ., op. cit., 207—208.

[8]) Ibid., 224; ibid, 209—210.

[9]) М. Башић преводи багрѣ као »багреница«. Даничић прави разлику између ових речи: обе су пурпуром бојене, но ова друга је одећа: »ѡдѣнию прѣмногоу, чрьвленице царьскыие и багрѣн це. (Под речју »багрѣ« подразумева и »чрвленица«). Даничић Ђ., Рјечник I, Београд 1863, 22; Ibid. III, Београд 1864, 472. У домаћим изворима се пурпур помиње и као »грнмизь« — cremizi; Ibid. I, 236. О бојењу пурпуром: Ebersolt — Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923.

[10]) Данило II, op. cit., 74; ed. Даничић Ђ.. op. cit., 224.

[11]) Доментијан, ed. Даничић Ђ., op. cit. 224; Du Cange, Gloss. ed. Script. med. et inf. Graec, 213; Ebersolt J.. op. cit. 4.

[12]) Даничић Ђ., Рјечник I, op. cit. 7—47; Ibid., 312—406; Du Cange I, op. cit. 501; М. Пуцић, Спом. српски II, 124 (као ексамит — catasamitum); Даничић Ђ., I, op. cit. 109 (као велут).

[13]) Даничић Ђ., I, op. cit., 256; М. Пуцић, II, op. cit., 131.

[14]) Мијатовић Ч., Гласник српског ученог друштва XXXVIII, 100—103; Јиречек К., Историја Срба II, Београд 1923, 47; Костић К., Трговински друмови по српској земљи у средњем и новом веку. Београд 1899, 92; Даничић Ђ., III, op. cit., 118.

[15]) По Мијатовићу пандаур је златни брокат — panno d'oro, pannus aureus. Мијатовић Ч., op. cit., 107.

ценије пурпурне и златоткане материје служиле су у Средњем веку за гробне владарске покрове.

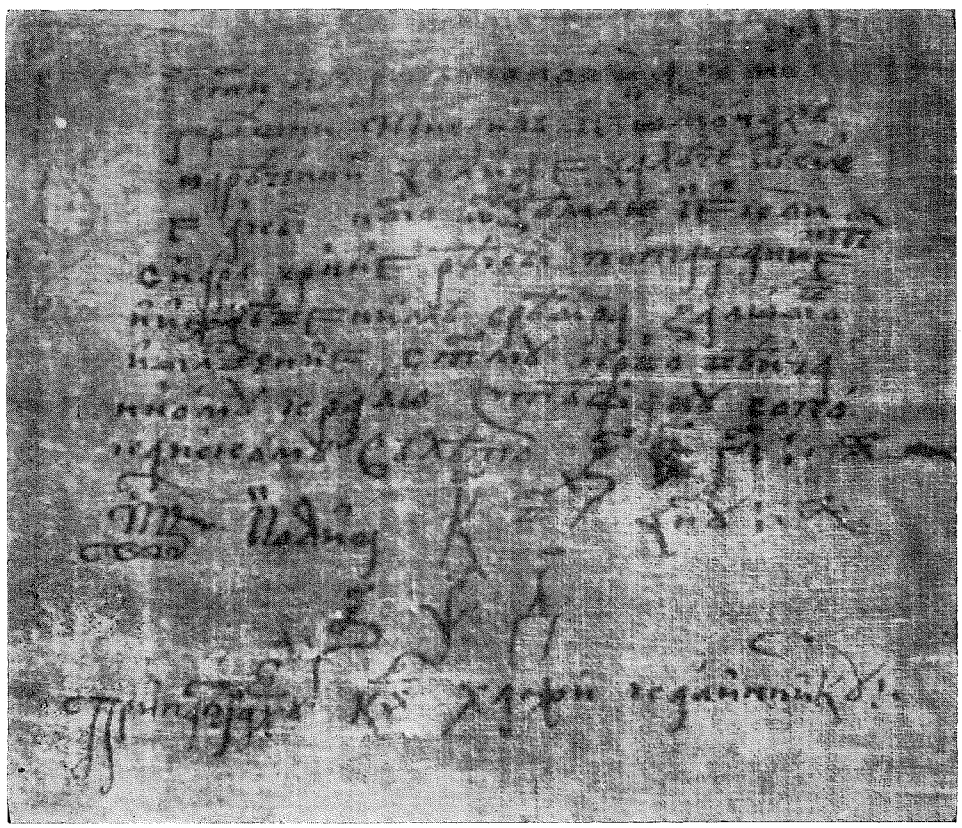
Пример употребе оваквих покрова при преносу тела умрлога имамо и у нашем средњовековном живопису; у капели краља Радослава Богородичине цркве у Студеници, у Сопоћанима и Градцу очуване су три претставе преноса тела умрлог великодостојника, могуће Стефана Немање.

Сл. 1. Студенички покров пре конзервације. (Снимио К. Денић)
Fig. 1. Voile funéraire du monastère de Studenica avant la conservation.

У Студеници је сачувана нажалост само доња половина тела умрлог на носилима, покривена браон-црвеном тканином која исто тако може да припада оделу умрлог колико и неком пурпурном покрову. У Сопоћанима, на сасвим сличној композицији не виде се носила од богатог покрова пребаченог преко тела и начињеног од теже материје на начин како се сликају теже свиле на фрескама. У Градцу је нажалост ова композиција прилично истрвена.

Од покрова који су током векова поклањани ћивоту Првовенчанога сачувано је у манастиру Студеници данас четири примерка.

Најмлађи од њих је дар кнеза Милоша Обреновића из 1831 године. Више историске но уметничке вредности, покров је начињен од златом и сребром протканог броката а оперважен са три стране црним сомотом са златним ресама.[16]) Покров је заведен у инвентару музеја манастирске ризнице у Студеници, под бројем 57.



Сл. 2. Запис јеромонаха Мисаила Црноречанина из 1704 године (налазио се на старој постави покрова пре конзервације, сада се чува у ризничкој архиви, снимио К. Денић)

Fig. 2. Inscription du moine Misailo Crnorečanin — 1704

Нешто старији покров је дар госпође Јелене, жене Карађорђеве који је према натпису поклонила ћивоту 1813 године у спомен своје деце. Начињен је од лаке свиле, извезен свиленим концем оперважен златном чипком и ресама.[17]) Покров се налази у музеју ризнице под инвентарским бројем 56.

---

[16]) Величина: 2,28×1,3 м. Покров је рађен према натпису у Београду од Константина Стојановића.

[17]) Величина: 2×1,44 м. О њему: Ђорђевић В., Вила, Београд 1865, 32; Вуич Ј., Путешествије по Сербији, I, изд. СКЗ, бр. 66, Београд 1901, 151; Стојановић Љ., Стари српски записи и натписи II, Београд 1903, бр. 3914; Петковић В., Манастир Студеница, Београд 1924, 14.

Сл. 3. Детаљ са орнаментима. (Снимио К. Денић)
Fig. 3. Ornementation, fragment

Трећи покров даровао је моштима Арсеније Јовановић-Шакабента, задњи поглавар српске цркве с титулом патријарха у XVIII веку. Према натпису начињен је 1747 године у новој резиденцији сремске Карловачке Патријаршије, а дарован ћивоту 1753 године. Начињен је од златотканог броката са мотивом гранате, по којој су се прославиле флорентиске сви-

ларске радионице од XVI до XVIII века.[18]) Оперважен је сомотом и златним везом. Изложен је у музеју студеничке ризнице под бр. 36.

Најзанимљивија и најмање позната међутим је тканина која по стилу и ткању, као и орнаменталном украсу, ни у чему није слична покровима које смо навикли да гледамо по хришћанским црквама. Описивачи наших црквених ризница у XIX веку називају га, према традицији покровом „султаније Милеве". Изложен је у музеју студеничке ризнице под бр. 32.

Први га запажа Владан Ђорђевић 1865 године на свом путовању у Студеницу.[19]) Године 1884, он се налазио на ћивоту Првовенчаног, како бележи Љуба Ковачевић, сумњајући да је то дар „Милевин".[20]) Године 1888, Михајло Валтровић, пратећи пештанског археолога Цобора, навраћа у Студеницу и види овај покров у орману.[21]) Већ 1890 године епископ Никанор пише да је ћивот „вазда покривен фино извезеним покровцем који је поклонила султанија Милева"; да је покров дар Милеве-Оливере, кћери кнеза Лазара, први говори Ф. Каниц 1909 године.[22]) Да је покров заиста дарован ћивоту Првовенчаног, говори запис на њему:[23]) на плавој платненој постави која је приликом рестаурације покрова у 1955 години скинута и стављена у архиву, написано је брзописом мастилом:

Сі с(ве)ти покр(овъ) понов(ихъ) а(з)ъ мн(ого)-
грѣшни Мисаилъ їеромонахъ
нарѣчени дѣли же далѣче Ѡстѡ-
е авы н(е)бо ѡт зѣмлѥ їеклисиарь чрние рѣкы потащаниемь
и иждѣвени(е)мь срѣбра за л(ю)бов
и бл(аго)с(ло)вение с(вѧ)т(о)мꙋ первовѣнчаномꙋ королю Стѣфанꙋ сопоканевомꙋ въ лѣто з с. г. і.
м(ѣ)с(е)ца їюлиа к. в дн8:
а. ѱ. д.
при патоїархꙋ : кѵр хаджи Каличикꙋ

Писац овог записа из 1704 године јеромонах Мисаило назива Првовенчаног „сопоћанским", што ће се вероватно односити на дуги боравак ћивота у Сопоћанима, после 1235 године до друге половине XVII века, кад су мошти склоњене у Црну Реку на захтев јеромонаха Мојсеја.[24]) Исти овај Мисаило јеклисијар црноречки, записује 1696 године у свом молитвенику (до рата се налазио у манастиру Гргетегу) да је тело Првовенчаног враћено 12 октобра из Црне Реке у Студеницу.[25]) Због инверзије датума (20 децембра запис да је то његов молитвеник, а затим 12 октобра о преносу) Станојевић сумња у тачност ове године преноса и више се ослања на Руварчеве доказе и најближег писца овом времену попа из Троноше, опреде-

[18]) Величина: 2,20×1,67 м. О њему: Ђорђевић В., op. cit., 29; Старинар VII, Београд 1890, 18, запис на покрову, табла I; О њему: Стојановић Љ., op. cit., II, бр. 2948; Вуич J., op. cit., I, 150; Српски Сион, Београд 1904, 667; Kanitz F., Das Königreich Serbien und das Serbenvolk, Leipzig 1909, 24; Петковић В., op. cit., 9.

[19]) Ђорђевић В., op. cit., 29.

[20]) Гласник LVI, Београд 1884, 359.

[21]) Старинар V, Београд 1888, 98.

[22]) Старинар VII, Београд 1890, 1; Kanitz F., op. cit., 24.

[23]) Натпис је публиковао Љуба Ковачевић. Он сумња да је покров дар »Милевин«; због натписа сматра да је покров настао 1704 године; Ковачевић Љ., Гласник LVI, op. cit., 359. Љуба Стојановић изричито чита »понових« у натпису, према њему је значи покров тада обновљен. Изоставља реч »и иждѣвениемь«. О натпису: Петковић В., op. cit., 7.

[24]) Гласник друштва српске словесности V, Београд 1853, гл. 17, с. 42.

[25]) Стојановић Љ., З. и Н., I, 469. Станојевић не идентификује овог Мисаила са обновитељем покрова већ говори о два лица: Гласник ИДУНС III, 53, нап. 10.

љујући се за 1704 годину када је ћивот враћен у Студеницу. Поп из Троноше пише да је Мојсеј као рашки митрополит вратио ћивот у Студеницу.[26]) Од Руварца знамо да је то Мојсије Рајовић, звани „Чурла", који се од 1704 године помиње као рашки митрополит, а који касније наслеђује патријарха Калиника као пећки патријарх.[27]) У сваком случају, наш Мисаило је савременик овог Мојсија Рајовића, који је постао рашки епископ у време оправке покрова 1704 године за владе патријарха Калиника, који се такође помиње у запису на покрову.

Исто колико је Мојсије Рајовић будно заинтересован за безбедност ћивота, старајући се о његовим преносима, заинтересован је и Мисаило, како се види по оправци покрова и запису о преносу ћивота (без обзира на веродостојност године преноса). Како је познато да су црквене власти додељивале ћивоту по неколико калуђера „код кивота да буду на чреди", како пева у XIX веку Герасим Георгијевић,[28]) није искључено да је тај обичај постојао и раније, те да је и Мисаило био једно време „на чреди" и бринуо се за њега. Тада је можда извршио поправку покрова у време преноса ћивота у Студеницу 1704 године.

Покров је начињен од лаког свиленог броката, по коме су златном жицом, мрком, жутом, плавом, црвеном и зеленом свилом ткане по целој дужини уже и шире паралелне пруге. Пруге су испуњене или богатом строго стилизованом биљном орнаментиком или кратким арапским реченицама (двема) које се стално понављају. Дужина му је 2,18 м, ширина 1,42 м.

Пругасте тканине имају своје претходнице још од најранијих времена у сириско-египатским тканинама.[29]) У исламским крајевима овакве тканине постају особито популарне од XIII до XV века. Особито у XV веку западни ислам воли овакве пругасте златоткане материје. Највећи број западноисламских тканина нађен је у египатским гробовима XIV века код Siut-a.[30])

Стилизовани мотиви који украшавају пруге на тканинама необично су занимљиви.

На једној од ширих пруга уткан је орнамент геометриског стила у коме се наизменично смењују осмоугаона и звездаста шара. Врста овог орнамента би по стилу одговарала везовима нађеним у египатским гробовима XII—XIV века, откуда вероватно и води порекло.[31]) Изгледа да је ова врста везова утицала на дрворезбарске украсе турских грађевина који су стилски слични: танке, косе дрвене летвице у пресецима стварају полигоналне и звездасте шаре (пример нише у Медреси Abu-Bekr-Maschara из Каира из XV века.)[32]) Овај орнамент је касније нашао своју примену у турским теписима где је рађен на разне начине. Још у XIX веку сличан мотив се налази на пиротским теписима (пример старог тепиха из кол. Денића, својина Завода за заштиту споменика НРС).

У уској бордури која спаја две шире, уткан је један други орнамент геометриског стила: у везаном ритму понавља се један крак свастике дуж целе траке. Контрастни начин ткања (бело на тамном и обратно) разбија

---

[26]) Гласник V, op. cit., гл. 17, с. 42.

[27]) Глас СКА. LXII. 32—34.

[28]) Георгијевић Г., op. cit., 37.

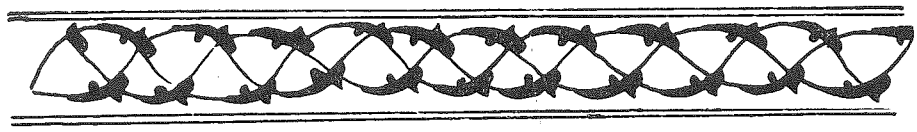
[29]) Falke O., Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1934. 38, т. 308.

[30]) Kühnel Ernst, Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern, Berlin 1927. У домаћим изворима пругаста ткања се помињу као »bergatus« (»duo planete, una bergata et alia purpura«). Doc. Rag. 181—142, fin. XI orig. Као сириска тканина »сноугска тканїа«. Цамблак, Гласник друштва српске словесности XI, Београд 1859, 70.

[31]) Kühnel, op. cit., бр. 1032, т. 30; бр. 3159, т. 20.

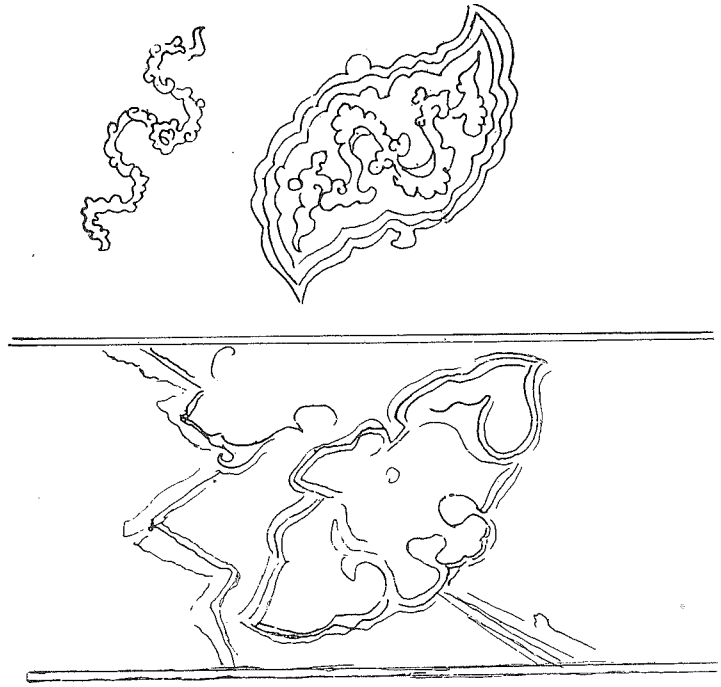
[32]) Propyläen V, Islam, 185.

нешто ову монотонију. Тај мали везивни орнамент веома је карактеристичан за старе везове. На хаљини једне од женских фигура насликане на François-вази у другој половини VI века пре н. е. налази се претстава овог орнамента такође у бордури.[33]) На ланеној тканини мамелучке епохе XIII—XIV века, нађеној у египатском гробу исти је орнамент везен свилом на лану.[34]) Од Мамелука овај орнамент скоро неизмењен прелази у Турску, где под именом »Kirma akitma« живи дуго у народној уметности вуненог плетива.[35])



Сл. 4. Турски везивни мотив »уч-иплик-руми« (ру̀ми с три петељке)
Fig. 4. Motif d'ornementation turc «uč-iplik-roumi» (roumi à trois tiges)

На уској бордури налази се трећи везивни орнамент састављен од три стилизоване петељке које се међусобно преплићу (сл. 4). У турској уметности овај је мотив познат под именом »Uč-iplik-rumi«, тј. руми са три петељке.[36]) Руми-начин украшавања претставља у турској уметности



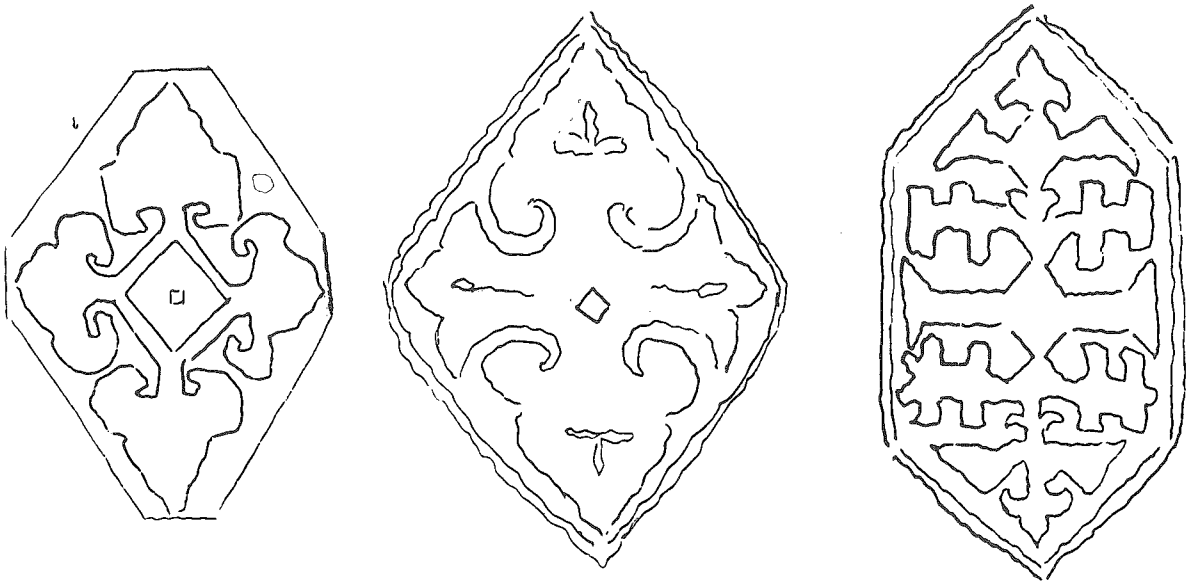
Сл. 5. 1. Пример турског мотива змаја у облаку, унетог из кинеске уметности. 2. Студенички пример истог мотива

Fig. 5. 1. Exemple du motif turc de dragon au nuage d'origine chinoise. 2. Même motif sur le brocart du monastère de Studenica — XIVe siècle

[33]) Falke O., op. cit., т. 1.
[34]) Kühnel, op. cit., бр. 3198, t. 44.
[35]) Arseven E., Les arts décoratifs turcs, 302, бр. 18, т. 608.
[36]) Ibid. бр. 14 т. 30a.

један од основних орнаменталних стилова. Строго стилизован и схематично схваћен, састоји се најчешће од преплета лозица које су скоро изгубиле флорални карактер. Он је веома рано ушао у читав исламски свет и постао један од главних украса којим се започиње или завршава неки мотив. На скулптури, украсу од фајансе, књигама и тканинама, он живи веома дуго (пример зидне фајансе XVII века).[37])

Једна од ширих пруга украшена је необично лепим мотивима карактеристичним за стил турских тканина XIV века.[38]) То је мотив косо положених шиљатих овала из којих излазе таласасте линије. Ово је један од начина приказивања прастарог кинеског мотива змаја, кога као легендарно божанство прихватају касније Персија и Турска. У Кини назван „Лунг“,



Сл. 6. 1. Коптски мотив четворолисте палмете. 2. Исти мотив на студеничком брокату у XIV веку. 3. Исти мотив на персиским „казак“ теписима у XVI веку

Fig. 6. 1. Motif copte de la palmette à quatre feuilles. 2. Même motif sur le brocart du monastère de Studenica — XIVe siècle. Même motif sur les tapis persans «kazaks» — XVIe siècle

у Персији „Ејдер“, у Турској „Врен“, он има велику моћ: господар неба, он шаље пољима кишу али и олују која их пустоши. Змај влада водама на земљи, ризницама, некад и душама. Отуда је веома честа његова претстава у кинеској уметности. Кинези га претстављају као фантастичну крилату неман, тела сличног гуштеру, с разјапљеним чељустима, а око њега сликају облаке и таласе над којима влада. Временом се он разнолико стилизује. У декорацији турских тканина претстављен је најчешће у форми облака из кога излећу муње. Тај пример се налази и на студеничком брокату, но изгледа да овде према небу излазе из облака муње, а према земљи киша. (Пример турског мотива змаја сл. 5., бр. 1; студенички пример сл. 5, бр. 2). Исти мотив је на дамашћанским брокатима XIV века ткан много схематичније: косо положени овали једноставно су везани међусобно таласастом линијом дуж целе тканине и нису у пругама.[39])

[37]) Ibid., т. 83, т. 251.
[38]) Ibid., 55, т. 203, бр. 1, 2.
[39]) Falke O., op. cit., 36 т. 209.

Друга шира бордура украшена је двоструком, контрастно тканом шах-шаром: у светлим косим ромбовима налази се врста четворолисне палмете, а на тамној подлози цвет каранфила окружен листићима. Сличан ромб мотив у крст везаних тролиста јавља се на касно хеленистичким везовима IV—V века.[40]) На студеничком је брокату исти мотив примио стилизоване форме Оријента и већ се осећа на њему дух новог мотива змајева облака. На западносараценским тканинама XIV—XV века налази се слични мотив који пренет у турске тепихе прима разне облике.[41]) У XVI веку на персиским „Казак" — теписима још се разазнаје његов првобитни облик овде потпуно разуђен.[42]) (Сл. 6: коптски наведени пример бр. 1, студенички бр. 2, Казак бр. 3). Каранфил с листићима около, је омиљен украс турских тканина. Овај прилично стилизован отворени цвет с осам латица је само једна од безброј варијаната истог мотива код Турака.[43]) Мада је цео мотив још у чврстим геометриским оквирима шах-поља, на њему се већ осећа утицај другог важног турског стила званог »Hataî«. Ово је стил флоралних мотива, слободнији од Rumi стила, али ипак у геометриским оквирима; ту је по извођењу близак кинеском слободнијем начину. Још то није чист флорални стил који ће у турску уметност продрети у XVII веку, заједно са склоношћу турских султана за узгајивање великих вртова лала и каранфила. Сличан украс као на студеничкој тканини налази се и на зидној декорацији нише једне палате Topokai-a.[44])

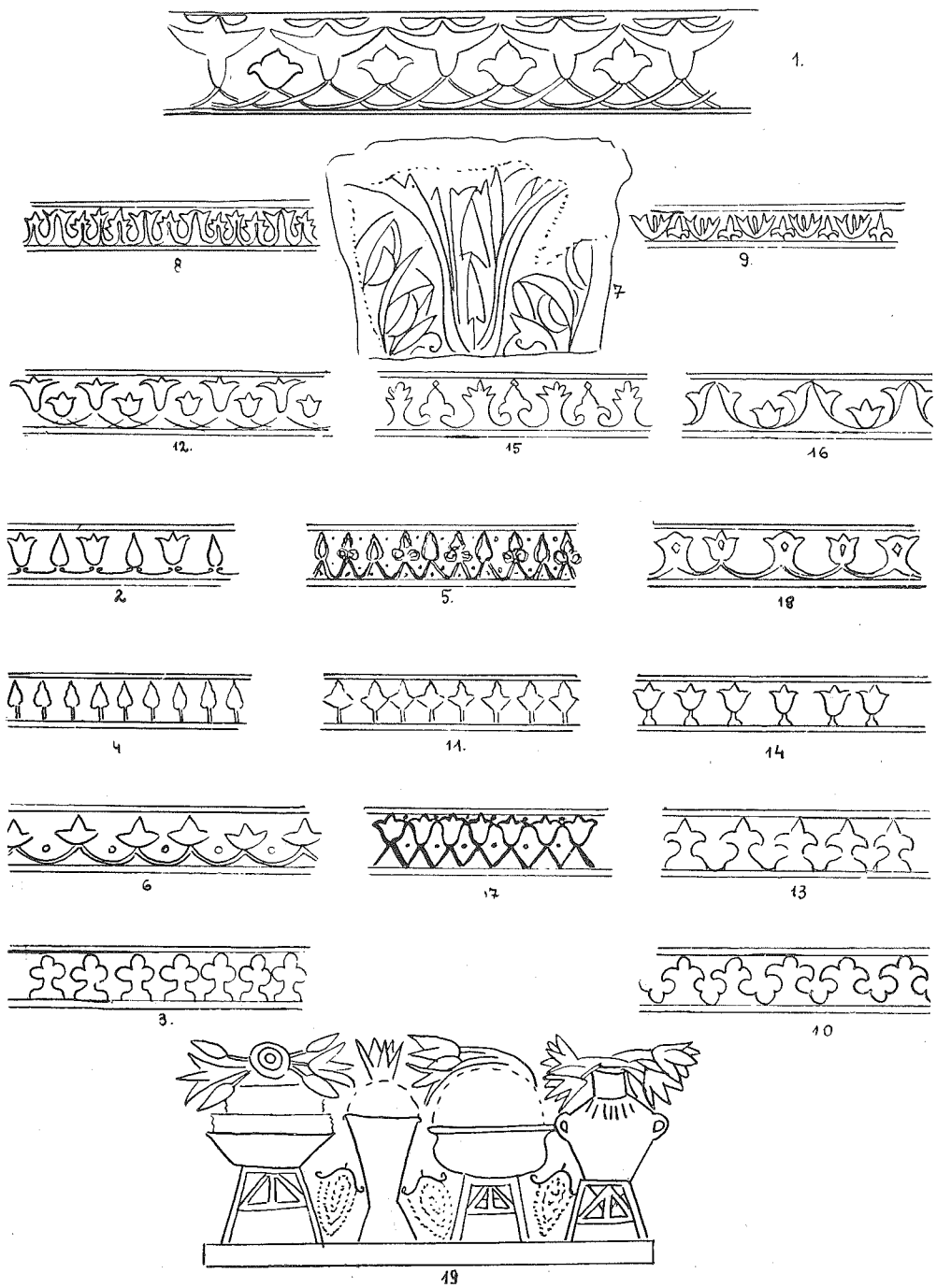
Друга шира пруга украшена је ситним, флоралним мотивима, у којима се наизменично појављује каранфилов цвет с осам латица. И овај мотив припада »Hataî«-стилу, само нешто слободније варијанте. У турској уметности има разних варијаната овог мотива.

Још један облик »Hataî«-стила заступљен је на овој тканини: два облика каранфилова цвета с отвореним латицама сликаних из профила, смењују се по реду и уоквирени су венцем лозице. Ово је чест украс турске орнаментике.[45]) Међутим, овај мотив води порекло од чувеног украса кинеског свиларства »ad pineas«-мотив лозице која обавија шишарку пиније (пример XIV века).[46]) Овај је мотив особито карактеристичан за развој западноисламских тканина од XIV века кад, заједно с другим мотивима улази у њих и бива пренет на декорацију архитектуре, књига и тканина. Пинија се некад замењује каранфилом а лозица се различно стилизује, али дух остаје увек исти. Студенички је пример необично сличан баш кинеском узору.

Сви ови орнаменти налазе се у пругама које се наизменично смењуіу по дужини. По ширини је тканина опшивена комадом с већ поменутом ромб-шаром (сад у четири реда и на крају с кићанкама). Међутим, на почетку тканине, по дужини, налази се једна занимљиво украшена пруга. Из двеју таласастих петељака које се преплићу израстају два цвета слична лотосу (сл. 7, бр. 1). Познато је да је лотос прастари украс источних народа. У асирској уметности, на хаљини краља Asurnazirpal-a II (рељеф IX века пре н. е. из Nimrud-Kalah-a) налази се лотос-бордура на којој се смењују пупољак и цвет (сл. 7, бр. 2). Коптски ткачи радо употребљавају овај мотив као бордуру око својих везова и ткања. Било као пупољак или цвет

---

[40]) Wulff O. — Volbach F., Spätantike und koptische Stoffe, Berlin 1926, т. 21.
[41]) Falke O., op. cit., т. 333.
[42]) Neugebauer — Troll, Handbuch orientalischen Teppichkunde, 40, т. 56.
[43]) Arseven, op. cit., т. 212, бр. 16.
[44]) Ibid., 155, т. 407.
[45]) Ibid., т 245, бр. 2.
[46]) Falke O., op. cit., т. 279.



Сл. 7. Развој лотос мотива од Египта до XVI века турске уметности
Fig. 7. Évolution du motif de lotus des temps égyptien au XVIe siècle de l'art turc

1. Студенички пример. 2. Асирски пример, IX век пре н. е. 3. Пример из хеленистичког Египта, IV—V век. 4. Пример из Ахмима, V—VI век. 5. Пример из коптског Египта, VI—VII век. 6. Пример из коптског Египта, VI—VII век. 7. Коптски пример, IV—V век. 8. Коптски пример, V—VI век. 9. Коптски пример, V—VI век. 10. Турски пример, XIV век. 11. Турски пример, XIV век. 12. Мамелучки пример, крај XIV и почетак XV века. 13. Мамелучки пример, прва половина XV века. 14. Мамелучки пример друга половина XV века. 15. Турски пример, друга половина XV века. 16. Турски пример, средина XVI века. 17. Турски пример, XVI век. 18. Турски пример, XVI век.

на стабљици, или везан при дну таласастом петељком, ради се овај мотив од IV до VII века на многим тканинама (сл. 7, бр. 3—6). На очуваним фрагментима коптске скулптуре IV—VI века налазе се мотиви акантуса и лотосова цвета, карактеристични за касније стилизације истог мотива (сл. 7, бр. 7—9). Мамелучки Турци, у чијој се уметности наилази на доста позајмица од Копта, прихватају овај орнамент. На оградама мошеја, фасадама, минбарима, кутијама за Коран, на вртним водоскоцима и унутрашњој декорацији наилазимо на разне варијанте истог мотива из камена, дрвета, седефа и фајанса, увек као завршни мотив. Његова појава је најчешћа у XIV—XV веку код њих (сл. 7, бр. 10—14). У турској уметности Мале Азије у XV—XVI веку овај мотив има облике који сећају на коптске примере с акантусом (сл. 7, бр. 15—18).

У XIV веку долази из Персије заједно са мотивом пиније и лотос кинеског стила. Али овај мотив кинеско-персиских и каснијих италијанских тканина рађен је у стилу пинија-мотива: око једног цвета лотоса богати оквир од лозице.[47]) Лотос-мотив студеничке тканине припада старијој источној варијанти строго стилизованог завршног украса везаних петељки.

Занимљиво је да су лотос и шишарка пиније насликани заједно у доба XVIII египатске династије у гробу Nact-а у Теби: изнад слике музичара и играча налази се остава за мртве у ћуповима на постољу, преко којих леже лотоси а између њих шишарке пиније (сл. 5, бр. 19).[48])

По пругастој основи и врсти орнамента могла би се одредити стилска припадност покрова. Употреба старих орнамената с веза, геометриског стила, указује на старост тканине. Сви флорални мотиви су у стилски веома чистом облику. Особито мотив лозице с каранфилом скоро адекватан с кинеском мустром »ad pineas« као и мотив змајевог облака упућује на XV век. До XIV века у западноисламској текстилној орнаментици преовлађује сириско-египатски утицај. Од тога доба њихове тканине добијају преко Персије мотиве кинеског слободнијег стила. Доминантан кинеско-персиски стил на источноисламским тканинама утиче на италијанске тканине и потискује са европског тржишта дотле цењене западноисламске тканине, које су дуго времена биле узор луканским радионицама. Што се тиче лотос бордуре на студеничкој тканини, она се најближе може везати за бордуру на маузолеју мамелучког султана Баркука (познат као Malik-al Zahir) из краја XIV и поч. XV века (упор. сл. 7, бр. 1 и 12). За овог султана се зна да је одржавао пријатељске везе с османлиским султаном Бајазитом I, а и склопио савез с њим против Тамерлана.[49]) Но слична лотос бордура се јавља и касније на исламском ткању.

Године 1888 пише Валтровић о овом покрову да је можда из XIV века и наговештава да је израђен негде у варошима северне Италије у духу сараценских тканина.[50]) Њега наводи Јован Ковачевић 1953 године мислећи слично.[51]) Међутим, овако стилски чисту оријенталну тканину нису могле израдити европске фабрике, са чијим се делима никако не може да упоређује студенички брокат. Ово се уосталом види и по натпису на самој тканини.

---

[47]) Falke O., op. cit., т. 318.

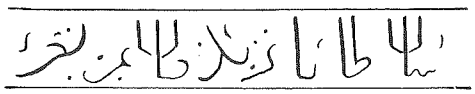
[48]) Propyläen II, т. XVI.

[49]) Migeon G., Manuel d'art Musulman, Paris 1907, с. XLIV, XLV.

[50]) Старинар V, Београд 1888, 98.

[51]) Ковачевић J., Средњовековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 215—216. Он га назива »тзв. покров царице Маре«, не обраћајући пажњу на арапски текст са именом Бајазита.

У ранијим описима покрова обраћа се пажња на овај натпис, али се претпоставља да је то у најбољем случају неки навод из Корана, уколико се не сматра само декоративним словима схваћеним орнаментално. Међутим, на тканини се налазе две арапске реченице које се понављају у две пруге:



I—II Sultan Bayezid-han-ázza nasare hu!

(Султан Бајазид-хан благословене му победе биле!)

III—IV Es sultan el alem iil adil.

(Султан праведни и свети. Превод са турског: проф. Глиша Елезовић, Марија Ђукановић).

Оваква титулација султана најчешће се налази на западномуслиманским тканинама Мамелучког Царства, чији султани воде порекло од отоманске турске династије. Или неки цитат из Корана или помен султана „мудрог, праведног, непобедивог, савршеног" красе тканине њихова периода. На студеничком примеру помиње се име Бајазита и благосиљају му се победе, слави мудрост и светост. Али име овог османлиског султана краси тканину дату на дар једној православној светињи. Мало необичан гест пријатељства и верске толеранције за светиње поробљеног народа.

У турској историји Средњега века било је два султана Бајазита: син Мурата I, Бајазит I, победник с Косова (1389—1402) и син Мухамеда II, Бајазит II, освајач Зете и Херцеговине (1481—1512). Од њих двојице један је био у тешњим пријатељским везама с тада још постојећим српским двором. То је султан Бајазит I, звани Илдирим (Муња), први турски господар над Србима, верски прилично толерантан човек. Овом је султану после косовског боја дата млађа кћи Лазара и Милице, Оливера-Деспина као залога верног вазалства Лазаревића турском цару.[52]) Велику наклоност, скоро очински став који је Бајазит имао према брату своје жене, деспоту Стефану Лазаревићу и Лазареву дому, приписују савременици и каснији историчари утицају Оливере-Деспине на цара. Биограф деспота Стефана, Константин Филозоф даје Оливери име „српске Јестире" која је личним утицајем одобровољила непријатељског цара за своју поробљену земљу.[53]) Да је тај утицај постојао, сведоче и турски писци који га гледају непријатељски и тако описују. Тако турски хроничар XV века Ахмед-Ашик паша приписује лоши уплив на Бајазита „ђаурки девојци" која је научила

[52]) Филозоф Константин, Живот деспота Стефана Лазаревића, издање СКЗ, бр. 262, Београд 1936, 61; Гласник српског ученог друштва XLII, Београд 1875, 263; По Новаковићу Оливера Деспина је дата Бајазиту око 1390 године: Новаковић С., Срби и Турци у XIV и XV веку, Београд 1933, 258.

[53]) Нарочито велики утицај на Бајазита приписује јој Новаковић; ibid., 196—262.

цара „винским весељима" које он дотле није познавао. Очито незадовољан овом женидбом он каже: „Узрок је томе што су се султани из Османове куће женили Ђауркама".[54]) Пријатељске везе између два двора ишле су чак до Бајазитова мешања у лични спор Лазаревића и Бранковића, у коме он штити интересе Лазарева дома.[55]) Сам деспот Стефан својим учешћем у боју на Ровинама, Никопољу и Ангори доказује своју приврженост сизерену. Филозоф спомиње чак незадовољство народа због његова помагања Турцима у Босни.[56]) Бајазит I, чије су везе са српским двором несумњиве, живи у време које се слаже са стилском хронологијом студеничког броката, јер би већ друкчије изгледала ова хронологија у време Бајазита II, који уосталом и није био особито наклоњен Србима.

Оливера-Деспина, српска принцеза и турска султанија, није много позната нашој историји. Спорно је чак и питање њеног тачног имена и место међу Лазаревом децом: да ли млађа или најмлађа, да ли Оливера или Деспина (осим осталих имена међу којима и Милева према каснијим изворима) не зна се тачно. Филозоф који је живео на двору деспота Стефана и добро познавао прилике на њему, каже да је Оливера најмлађа кћи Лазарева.[57]) Дубровачки извори је називају »domina Despina«.[58]) У тестаменту њене сестре Јелене, жене Сандаља Хранића, и писму Стевана Косаче из 1443 године исто је зову.[59]) Тако је зове и Михајло Константиновић из Острвице, бивши турски јаничар и писац турске историје у XV веку.[60]) У старим српским родословима и летописима назива се Оливера или Деспина. Име Милева помиње поп Јосиф из Троноше у XVII веку.[61]) Сва њена имена набраја и Руварац, између осталог и Милева, и говори да је Duka зове Маријом.[62]) Име Оливера-Деспина највише би одговарало истини.[63])

Њено име везано је за два момента важна у српској историји, за њену личну судбину и даљу судбину Срба. Моменат њеног уласка у историју био је одсудни и тешки тренутак кад се после косовског пораза решавао даљи опстанак слободе српске државе; кад су клир и двор, дубоко утучени поразом и погибијом кнеза и великаша, пуни стрепње пред будућношћу и страха пред освајачем донели одлуку да дају млађу принцезу Бајазиту за жену и да јој тако намене улогу, коју је она уосталом успешно одиграла.[64]) Други моменат није био створен одлуком ни српског ни турског двора — њега је наметнула историја. То је моменат битке код Ангоре, 1402 г., година Бајазитова пораза од стране татарског хана Тамерлана,[65])

---

[54]) Елезовић Г., Братство XXVI, Београд 1932, 59.

[55]) О размирици кућа Бранковића и Лазаревића: Новаковић С., op., cit., 237.

[56]) Филозоф К., op., cit., 68; Гласник XLII, op. cit., 270. Пожртвованост Стефанову код Ангоре потврђује и Ашик-паша; Елезовић Г., op. cit., 77.

[57]) Филозоф К., op. cit., 61; Гласник XLII, op. cit., 263.

[58]) Јиречек К., II, op. cit., 107, нап. 1.

[59]) Стојановић Љ., Старе српске повеље и писма I, Београд — Ср. Карловци 1929, 395, бр. 400; ibid. II, Београд — Ср. Карловци 1934, 59, бр. 658.

[60]) Гласник српског ученог друштва I, Београд 1865, гл. XVIII, 79, 83; Исту личност некад називају и Константин Михајловић што је нетачно: Историски часопис III, Београд 1952, 111—119.

[61]) Гласник друштва српске словесности V, 93.

[62]) Руварац И., Зборник I, Београд 1934, 32; ibid., О кнезу Лазару, Београд 1887, 263.

[63]) О Оливери Деспини: Пурковић М., Гл. скоп. научног друштва XV—XVI, 1935, 367.

[64]) Филозоф К., op. cit., 61; Гласник XLII, op. cit., 263.

[65]) Тамерлана тако назива Михајло Константиновић: Елезовић, op. cit., 83; Ашик-паша га зове Тимур: Елезовић, op. cit., 69; Српски извори зову га Демир: Филозоф К., op. cit., 71—72; (Демир значи гвожђе).

ропства Бајазитова и Оливерина и Бајазитове смрти у ропству.[66]) После смрти Бајазитове Тамерлан је вратио преко поклисара Аидина (Радослава) Оливеру деспоту Стефану, јер је овај успео, како каже Филозоф „. . . многом мудрошћу да изведе Оливеру из ропства Тамерлановог".[67]) Тако у два маха Оливера-Деспина игра важну улогу у историји Срба; моментом своје удаје за Бајазита I, она улази на позорницу историског збивања а моментом смрти Бајазитове силази са ње. Сви каснији подаци о деспотовој сестри веома су непотпуни. Зна се да је у време деспотове смрти становала у Београду (1427 г.),[68]) затим да је као старија госпођа веома цењена од Дубровчана путовала у Бар и Котор око 1441 године[69]) и да је учествовала у подели заоставштине своје сестре Јелене око 1442—3 године.[70]) После овог времена јој се губи траг.

Није чудно да ова принцеза, жртвована од стране српског двора интересима земље којима остаје за све време верна, остане и дубоко везана за наслеђено поштовање према српским средњовековним светињама, те да се сети и ћивота Првовенчаног и утиче на Бајазита да дарује покров манастиру Студеници.

Да ли је могуће претпоставити како и којом приликом је ова тканина дошла у Србију?

Један од момената доласка покрова могао је да буде везан за одлазак Оливере Деспине у Дренопоље Бајазиту. Од Константина Филозофа сазнајемо да је сам Стефан Лазаревић одвео сестру цару.[71]) Изгледа да је том приликом добио од Бајазита одобрење да може пренети мошти свога оца из Приштине у манастир Раваницу.[72]) Можда је покров донео сам Стефан у Србију као дар самог Бајазита српском двору. Како је Милица била позната по својој дарежљивости „монасима" по речима Филозофа, могуће је она покров даровала Студеници.[73])

Други од момената могао је бити око 1398—1399 године када Милица одлази са рођаком Јефимијом цару Бајазиту због унутрашњих послова у Србији.[74]) У ово време је Оливера-Деспина осам година султанија кад наново види породицу. Бивша жена деспота Угљеше, монахиња Јефимија, тада ужива Миличино гостопримство и необично је цењена од Милице. Можда је овом приликом Оливера послала плаштаницу као дар Бајазита, преко своје породице у Србију. Мање је вероватно да је плаштаницу донела собом из Тамерлановог ропства, кад је одатле једва главу спасла.

Занимљиво је да је предање, које често прати овакве ризничке драгоцености, било овог пута тачно, приписујући покров „султанији Милеви" како га описивачи ризница у XIX веку називају.

Отуда према свим наведеним подацима, историским и стилским, покров је начињен у време цара Бајазита I, чије је име уткано у шаре и за кога је Оливера—Деспина била удата. Тако је ћивот Првовенчаног добио један од својих најдрагоценијих дарова по лепоти и уметничкој вредности, а и по личној вредности дародавке, која је себе жртвовала како би продужила живот слободи српске државе још за неко време.

[66]) Постоје две верзије о овом. По Константину Филозофу Бајазит је водио собом у бој жену и заједно су били заробљени: Филозоф, op. cit., 74. Опширније о томе Константиновић који и смрт Бајазитову везује за ово: Елезовић, op. cit., 83. Ашик-паша ово не спомиње.

[67]) Филозоф К., op. cit., 74; Гласник XLII, op. cit., 276.

[68]) Ibid., 121; ibid., 324.

[69]) Јиречек К., II, op. cit., 143, нап. 218.

[70]) Стојановић Љ., Старе српске повеље и писма I, op. cit., 195, бр. 400.

[71]) Филозоф К., op. cit., 61.

[72]) Новаковић С., Срби и Турци у XV и XVI веку, op. cit., 230—233.

[73]) Филозоф К., op. cit., 62; Гласник XLII, op. cit., 264.

[74]) Ibid., 65; ibid., 264.

Angelina Vasilić

LE VOILE FUNÉRAIRE ORIENTAL DU TRÉSOR DU MONASTÈRE DE STUDENICA

Au musée du trésor du monastère de Studenica est exposé sous le № 12 un tissu oriental de la fin du XIVe ou du début du XVe siècle. L'ornementation de ce brocart broché d'or est extrêmement intéressante et nous apporte des indications pour déterminer l'origine de cette étoffe du point de vue du style et de l'époque. Sur la trame de soie alternent des bandes ornementales de végétaux stylisées avec des inscriptions arabes brochées. Le motif ornemental en forme d'octogone qui alterne avec celui en forme d'étoile, ainsi que le motif de croix gammée — swastika — sont de très vieux éléments d'ornementation orientaux, très connus dans les broderies des Mamelouks datant des XIIIe—XIVe siècles et retrouvées dans des tombes égyptiennes de cette époque. Le motif de trois bandes entrelacées est connu dans l'art turc du style „Uč-iplik-roumî". L'intéressant motif de dragon au nuage d'où jaillit la foudre, tel qu'on le trouve sur le tissu en question, est apporté de Chine en Turquie au XVe siècle. La bordure en forme de damier, semblable à la décoration des tissus des XIVe et XVe siècles des Sarrasins d'Occident porte ici des marques du style ornemental turc — Hatay. Le motif d'ornementation en forme de fleur d'oeillet et le très ancien motif oriental de fleur de lotus apparaissent également dans la décoration de l'Empire des Mamelouks et des Osmanlis aux XIVe et XVe siècles.

D'autres éléments parlent en faveur de la thèse que ce tissu est exécuté dans l'Empire turc vers la fin du XIVe ou le début du XVe siècle: dans les inscriptions arabes, brochées dans la trame de l'étoffe, le nom de Bajazet-Han, sultan turc à cette époque, est glorifié. Un des deux sultans de l'Empire turc — Bajazet I (1389—1402), vainqueur de Kosovo et Bajazet II (1481—1512), conquérant de la Zeta et de l'Herzegovine — a eu des relations familiales et amicales avec les Serbes. Il s'agit de Bajazet I „Ildirim" (Éclair) qui, après la bataille de Kosovo, a pris pour femme Olivera-Despina, fille cadette du prince Lazare. Les historiens postérieurs attribuent l'attitude bienveillante de Bajazet I envers la cour serbe à l'influence de la princesse serbe.

Il est intéressant de constater que cette fois-ci la tradition populaire correspond à la chronologie historique et au style de ce tissu oriental. D'après la tradition ce tissu a servi de voile funéraire au sarcophage du roi serbe Stevan Prvovenčani, comme donation de Mileva (nom populaire d'Olivera—Despina), impératrice turque. Que ce tissu ait été en réalité donné en cadeau pour servir de voile funéraire au sarcophage de Prvovenčani („le Premier Couronné") est prouvé par l'inscription sur la doublure sur laquelle il est écrit que le moine Misaïlo a renouvelé le voile funéraire „au roi Stefan, le premier couronné" en 1704.

D'après le style islamique — occidental de l'ornementation et d'après le nom du tzar Bajazet I qui est mentionné, ainsi que d'après les relations familiales de la cour serbe et de celle de Bajazet I, nous estimons que le tissu de Studenica est bien exécuté au temps du tzar Bajazet I et de sa femme, princesse serbe Olivera-Despina, qui en a fait donation en Serbie comme voile funéraire pour le sarcophage du roi Stevan Prvovenčani, vers la fin du XIVe et le début du XVe siècle.

ИСЛАМСКИ ПОВЕЗИ У ЈУГОСЛОВЕНСКИМ ЗБИРКАМА

Загорка Ганц

Проучавање исламских повеза, према резултатима објављеним у светској стручној литератури, могло би се поделити у две фазе. Прва би обухватила последњу четвртину XIX и прву четвртину XX века, када се повез обрађује, најчешће уз друге проблеме, или нешто шире, уз минијатуре. Други период би почео тридесетих година XX века. У овој фази исламски повез постаје посебан предмет студија које се објављују у стручним часописима, или, нешто ређе, у посебним публикацијама.

У југословенској литератури нема ниједне публикације нити чланка у часописима који би се бавио проблемом исламских повеза. Хамдија Крешевљаковић, у прегледу еснафа и заната у Босни и Херцеговини,[1]) даје податке о занатлијама који су радили ове повезе, али то је грађа, без анализе и коментара, осим тога и уско територијално ограничена.

I

Доласком Турака у југословенске крајеве Балкана развио се низ нових заната везаних за њихове потребе. Међу овим занатима значајно је место заузимало повезивање исламских рукописа. Ово повезивање рукописа било је везано за профано становништво и занатлије којима повезивање није било увек једини занат, и оно се брзо раширило по нашим градовима.

Исламски рукописи повезани у кожу доспевали су на наш терен најпре преко Турака, који се овде насељавају и доносе собом своје библиотеке, о чему имамо података још од средине XV века.[2]) Ови рукописи долазе затим преко трговаца који доносе књиге с Истока и продају их по нашим градовима, особито у Сарајеву.[3]) Напослетку рукописе доноси досељени и исламизирани домаћи живаљ, који путује у Малу Азију ради трговине или да би посетио Ћабу. Те су књиге биле узори по којима су радили први мајстори-књиговесци (муџелити) у нашој земљи.

Повезивачки занат јавио се у свим нашим крајевима које су насељавали муслимани. Вероватно је да су прве занатлије-муџелити у овим крајевима били Турци. Зна се да су Турци доводили занатлије из разних крајева свога царства, а ови су доносили своје алате, што је присилило домаће занатлије да прилагоде своју производњу новонасталим потребама.[4]) С обзиром на чињеницу да је у нашим крајевима већ постојала традиција уметничког повезивања књиге, то би се смело претпоставити да су у неким случајевима и хришћани радили на повезивању исламских рукописа. На ово упућује и податак што су у Сарајеву све занатлије могле

---

[1]) Хамдија Крешевљаковић, Еснафи и обрти у Босни и Херцеговини 1463—1878 године. — Зборник за народни живот и обичаје Јужних Славена, књига XXX, св. 1, Загреб 1935.

[2]) Глиша Елезовић, Турски споменици I, 1, бр. 6 и 24 — Зборник за источњачку историску и књижевну грађу САН — Београд 1940, 19 и 98—107.

[3]) Хамдија Крешевљаковић, op. cit. 80.

[4]) Хамдија Крешевљаковић, Градска привреда и еснафи у Босни и Херцеговини (од 1463 до 1851) — Годишњак Историског друштва Босне и Херцеговине I, 1949, Сарајево 1949, 170.

бити чланови еснафа без обзира на верску припадност.[5]) Трагова муџелитског заната има у свим нашим крајевима и може се са сигурношћу тврдити да га је било у свим местима где су се преписивали исламски рукописи. У Сарајеву се овај занат развијао у оквиру еснафа муџелита који су имали своје дућане у чаршији; једна улица се звала „ма́ло̄м муџелита.[6])

Сарајевске занатлије повезивале су књиге које су писане у Сарајеву и оправљали оне које су увожене с Истока. Први писани податак о муџелитима у Босни јавља се 1654 год., кад их видимо као сведоке приликом састављања једног купопродајног уговора нађеног у Хроници М. Е. Кадића.[7]) Евлија Челебија у свом опису Ужица наводи да тамо производе сафијан (сахтијан) жуте боје, боје нафте и зелени, а да се он по своме квалитету равна са сафијаном из града Битлиса. (Сафијан је употребљаван и за повезивање књига). Даље Евлија каже: „. . . ужички мајстори књиговесци праве чудесно лепе корице за књиге, позлаћују и разним латицама украшавају, израђују скриње, дивите који се као поклон и у Цариград шаљу.“[8])

Према записима у књигама може се веровати да су муџелити радили у Лесковцу, Ужицу, Скопљу, Битољу, Мостару, Сарајеву, Фочи, Бањалуци, Доњој Тузли, Зворнику, Жепчу и Градачцу.

Досад није познат велики број имена књиговезаца, пошто се у записима на књигама њихова имена углавном не помињу. Сарајевски хроничар Мула Мустафа Башескија[9]) помиње смрт књиговезачког цехаје Муле Мустафе Сафа, Прозорца из Чобан-Хасанове махале (умро 1782 г.) и „књиговежу“ хаџи-Салиха, који је умро 1789 год. Дешавало се да је исти човек муџелит и калиграф, као што је случај с Мехмедом Шефкијом Турабијом у другој половини XIX века.[10])

Стари књиговесци су у нашој земљи радили до друге половине XIX века, а онда их је потиснуо модерни књиговезачки занат. Међутим, изгледа да се њихов цех већ раније растурио, пошто у попису сарајевских занатлија из 1848 год. нема ниједног муџелита.[11])

И поред тога што не знамо многа имена муџелита и што нису сачувани спискови њихова еснафа, њих је било врло много у нашој земљи, о чему сведоче њихови радови у југословенским колекцијама. Исламске књиге писане у југословенским крајевима без сваке сумње су овде и повезиване. Ови анонимни мајстори дали су својим радовима извесно обележје којим се издвајају од осталих исламских повеза. То је посебна школа, провинциска варијанта муџелитског заната, који се развијао у нашим градовима и селима. Непроучени турски архиви обећавају још многа открића у овој области.

Повезивање књига у кожу, занат који је на Истоку далеко премашио границе занатског рада, дао је у Персији своје најлепше производе. С обзиром на то што су персиске занатлије радиле у турским главним градовима

---

[5]) Ibid., 199.

[6]) Крешевљаковић, Еснафи, 174.

[7]) Ibid., 173; Хроника М. Е. Кадића се чува у Хусревбеговој библиотеци у Сарајеву.

[8]) Глиша Елезовић, Из путовања Евлије Челебије — Историски часопис, год. I, св. 1—2, 1948, 120.

[9]) Риза Мудеризовић, Сарајевски некрологиј Муле Мустафе Башескије — Гласник Земаљског музеја у Сарајеву, 1926, 5—72.

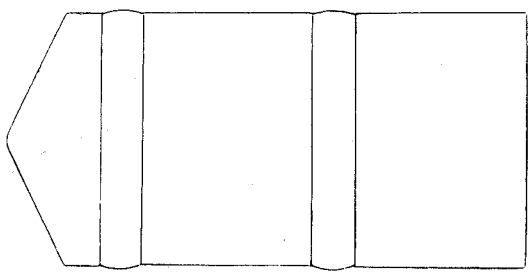
[10]) Хамдија Крешевљаковић, Еснафи, 175.

[11]) Риза Мудеризовић, Попис сарајевских занатлија из 1848 године. — Гласник Земаљског музеја у Сарајеву 1929, 5—32.

још од XV века[12]) и што су утицаји испреплетани, тешко је одвојити персиске повезе од турских, те је у европској литератури из ове области уобичајено да се они стављају у заједничку групу персиско-турских повеза. Скоро сви повези у југословенским колекцијама такође би спадали у ову групу.

II

Исламски повез, осим хрбата и двеју корица, има још и капак, или миклах, који је био причвршћен за доњу корицу и чија је намена била да штити књигу и по свој прилици да означи место где се стало са читањем (сл. 1). Кад се књига склопи, крај миклаха треба да падне тачно у средину горње корице. У повезима насталим у нашим крајевима има доста отступања у овом погледу.



Сл. 1 Оријентални повез
Fig. 1. Oriental binding

У исламском повезу кожа је лепљена преко картона за разлику од хришћанског повеза у Западној Европи, где је кожа најчешће затезана преко даске. Да би се постигла већа чврстина и отпорност, овај је картон прављен од слојева тањег картона или хартије (често листова из старијег рукописа) лепљеним међу собом лепком. Некад је између ових слојева уметан и неки лист платна или коже, на што указује неколико примерака из Оријенталне збирке Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу.

За повезивање исламских рукописа употребљавана је овчја кожа (мешина), козја (сафијан или сахтијан), од газеле,[13]) затим кожа с леђа магарца или мазге, названа шагренском кожом и чија прерада води порекло од Турака.[14])

Кожа је бојена у црно, смеђе у разним тоновима, жуто, зелено и црвено. Од XVI века често је употребљавано и злато за наглашавање контура утиснутог цртежа, истицање орнамената који теку по рубу корице и зрака око централног мотива или за украшавање читаве површине корице. За позлаћивање се најпре употребљава златна фолија, па онда злато у праху.[15]) При употреби злата у праху, кожа је премазивана фирнајзом и

[12]) Hans Loubier, Der Bucheinband von seinem Anfang bis zum 18. Jahrhunderts, Leipzig 1926, 117; G. Migeon, Manuel d'art musulman II, Paris 1907, 58; G. Marçais, L'art de l'Islam, 175.

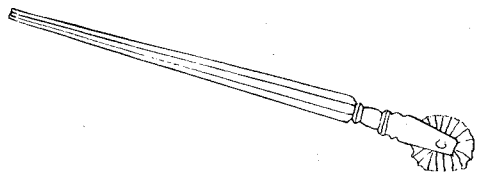
[13]) C. E. Arseven, Les arts décoratifs turcs, 312.

[14]) H. Loubier, op. cit., 117.

[15]) Ibid., 118.

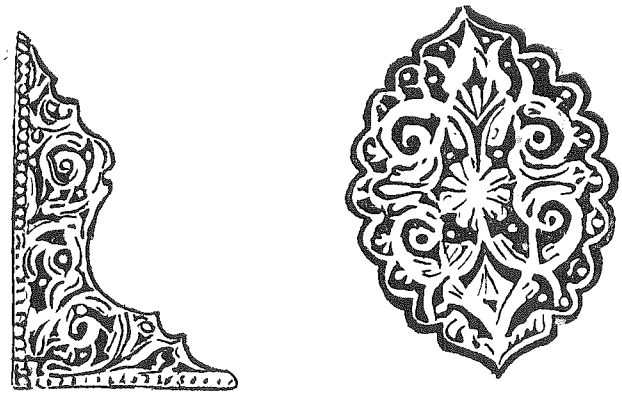
онда је посипана златом у праху.[16]) Употребљавало се злато с примесом неког оксида, да је имало црвенкаст отсјај, и злато амалгамисано помоћу живе, што му је давало зеленкаст тон.

У средњем веку су Арабљани најбољи мајстори за припремање коже за повезивање књига. Ширењем арапске власти прелази ова вештина у Европу преко Сицилије и Шпаније.[17]) Многи хришћански повези у Европи у XVI и XVII веку говоре да је читава њихова концепција и техника



Сл. 2. „Радла" за утискивање тракастих орнамената. Музеј примењене уметности, Бгд.
Fig. 2. Tool for impressing strip-like ornaments. Museum of Applied Arts, Belgrade

израде инспирисана исламским повезом. Одјек ових инспирација се осећа у Италији, Француској, па чак и у Енглеској, а посредник је у овоме била Венеција.[18]) P. Molmenti[19]) доноси снимак једног повеза из фирентиске



Сл. 3. Калупи за утискивање централног и угаоног мотива.
Хусревбегова библиотека, Сарајево

Fig. 3. Stamps for impressing centre and corner motifs.
Husrevbeg Library, Sarajevo

библиотеке Laurenziane из 1576 год. На њему једино венецијански лав и неки детаљи у орнаментици казују да није у питању чисто исламски повез.

Filippo Rossi такође говори о појави оријенталног стила у уметности италијанског повеза и доноси снимак једног повеза из Музеја Correr у Венецији — из 1608 год., а који је скоро идентичан с оним који доноси Molmenti.[20])

Исламски повези персиско-турске групе израђивани су на више начина: само у кожи, затим у комбинацији коже и хартије, коже и текстила;

[16]) Ibid., 118.

[17]) Ibid., 117; C. E. Arseven, op. cit., 309.

[18]) Arménag Sakisian, La Reliure dans la Perse Occidentale sous les Mongols, au XIVe et début du XVe siècle, Ars Islamica, MCMXXXIV, vol. I, deo I, Ann Arbor-University of Michigan Press, 80.

[19]) Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, I knjiga, Bergamo 1927, 169.

[20]) Filippo Rossi, Le legatura italiana del'500 — Dedalo, Milano — Roma 1922—23, sv. II, 390 i dr., str. 385.

најзад долазе картонски повези, сликани и лаковани. Мотиви су утискивани у влажну кожу помоћу стила, пунци (сл. 2), печата, калупа и матрица. Била је такође у употреби техника пробијања (кожни филигран) и вез сребрном или златном жицом по кожи. Горња и доња корица су најчешће једнако украшаване.

Калупи којима су мотиви утискивани у кожу рађени су од метала и од коже. Кожни калупи су прављени од камиље коже лепљене у слојевима једна преко друге.[21]) C. E. Arseven даје исцрпан опис израде ових калупа.[22]) Предност тих калупа је у томе што њихове ивице нису оштећивале кожу, која је у влажном стању осетљивија на притисак. Примерака кожних калупа има очуваних у многим европским музејима (Kaiser Friedrich Museum у Берлину, Музеј примењене уметности у Берлину, Музеј примењене уметности у Дизелдорфу и Музеј старина у Цариграду).[23]) Други калупи су рађени од месинга и мотиви помоћу њих отиснути имали су много јасније контуре. Неколико оваквих калупа очувано је и у нашој земљи — у Хусревбеговој библиотеци у Сарајеву (сл. 3) и у Музеју примењене уметности у Београду (сл. 4).

Сл. 4. Калуп за утискивање угаоног мотива. Музеј примењене уметности, Београд

Fig. 4. Stamp for impressing a corner motif. Museum of Applied Arts, Belgrade

Класични тип персиског повеза има централни, овални или округли медаљон и троугласте мотиве постављене у углове. По рубу корице најчешће је низ црта или трака с плетеницама, меандрима, низовима кругова, затим, звездице, таласасте линије и сл. У формирању овакве композиције свакако не треба потценити утицај персиских тепиха.

Још почетком XV века јављају се уметници који прелазе границе канона овог класичног повеза, те за украс користе читаву површину корице, тако да се добија утисак праве слике.[24]) Међутим, овакви су случајеви доста ретки чак и у XVI веку, кад извесна претрпаност у орнаментици повеза наговештава декаденцију.

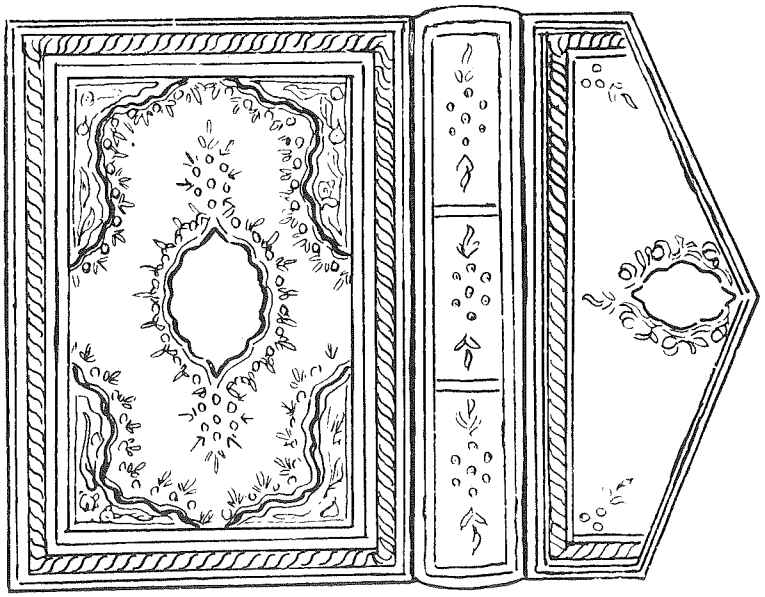
Облик централног медаљона варира од елипсе до круга, који се најчешће налази код повеза из Шираза. Чисти овал централног медаљона добија понекад са два своја издужена краја лепезасте завршетке, које Сакисијан назива четвртином медаљона у облику крста и везује га за Тебрис (град монотеиста) прве половине XVI века.[25]) Овај је тип повеза такође постао нека врста канона. У југословенским колекцијама има велики број

---

[21]) H. Loubier, op. cit., 128.
[22]) E. C. Arseven, op. cit., 314.
[23]) H. Loubier, op. cit., 128.
[24]) Sakisian, op. cit., 83.
[25]) Ibid., 83.

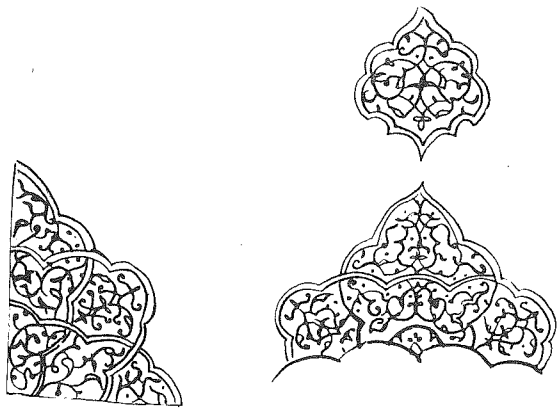
Сл. 5. Коран — повез, XVI век. Југославенска академија знаности и умјетности, Загреб. (Снимио К. Денић)

Fig. 5. Koran binding, 16th century. Yugoslav Academy of Science and Arts, Zagreb



Сл. 6. Коран — повез, XVIII век. Музеј примењене уметности, Београд

Fig. 6. Koran binding, 18th century. Museum of Applied Arts, Belgrade

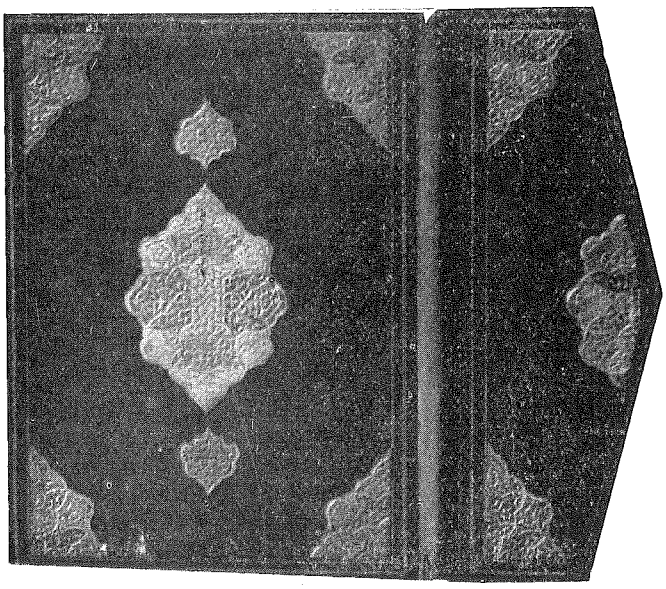


Сл. 7. Џузови Мехмедпаше Соколовића, XVI век, Хусревбегова библиотека, Сарајево — детаљ унутрашње стране повеза

Fig. 7. Prayer books of Mehmedpaša Sokolović 16th century. Husrevbeg Library, Sarajevo, No 63 — ornamental detail from cover inside

повеза с оваквом централном композицијом, али би се ретко који примерак могао датирати раније од XVI века. На свечанијим повезима средњи и угаони мотиви су повучени више у средину и њих уоквирује само уска трака од глатке коже.

Главни оквир чини нешто шири појас, који је украшен обично на два начина: низом наизменичних дугуљастих и округлих медаљона, с натписима или текстом исписаним калиграфским писмом. Текстови који се овде јављају различити су и углавном се ограничавају на неколико фраза: „Господу узвишеном господару", „Моје поверење се заснива на богу", „Само



Сл. 8. Џузови Мехмедпаше Соколовића, XVI век, унутрашња страна повеза, Хусревбегова библиотека, Сарајево, Бр. 63. (Снимио М. Мујезиновић)

Fig. 8. Prayer books of Mehmedpaša Sokolović, 16th century, cover inside. Husrevbeg Library, Sarajevo, No 63

чисти могу додирнути књигу"[26]) и сл. Ови су медаљони печатом утискивани у кожу. Композиција дугуљастих и округлих медаљона с текстом или орнаментом није својствена само повезима. Њу налазимо на насликаном украсу у књигама, на предметима од метала, на теписима, на сликаној декорацији у џамијама и на неким комадима намештаја украшеним инкрустацијом (сл. 5).

Картон преко кога је кожа затезана био је на местима где ће се утиснути мотиви изрезан у облику калупа којим ће се радити. Тако је постизано да је висина утиснутог рељефа у истој равни с осталом површином корице. Ова предострожност је ради заштите повеза (односно рељефа) од трења стога што су оријентални рукописи лежали на полицама а не стајали, као што је то уобичајено у Европи.[27]) Међутим, има случајева код многих повеза насталих на нашем терену да картон испод коже није исецан него је калуп отиснут преко затегнуте влажне коже. Тако рељефи губе у својој прецизности и јасноћи контура.

Површина коже између мотива обично није украшавана као ни делови између корица (два хрбата). Од овог правила има отступања, особито у повезима насталим у југословенским крајевима (сл. 6).

Унутрашња страна корица је често обрађивана с великом пажњом. На свечанијим и луксузнијим повезима и унутрашња страна је била превучена танком, фином кожом у одговарајућем или истом тону као и спољашња страна. Овај део корица је некад потпуно без украса, некад има само једноставан мотив сликан топљеним златом четком или пак утиснутим рељефом, знатно простијим но на горњој корици. Посебну врсту чине повези украшени с унутрашње стране кожним филиграном лепљеним на полихромну подлогу. То су изванредно лепо компоноване површине колористички усклађене и виртуозне у својој изради. У нашим збиркама има неколико повеза овога типа, а својом лепотом издвајају се повези Џузова (делови Корана) коју је књигу Мехмедпаша Соколовић поклонио џамији у свом родном месту Соколовићима у Босни. Ту су на светлосмеђој финој кожи, у угловима и средини, постављени чипкасти орнаменти рађени техником пробијања. У њима је подлога за свако поље друге боје. Подлога је од хартије. Ни на једној свесци овога дела нема записа из кога би се видело да ли је Мехмедпаша Соколовић ово наручио у Цариграду или је то рад неког домаћег мајстора (сл. 8 и сл. 9).

Фине чипкасте контуре арабески које се изводе резањем у кожи (кожним филиграном) довеле су Henri Clouzot-а у забуну у погледу материјала и технике у којој су израђиване. Он претпоставља да је овај орнаменат рађен неком врстом пасте, јер је искључено да се овако фини рад изведе у кожи.[28]) Међутим, детаљна испитивања на самим објектима показала су да је свакако у питању рад у кожи. Овај је рад захтевао изванредну прецизност и стрпљење, а био је особито омиљен у Херату, у Арабији.[29])

Интересантна је појава имитације ове технике такође на унутрашњој страни корица. Исти или сличан мотив са чипкастим контурама рађен је на хартији неком пастом смеђе или црне боје, кртом и лако ломљивом, сличном печатном воску. Радови ове врсте доста су груби и свакако су каснијег датума (XVII и XVIII век).

---

[26]) H. Loubier, op. cit., 128.

[27]) E. C. Arseven, op. cit., 314.

[28]) Henri Clouzot, Geschmückte Lederarbeiten, св. I, текст уз таблу XXXVII.

[29]) H. Loubier, op. cit., 140; Edgar Blochet, Les enluminures des manuscrits orientaux — turcs, arabes, persans — de la Bibliothèque nationale, Paris 1926, Pl. CII, стр. 143.

Сл. 9. Мраморирана хартија

Fig. 9. Marbled paper

Оваквих примерака има неколико у Оријенталној збирци Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу. На рукопису бр. 151 поменуте збирке повез с унутрашње стране превучен је кожом, а у средини и угловима су у отворе у кожи уметнуте апликације од хартије на којој је орнаменат рађен пастом. Скоро сви овакви повези су оштећени због непостојаности материјала у ком су рађени, те смо за реконструкцију орнамента упућени једино на отиске које је паста оставила на хартији.

Једноставнији повези су с унутрашње стране превучени финим танким платном, најчешће маслинасто зелене боје, затим једнобојном или шареном (мраморираном) хартијом. Ова мраморирана хартија је израђивана у јаким контрастним бојама или нежним пастелним тоновима. Према Arsevenu,[30]) израда те хартије врло је компликована, али пружа могућност неограниченог броја варијаната. Међутим, мајстори на нашем терену су по свој прилици ову хартију израђивали помоћу дрвених или гумених калупа, какве су употребљавали и књиговесци ћирилских и других рукописа, уколико ова хартија није увожена (сл. 9).

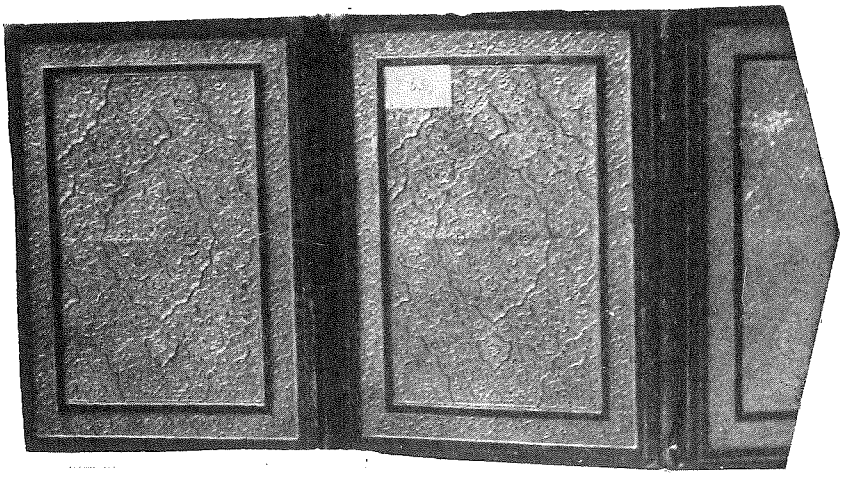
Оријенталне повезе у југословенским колекцијама можемо поделити на свечане и једноставне повезе.

III

СВЕЧАНИ ПОВЕЗИ

Према самој техници рада и композицији украса, у овој групи могли бисмо издвојити две подгрупе:

а) Повези украшени по рубу, угловима и средини корица и повези у којима је читава површина прекривена орнаментима. Мотиви који су на



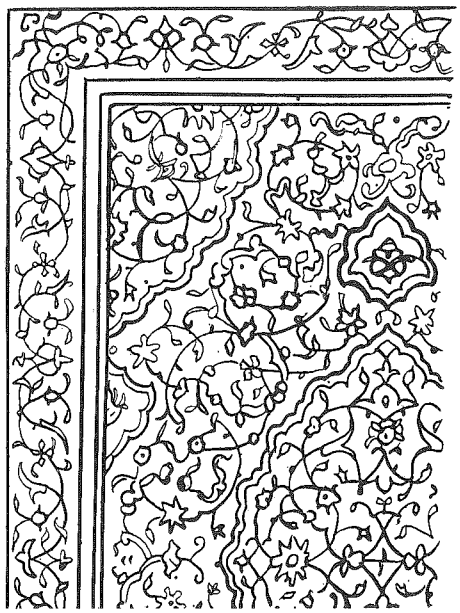
Сл. 10. Цузови Мехмедпаше Соколовића, XVI век, Хусревбегова библиотека, Сарајево, Бр. 63, повез. (Снимио М. Мујезиновић)

Fig. 10. Prayer books of Mehmedpaša Sokolović, 16th century, Husrevbeg Library, Sarajevo, No 63, binding

овим повезима упресовани у кожу најчешће су биљног, ређе геометриског карактера. Употреба злата је врло честа, и то или за прекривање читаве површине корица, односно рељефа на њему, или само за наглашавање

[30]) E. C. Arseven, op. cit., 320.

контура утиснутих мотива. Из ове групе имамо неколико лепих примерака у Оријенталној збирци Југославенске академије у Загребу, у Хусревбеговој библиотеци и Оријенталном институту у Сарајеву и Државном архиву у Скопљу. У Оријенталном институту у Сарајеву под бр. 217—51 регистрован је рукопис из 713 Х. г. (1354), вероватно арапског порекла. Повез је рађен у смеђој кожи без злата, а орнаменти су компоновани у кругове и углове. Стилски врло сродан орнаменат укомпонован је у повез Оријенталне библиотеке скопског Државног архива под сигнатуром О. III. 288 на рукопису који се датира у 864 Х. год. (1460). Рађен је у светлосмеђој кожи, орнаменат је упресован преко целе стране и само су му контуре истакнуте златом. У Оријенталној збирци Југославенске академије под бр. 151 чува се богат повез од тамносмеђе коже; преко обеју корица и миклаха простире се златом украшена арабеска, док је по рубу исписан текст. У Хусревбеговој библиотеци у Сарајеву под бр. 61—1 заведени су већ поменути Џузови Мехмедпаше Соколовића, чији повез има потпуно



Сл. 11. Џузови Мехмедпаше Соколовића, XVI век, Хусревбегова библиотека, Сарајево, Бр. 63 — детаљ орнамента са повеза

Fig.. 11. Prayer books of Mehmedpaša Sokolović. 16th century. Husrevbeg Library, Sarajevo, No 63 — ornamental detail from binding

идентичан мотив, изузев траке текста около. На сарајевском примерку около тече лозица, а рад је у црном сафијану (сл. 10 и 11).

б) У ову подгрупу спадали би знатно интересантнији повези рађени техником пробијања (кожним филиграном). Ови су повези доста ретки у нашим збиркама. У Оријенталној збирци Југославенске академије, чува се један овакав примерак, који није најблиставији по своме квалитету, али је значајан због ове технике. Рађен је у смеђој кожи; орнаменат на пробој резан је у тамној кожи и постављен је на светлију кожну подлогу. Ову исту технику и скоро исти орнаменат срећемо на три повеза у Österrechisches Museum für angewandte Kunst у Бечу, на повезу једне приватне ко-

лекције у Берлину,[31]) у одељку персиских рукописа париске Националне библиотеке под бр. 989, у библиотеци Grand Ducale[32]) у Готи. Оно што је значајно за ове повезе јесте да се техника у којој су рађени јавља у металу и у дрвету. Од великог је значаја баш појава ове технике у кожи особито у тренутку кад се ради подражавања метала кожа позлаћује и лепи на плаву или тамну подлогу. Ништа мање није важна ни сама орнаментика коју налазимо скоро идентичну на оковима наших јеванђеља у XVI и XVII веку.[33])

в) Трећу подгрупу чине изузетно интересантни повези са сликаним сценама из живота и лова, датим преко целе стране или у централним медаљонима. Музеј за умјетност и обрт у Загребу поседује два примерка персиског повеза ове врсте (инв. бр. 3760 А и Б); колико је досад познато, ово су једини примерци повеза с фигуралним претставама у југословенским колекцијама.

IV

И у овим повезима према техници рада и према начину украшавања можемо издвојити неколико подгрупа:

ЈЕДНОСТАВНИ ПОВЕЗИ

а) Повези украшени линијама, спиралама, круговима, плетеницама, звездама. Све је то утискивано у кожу помоћу стила, пунци и „радли". Ови повези најчешће немају велике уметничке вредности и лепота им је у једноставности и финоћи композиције. За ове се повезе најчешће употребљава смеђа кожа у више тонова и црна.

б) Повези украшени помоћу калупа, мотивима предвиђеним за средину и углове, с извесним мање-више једноставним оквиром. На овим је повезима некад употребљавано злато, али је најчешће само једнобојна кожа. Ако је употребљено злато, онда је то чињено на два начина: или је читава површина утиснутог рељефа превучена златом или злато служи само као подлога, док је рељеф смеђ, црвен или црн, већ према боји коже којом је књига повезана. Могло би се сматрати да су мотиви овако постављени на златну подлогу уствари имитација технике пробијања (кожног филиграна).

Поред ових једнобојних повеза често се јављају повези с апликацијама светлије или позлаћене коже, на коју је утиснут орнаменат. Ту се изрезана тања кожа залепи на одговарајућа места и преко тога се отисне калуп.

в) Сликани и лаковани повези су рађени од картона претходно препариранoг, на коме се сликала обично преко целе стране најчешће биљна орнаментика, и онда се лаковало. Финији радови ове врсте дају изванредно успео утисак емаља. Један леп примерак повеза овога типа налази се у Хусревбеговој библиотеци у Сарајеву под бр. 972. У средњем делу је сликана биљна орнаментика чије су контуре изведене златом. Боје су окер, црвена, жута, зелена. По рубу, као широк оквир, тече трака врло стилизованог биљног орнамента, који често срећемо у техници пробијања на металу. Подлога на којој је сликано је у средини црвенкастомрка а по рубу црвена. Примерак нема никаква записа, али би се по стилским особинама и начину рада могао датирати у XVI век (сл. 12).

---

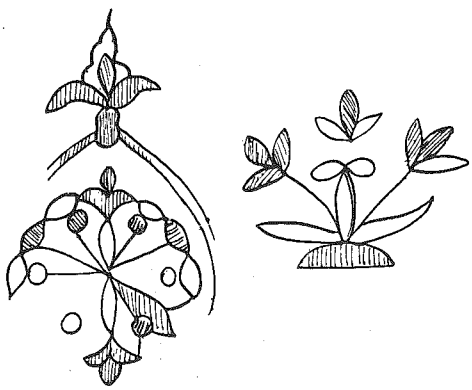
[31]) F. Sarre, Islamische Bucheinbände 14—19. Jahrhunderts, Leipzig 1924.

[32]) G. Migeon, op. cit., 50, сл. 44.

[33]) Јеванђеље манастира Петковице из 1560 и јеванђеље хаци-Илариона из XVII века.

Сл. 12. Рукопис Бр. 972, XVI век. Хусревбегова библиотека, Сарајево

Fig. 12. Manuscript No 972, 16th century. Husrevbeg Library, Sarajevo



Сл. 13. Рукопис Југославенске академије знаности и умјетности, Загреб, Бр. 280, XIX век — детаљ орнамента са повеза

Fig. 13. Manuscript in the Yugoslav Academy of Science and Arts, Zagreb, No 280, 19th century — ornamental detail from a binding

г) Повези рађени у кожи и везени златном и сребрном жицом такође нису чести у нашим збиркама. Један примерак каснијег датума (XIX век) налази се у Оријенталној збирци Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу под бр. 280. Примерак је врло оштећен, те је сребрна жица којом је вез извођен очувана само на неколико места, али довољно да се могу видети и реконструисати правци и техника бодова. Тамо где недостаје нит јасно су оцртане контуре цртежа рупицама које је оставила игла. Орнаментика је стилизована, биљна, комбинована с таласастим линијама које се додирују и с круговима (сл. 13).

д) Повези рађени комбинацијом коже и текстила вероватно нису сасвим новог датума, а њихова се традиција задржала и данас у домаћој радиности. Један примерак повеза од коже у чију је средину уметнут већи правоугаони комад текстила чува се у Оријенталној библиотеци Државног архива у Скопљу под сигнатуром О. II. 876. Рукопис који је у њега повезан датира се према запису у 1225 X. год. (1810). Ова је књига раније припадала Вилаетској библиотеци у Битољу.

ђ) У последњу би подгрупу дошли повези од картона или хартије, о чијој је изради већ говорено. Ових повеза у нашим збиркама има врло много, али њихова вредност ретко прелази оквире занатског рада. На неколико примерака картонског повеза у Оријенталној збирци Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, калупом је изведено утискивање орнамента у картон.

V

Орнаментика која се налази на повезима оријенталних рукописа у југословенским колекцијама разноврсна је по пореклу и композицији, али једнолична по мотивима. Доста се јасно издваја орнаментика повеза насталих на нашој територији, која је с нешто више елемената западног утицаја, тј. Ренесансе и Барока. У овим се повезима украс концентрише на руб, средину и углове. Колико је познато, нема ниједног повеза насталог на територији Југославије с украсом који прекрива читаву површину корице. Унутрашња страна повеза је обрађена најједноставније, сем неколико изузетака, на којима је за ово употребљена кожа с једноставним украсом изведеним златом помоћу четке (табла I).

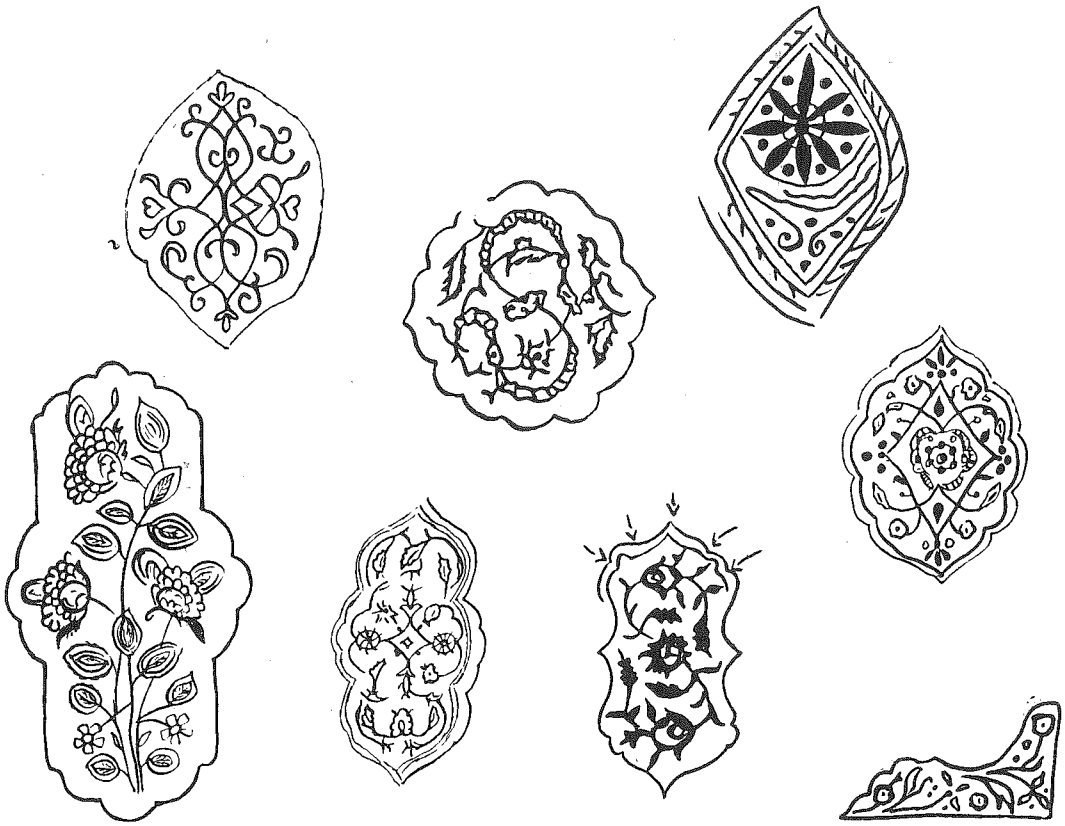
Остали повези из југословенских збирки, за које се с више или мање сигурности може рећи да су увезени, орнаментика је разноврснија и у сваком случају богатија (табла II и III).

Тешко се може рећи да су у овој уметности формирани стилови у оном значењу како се то сматра на Западу. Исламски повез има своју одређену физиономију која се никако не би могла заменити физиономијом западног повеза. Међутим, могу се издвојити три врсте орнамената који на неки начин сачињавају потпуни круг декоративне еволуције која се налази на повезима персиско-турске групе[34]) геометриски орнаменат и тракасти преплет, који се одржава до краја XIV века, биљна стилизација „Руми“ у XIV и XV веку, натуралистички облик цвета и листа у XV и XVI веку.

Не треба изгубити из вида да се у повезима рађеним на нашем терену јавља извесно закашњавање у употреби појединих мотива у орнаментици. Због тога наведена хронологија не одговара увек употреби орнаментике на нашим повезима.

Било би исувише смело тврдити да су поједини елементи орнаментике на исламским повезима нешто специфично исламско. Велики број орнамената води порекло још из преисторије и из антике, као што су разне

[34]) Sakisian, op. cit., 84.



Табла I. Орнаментика са повеза насталих у Југославији

Table 1. Ornaments on bindings made in Yugoslavia

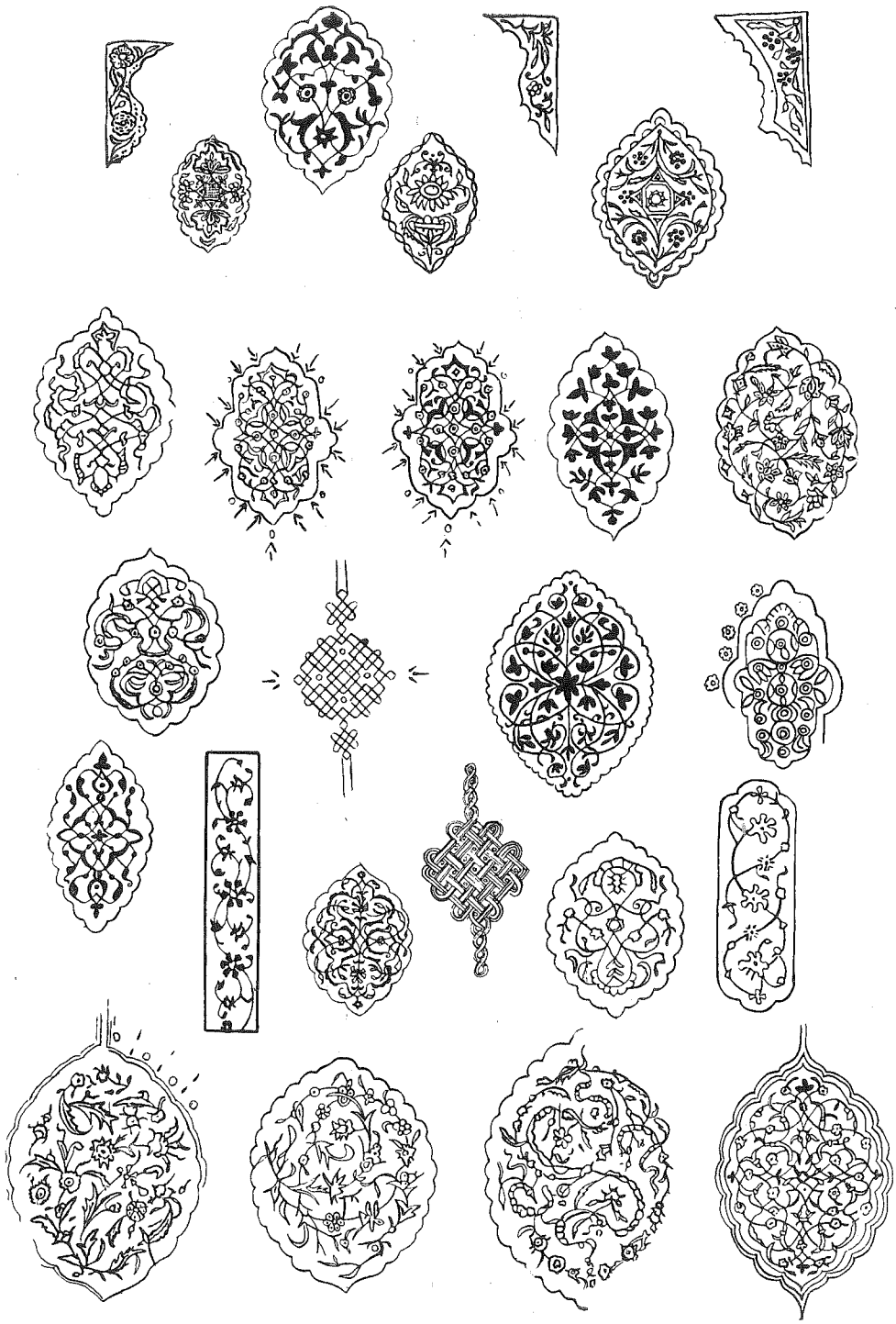
варијанте таласасте линије, траке с преплетима, меандри и сл. Орнаментика зооморфног порекла (животиње које се узајамно прождиру и искидани делови животињског тела) коју налазимо у многим деловима Азије и Северне Европе преживљава у исламској уметности низ трансформација, тако да се облици постепено дегенеришу и прелазе у биљку или арабеску. Први биљни украс који срећемо на персиским повезима био је преплет врло стилизованих листова који воде порекло од византиског акантуса и који током XIV века постаје главни елеменат декорације.[35]) Неки аутори овај орнаменат називају класичним руми-орнаментом, а Сакисиан га узима као прелазну фазу к натуралистичкој флоралној декорацији.

Природни облик биљке јавља се у уметности персиских повеза крајем XIV века под утицајем кинеске уметности у периоду монголске власти у Персији и у Ирану (од средине XIII до почетка XV века).

У орнаментици и читавој концепцији повеза насталих у нашој земљи такође се јављају сви ови елементи декорације, али не по наведеном реду њене развојне линије. Наши мајстори-муџелити, имајући пред собом узоре из разних временских раздобља, примали су оно што је било блиско њиховом уметничком схватању и што је одговарало њиховим техничким могућностима.

---

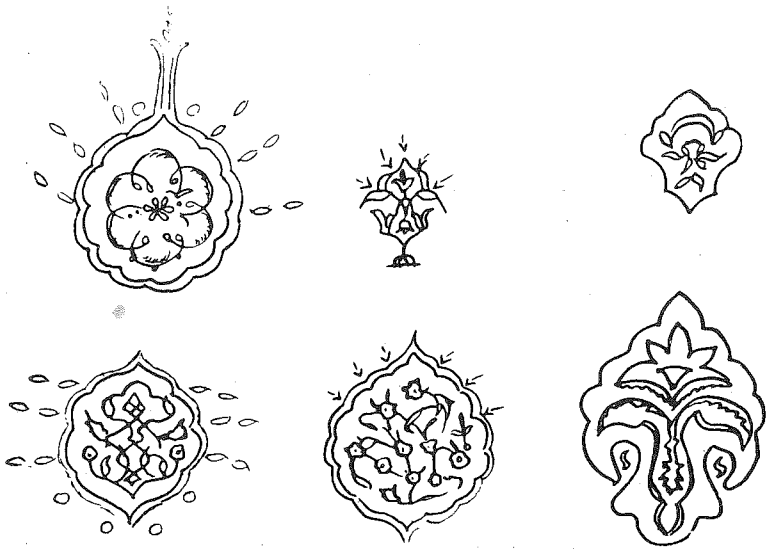
[35]) Ibid., 84 и 91.



Табла II. Орнаментика са повеза увезених у Југославију

Table 2. Ornaments on bindings brought from abroad

Утицај религије на формирање тематике ове уметности био је свакако много мањи него што се то иначе наглашава у стручној литератури из ове области. Различито тумачење V суре Корана у појединим крајевима исламског света довело је до мишљења о постојању забране употребе реалне претставе животиња. Међутим, очувани материјал негира овако постављену тезу. Претставе животиња налазимо на текстилу, намештају и другим објектима који су се употребљавали у Шпанији и Источној Азији од првих година Хиџре.[36]) У исто време док се у такозваној ситној уметности срећу стилизоване животиње чија се тела преплићу и завршавају волутама и гранчицама, дотле на фрескама палата и приватних станова налазимо натуралистички претстављене животиње.[37])



Табла III. Орнаментика са »Миклаха«
Table 3. Motifs impressed on "Miklah"

Из свега изложеног можемо закључити да се при класификацији исламских повеза у југословенским колекцијама намеће подела на увезене повезе и повезе настале на нашој територији. Увезени повези имају стилске одлике уметности оне земље из које су потекли и хронолошки се везују за одговарајуће уметничке епохе.

Међутим, радови наших мајстора обележени су извесном примитивношћу композиције и стилизације облика и дају утисак хронолошки и стилски нејасне уметности, што је било условљено уметничким схватањем појединих мајстора и њиховим изражајним могућностима. Орнаментика углавном одговара орнаментици коју налазимо на повезима Персије и Турске, само је у овом случају тежиште на натуралистичкој флоралној декорацији са честом употребом издужених зупчастих листова Ренесансе и Барока. Боја коже ових повеза је једнолична (смеђа и црна), а распоред мотива се ограничава на средину и углове. С техничке стране, то су радови јасни и чисти у контурама и најчешће фини и прецизни у изради.

Београд, 22. XII. 1955.

---

[36]) J. F. Riano, Spanich Arts, London 1879, 139.

[37]) Mehmet Aga-Oglu, Remarks of the Character of Islamic Art — The Art Bulletin, септембар 1954, св. XXXVI, бр. 3, 175.

Zagorka Janc

BINDINGS OF ORIENTAL MANUSCRIPTS IN YUGOSLAV COLLECTIONS

Among the crafts which were developed in the territory of medieval Serbia, Bosnia and Herzegovina from the 15th to the 19th century, binding of Oriental manuscripts takes an important place. Carried by the profane population and craftsmen who did not practise it always as their only occupation, it spread rapidly to all Yugoslav lands inhabited by Moslems.

Oriental manuscripts bound in leather were brought to the Yugoslav territory first by the Turks who were settling there and bringing their libraries with them, then by merchants who brought books from the East and sold them in Yugoslav towns, and by the indigenous and immigrant Moslem population travelling in Asia Minor. These were patterns upon which the first masters-mudjelites worked in Yugoslavia. Traces of this craft exist in all Yugoslav southern regions (Macedonia, Bosnia, Herzegovina, and Serbia). Among the towns we may quote: Leskovac, Užice, Skoplje, Bitolj, Banja Luka, Zvornik, Gradačac, etc.). Like other craftsmen, the bookbinders were organized in guilds, of which for the time being only information for Bosnia and Herzegovina is available. The first written information on the mudjelites in Bosnia dates from 1654 when they appear as witnesses in a contract of sale action. The first mudjelite whom we know by name is Mula Mustafa Safo, from the town of Prozor in Bosnia, who was the syndic of the bookbinders' guild (18th century). By the middle of the 19th century, this guild was no more in existence.

Oriental manuscripts in Yugoslav collections belong almost entirely to the group of Persian-Turkish bindings, but here we can distinguish two subgroups: bindings originating in the Yugoslav territory and those made in the nearer or farther East.

The bindings made by the anonymous masters-mudjelites in Yugoslavia, bear some characteristics by which they are distinct from the other bindings in Yugoslav collections. It might be said that this is a separate school, a provincial variant of the craft which was developed in Yugoslav towns and villages. The not yet studied Turkish records will bring in this field more new discoveries.

In Yugoslavia, bindings of a simpler pattern were made in leather, with or without the use of gold. Application of motifs in light leather on a dark ground appear frequently. The leather colours are rather uniform: black, brown (from dark brown to almost yellow). As an exception, red and green leathers can be found.

The ornaments of these domestically made bindings are confined to plant and geometric figures, with some Western influence, i. e. of the Renaissance and Baroque styles. The decoration concentrates on the edge of the binding, the centre and the corners. As far has been known until the present, there is no binding made in Yugoslavia where the ornament is spread

over the whole surface of the cover. The cover inside is treated in the simplest manner, apart from some exceptions where for this purpose leather with a simpler ornament, made in gold spread with a brush, was used.

The Oriental bindings imported to Yugoslavia do not present any particular novelties. What is worth mentioning, is the appearance of ornaments made in the so-called leather filigree (i. e. the perforating technique) which are almost identical with those made on the metal coatings of the Serbian gospels from the 16th and 17th centuries, also applying the perforating technique.

МАЛО РОМАНСКО РАСПЕЋЕ ИЗ КЛАДОВА

Бојана Радојковић

У збирци метала Музеја примењене уметности у Београду чува се распеће, Инв. бр. 166, које је откупљено заједно са збирком Љубе Ивановића, сликара. У приватном инвентару сопственика збирке распеће носи број 1455 и напомену да је ископано у Кладову, без ознаке времена и прецизнијих околности налаза. Оно претставља случајан налаз. Његове стилске особине указују да припада романском периоду. Како су се код нас сачували ретки примерци рано романске знатаске делатности, ово би био мали допринос проучавању и упознавању романске пластике с терена Србије. Два романска распећа: распеће Земаљског музеја у Сарајеву и распеће из цркве Светог Мартина у Мартиншчини[1]) заједно с нашим чине једну групу, јер показују веома уочљиве стилске сродности.

Распеће из Музеја примењене уметности у Београду рађено је у бронзи и техници ливења с јаком позлатом која се делимично скинула. Висина тела износи 80 мм а дужина испружених руку, које су на крајевима сломљене, 56 мм.

Фигура Христа дата је у пуној пластици, издужених облика. Глава је окренута надесно, руке раширене и у полукругу уздигнуте навише, ноге паралелне. Горњи део груди је нешто истурен, те су наглашена ребра. Око бедара је причвршћена марама која прелази преко драперије која у виду хаљине пада до колена. Док са стране драперија пада у паралелним наборима, спреда је покупљена у полукружним завијуцима. Третман хаљине је сличан као и на распећу из Светог Мартина. Ноге су приљубљене једна уз другу. Испод ногу је мали отвор који је вероватно служио за причвршћивање фигуре за дрво. Такви су се отвори налазили свакако и на крајевима руку. Док је глава фигуре обрађена и са задње стране, труп је обрађен само с предње. Дужином задње стране трупа протеже се неравно удубљење. Овај начин рада не долази од незнања и невештине самога занатлије, већ има своју практичну сврху: цело распеће било је причвршћено за дрвени крст који је током векова иструлео. Удубљење је служило да би се тело боље причврстило за сам крст.

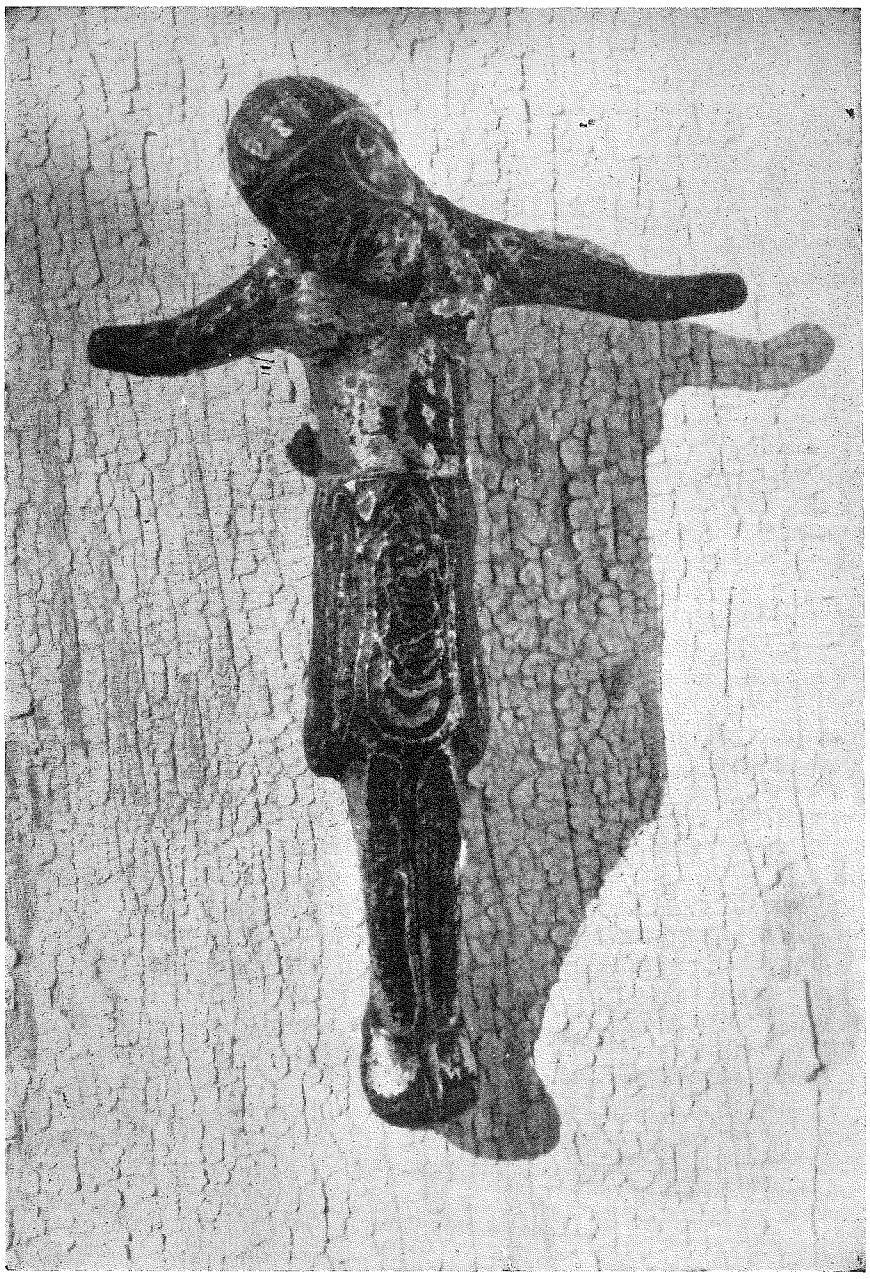
Као што је напоменуто, глава је обрађена са свих страна. Лице је широко, с истакнутим носом, отворених очију, стилизоване браде. Коса је моделирана у паралелним увојцима и спушта се на рамена. Цео став Христа одаје патетичност, али с изразом мира и достојанства, што је типично за то доба романског и византиског начина претстављања Христа.

Ово распеће по својим стилским особинама потсећа на романска распећа XI—XII века с наглашеним елементима Истока. Томе у прилог говори и иконографија: Христ који је још жив, паралелно испружене ноге, марама око бедара.

У XI—XII веку Византија у ситној уметности радо употребљава рељеф, а много ређе пуну пластику. После иконоклазма често се појављују високи рељефи без обзира на материјал у коме су рађени. На тим рељефима Христ се обично приказује с повијеном главом надесно, испружених руку,

---

[1]) Ђ. Мазалић, Старе иконе и друго — Брончано распеће Средњег вијека — Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, Сарајево 1936, XLVIII, 70—72, сл. 10; Lj. Karaman, Umjetnost Srednjega vijeka u Hrvatskoj i Sloveniji — Historijski zbornik, Zagreb 1948, 115, sl. 3.



Романско распеће из Кладова, XI—XII век. Музеј примењене уметности, Београд
(Снимио Б. Дебељковић)

Crucifix roman de Kladovo (Serbie), XIe—XIIe siècle. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

паралелних ногу, марамом пребаченом преко бедара.[2]) Све би ово одговарало и нашој фигури Христа. Међутим, сам облик главе и њено обликовање, а посебно отворене живе очи Христа, потсећају на начин којим се приказује глава, а особито очи и нос, у хришћанској уметности Копта.[3]) Прикивање Христа на крст са четири ексера и паралелним ногама познат је мотив у иконографији хришћанског Истока и Запада. Према томе, тај мотив не може прецизно да одреди да ли је наш Христ дело источног или западног мајстора. У време настанка ове пластике није било јаче стилске подвојености између занатске уметности хришћанског Истока и уметности хришћанског Запада. Наше распеће у себи носи одлике романике, која је апсорбовала и потенцирала оријенталне елементе.

У малој сеоској цркви Светога Мартина у Мартиншчини под Оштроцем у Хрватском Загорју налази се једно раносредњовековно распеће[4]) које би по својим стилским и иконографским особинама одговарало нашем. И овде је Христ жив, равно испружених ногу и појасом око бедара. Распеће је из XI—XII века. По д-ру Караману[5]) распеће је служило при погребу дечака. Наш Христ је пунији, облији, истакнутијих очију, живљи. По својој величини не би се могло рећи да је служио за погребне обреде, већ пре да је ношен око врата као амајлија. На ову помисао наводе подаци старих српских биографа о часном крсту који носе наши средњовековни владари око врата и предају их својим наследницима заједно са престолом.[6]) То не значи да се ово распеће може приписати нити се приписује коме српском владару, већ се само овим податком указује на ношење крстова (распећа) око врата у Средњем веку.

Бронзано распеће из збирке Земаљског музеја у Сарајеву (висине 132 мм, а ширине раширених руку 121,5 мм) нађено у селу Мујдићу крај Јајца, уз поток Јањ,[7]) по својој величини донекле одговара нашем распећу, иако је наше мање. По својој изради распеће из Земаљског музеја, особито по својој примитивној орнаментици, одаје руку обичног занатлије, али има сличности с нашим распећем. И на једном и на другом распећу једнако је приказана брада, третман косе је исти, набори хаљина одају исти правац: стилски и иконографски се потпуно слажу. Све ове одлике налазе се и на распећу из Светог Мартина. То би значило да сва три распећа припадају истој групи средњовековних распећа XI—XII века. Али се не може претпоставити да су припадали и истој радионици, јер наше распеће има извесног отступања. То се отступање особито огледа у начину изражавања

---

[2]) Упореди: Early Christian and Byzantine Art, London 1951, II; Early Christian and Byzantine Art, The Walters Art Gallery, Baltimore 1947, XXVI-133, XXII-137, 135, 132, XXXIII-139, LXIX-524, LXX-530 a, CXIX-A; Antonio Morassi, Antica orificeria Italiana, Milano 1936, N. 99, 12; J.-J. Marquet de Vasselot, Orfèvrerie, émaillerie et gemmes du moyen âge au XVIIe siècle, Paris, pl. I, 13.

[3]) Упореди: J. Strzygowski, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Vienne 1904, 137—8, сл. 116, сл. 203, 8774. На романским распећима из овог периода на Западу јављају се увек затворене очи, иако су по начину израде слични нашем. Распеће најсличније нашем налази се у приватној колекцији Manz у Базелу, затим у Taufkirchen-у код Минхена, као и једно распеће из Француске (подаци узети из фототеке Баварског националног музеја у Минхену).

[4]) Lj. Karaman, op. cit., 115.

[5]) Ibid., 115, сл. 3.

[6]) Доментијан, Живот светога Симеона, превод Л. Мирковића, Београд 1938, 275; Стеван Првовенчани, Живот Стевана Немање, превод М. Башића, Београд 1924, XII, 52.

[7]) Ђ. Мазалић, op. cit., 70—72, сл. 10.

очију веома омиљеног код Копта.[8]) То би био један од доказа да наше распеће не припада истој радионици којој друга два.

Поставља се питање да ли је и на терену Србије било радионица које су израђивале оваква распећа или је оно овамо донесено.

Ако се упореди с друга два распећа која се по начину рада и орнаментици поклапају, види се да наше распеће, иако припада истој групи романских распећа, не припада и истој радионици. Како је на терену Србије досад познато само ово једно распеће, не може се закључити да ли је оно урађено код нас или је производ страних радионица. Занатски су предмети веома много произвођени и на Истоку и на Западу, те је једно овакво распеће могло допрети у наше крајеве. Ако се имају у виду пролажења крсташа и честе борбе с Византијом на подручју Србије, не би било искључено да су се том приликом преносили и производи ситне уметности. На тај је начин могло и наше распеће доспети у ове крајеве.

Техника претставе одеће и облик главе потсећају на романску пластику тога доба, која је била под утицајем Оријента. Стилизација косе нагоре очешљане с паралелним вертикалним линијама, као и хоризонтално дијагоналним постављеним цртицама, које треба да претставе увојке, као и очи, потсећају на уметност Копта. По свим овим одликама може се претпоставити да је ово распеће рађено код нас, али се то не би могло документовати док се не би пронашли сроднији предмети. Може бити да би се његово порекло могло лакше утврдити кад би се знале околности под којима је нађено. Овако, оно нам само говори да је стилским и иконографским елементима из XI—XII века и да припада романици.

---

[8]) J. Strzygowski, op. cit., 8774; O. Wulff — W. F. Volbach, Spätantike und Koptische Stoffe, Berlin 1926, 11444, 4640.

Bojana Radojković

LE CRUCIFIX ROMAN DE KLADOVO

Dans la collection d'orfèvreries au Musée des Arts Décoratifs de Beograd on conserve un crucifix, trouvé par hasard à Kladovo (Serbie). Ce crucifix porte le numéro 166 d'inventaire.

Le crucifix est en bronze fondu avec des traces de dorure. La hauteur du corps du Christ est de 80 mm, la longueur des bras étendus est de 56 mm. Les mains manquent.

Ce Christ a été probablement fixé sur une croix de bois à en juger d'après un petit trou dans le prolongement des pieds. Certainement on aurait pu trouver les mêmes trous aux mains si elles n'avaient pas été cassées. Le revers de la statuette est plat, sans modelé, sauf la tête. Un renfoncement inégal tout le long du corps est fait pour que la statuette adhère mieux à la croix. Les jambes sont placées parallèlement. La stylisation primitive de la tête, des cheveux, des yeux, des moustaches, de la barbe parle en faveur de la thèse que ce crucifix est antérieur à l'art naturaliste des XIIe—XIIIe siècles. L'élément pathétique et dramatique dans la tenue de la tête, inclinée à droite, la ligne souple du corps, la poitrine convexe, la ligne des bras se continuant aux épaules, ainsi que les yeux vifs du Christ témoignent qu'il s'agit d'une oeuvre du XIe—XIIe siècle. Le travail du perizonium rappelle la plastique romane de cette époque qui a été influencée par l'Orient. La stylisation des cheveux, coiffés en arrière avec des renfoncements parallèles verticaux et des traits horizontaux et diagonaux, ainsi que les yeux font penser à la plastique chrétienne des Coptes de l'Égypte.

D'après les particularités du style et de l'iconographie ce crucifix se rattache aux deux crucifix semblables — l'un au Zemaljski muzej (Musée de la RP de Bosnie et d'Herzégovine) à Sarajevo et l'autre dans l'église de Saint Martin à Martinščine — Hrvatsko Zagorje (Croatie).

СРЕДЊОВЕКОВНИ КЕРАМИЧКИ ТАЊИР ИЗ БЕОГРАДА

Марија Бирташевић

У Музеју града Београда налази се веома интересантан средњовековни тањир од керамике украшен претставом стилизоване птице. Али о њему постоје веома оскудни подаци у Инвентару. Нису познати услови под којима је нађен нити је прецизније одређено само место наласка. Зна се само да је откопан у Београду и да потиче из Штаудингерове збирке, Инв. бр. 334.

Архитект Рихард Штаудингер, инжењер Београдске општине, био је страстан скупљач археолошких објеката који су налажени приликом грађевинских и земљаних радова на територији Београда. Он је оставио велику археолошку збирку београдском Универзитету а другу Музеју града Београда, поред бројних предмета које је исто тако поклонио овој установи, тако да све то заједно износи неколико хиљада предмета.

Али ма колико да је овај колекционарски рад данас нама драгоцен, јер нам омогућује да у извесним случајевима прецизирамо локалитет на коме су живели Римљани, Византинци, Словени или Турци и да одредимо степен техничког достигнућа извесних грана примењених уметности у то време, с друге стране ова сакупљачка страст је некад пропуштала да забележи и извесне па и основне податке који су неопходно потребни да би се један предмет ставио у своје одређене временске оквире и научно обрадио. Ту се мисли на податке о месту и дубини налаза као и на примедбе о околностима под којима су нађени. Ова констатација се, као што смо видели, односи и на наш тањир од керамике — један од најлепших објеката ове збирке.

Тањир је направљен од добро пречишћене земље светле боје и има следеће размере: пречник отвора 26,5 см, пречник дна 10,5 см, висина 7 см. Од дна, које је споља завршено сасвим плитком ногом, нагло се шире стране тањира и завршавају широким посувраћеним ободом. На средини спољашње стране налази се ушица за вешање о зид. Објекат је некада био фрагментован, те је сад састављен из три дела, с реконструисаним малим делом који је недостајао.

Унутрашња страна тањира богато је декорисана а затим премазана прозирном глазуром. У центру композиције налази се стилизована птица у профилу, окружена палметама и групама тачкица. На прелазу из зида у обод оцртане су четири паралелне кружне линије, а на ободу је насликан орнамент дуплих полу-кругова који се наизменично понављају с орнаментом стилизованог листа.

Колорит је састављен из три боје: основни тон је веома светао окер, светлосмеђа боја доминира, а поред ње су још тамносмеђа и зелена. Ова се последња само местимично јавља на крилу и репу птице, на по којем листу палмета и у орнаменту обода, веома складно допуњујући светлосмеђу боју. Тамносмеђим линијама оивичене су све контуре цртежа (сл. 1).

Услед недостатака ма каквог податка о датовању и пореклу овог интересантног објекта, била сам принуђена да се консултујем с нашим и страним стручњацима. Мишљења која сам добила од њих била су прилично контрадикторна како у хронолошком одређивању тако и по питању етничке припадности. Границе постанка тањира кретале су се од

Сл. 1. Средњовековни керамички тањир, XIV век. Музеј града Београда, Београд
Fig. 1. Plat en céramique, XIVe siècle. Musée de la Ville de Beograd, Beograd

XII—XV века, а шетао се, етнички, од Србије, преко Шпаније све до Италије — Орвиета.[1]) Било је потребно да се све прецизније фиксира. Пошла сам од чворне тачке — одакле је тањир доспео у Београд. У вези с тим поставило се питање: какве су биле економске прилике у Београду у позном Средњем веку?

Трговина увоза и извоза већ је увелико била развијена у рукама дубровачких трговаца, којих је било око 500 у Београду, тако да су од 1441 године имали у њему и свој конзулат. Тек крајем XV века Цинцари и Јевреји почињу да преузимају трговину од њих и да их потискују.

Поред повластица које су добили повељом од деспота Стевана Лазаревића, дубровачки трговци су касније, у XV и XVI веку, добијали при-

[1]) Усмена мишљења стручњака била су следећа:
Е. Дигве га је датовао у XII век; Талбот Рајс више у XV него у XIV век, можда с италијанским утицајем; д-р Мрацек, стручњак за керамику бечког Музеја за примењену уметност, у Орвијето из XIV века; д-р М. Ђоровић-Љубинковић у XV или XVI век, можда српски; проф. И. Табаковић с Академије примењених уметности у Београду констатовао је шпанско-маварске елементе, а границу померио све до у 1700 годину.

Сл. 2. Средњовековни керамички тањир, XIV век. Музеј града Београда, Београд
Fig. 2. Plat en céramique, XIVe siècle. Musée de la Ville de Beograd, Beograd

вилегије и од турских султана, које су се по ширини мало разликовале од оних које су им давали српски владари, а све су им много помогле у трговини с Истоком као и са Западом, особито с Италијом. Трговачке везе одвеле су их у многе градове Италије. У изворима се спомињу следећа места: Фиренца, Перуђа, Лука, Римини, Равена, Пиза, Пезаро, Ферара, Пјаченца, Черва и друга, све до Сиракузе.[2]) Како су предмети увоза, поред разноврсног текстила, накита, зачина, оружја и мириса били још и посуђе и делови покућства, врло је вероватно, уствари једино и могуће да је неки од ових дубровачких трговаца путујући често у Италију донео по повратку и овај наш тањир за украс своје куће или за трговину. До овог сам закључка дошла проучавајући композицију, стилизацију и најзад фактуру и облик самог тањира и студирајући материјал бечког Музеја за примењену уметност, потом аналогијама из литературе и уз помоћ већ наведених мишљења стручњака.

Мотив стилизоване птице у центру тањира окружене разним флоралним орнаментима веома је стара тема, широко распрострањена. Она се среће у Византији,[3]) веома много у Персији,[4]) бројна је и на средњовековној керамици Шпаније од XIII—XV века[5]) и, најзад, налази се често и на италијанској керамици XIV и XV века.[6]) Али тема није била примарна за нас у овом случају, јер је, као што смо већ видели, имала широко географско пространство. Важно је било утврдити одакле потиче овај начин стили-

[2]) К. Костић, Грађа за историју српске трговине и индустрије — Споменик СКА LXII, стр. 123.

[3]) Talbot Rice, Byzantine glazed pottery, Oxford 1930, т. III, сл. 2.

[4]) H. Wallis, Persian ceramic art in the collection of Mr. F. du Cane Godman, London 1891; W. Sager, Making pottery, London 1937, стр. 18, сл. 10.

[5]) M. Gonzales Marti, Ceramica dal levante español, III књ., Барцелона 1952.

[6]) B. Rackham, Catalogue of Italian maiolica, Victoria and Albert Museum, vol. I, 1940.

зовања птице и орнамента и груписање флоралних мотива око центра композиције. Одакле овај начин претстављања главе птице с тим дугим и оштрим кљуном, испупченим оком и телом претвореним скоро у арабеску, с крилом и репом створеним од листастог орнамента а ногама лучно извијеним и вешто у окрету завршеним канџама?

Пут је од Византије и Персије све ближе водио ка Италији. Тамо су у XIV и XV веку стварани тањири на којима су птице имале на исти овај начин стилизоване очи, ноге и веома сличан третман палмета.[7]) Стилизовање крила потиче још из Персије.[8]) Веома карактеристичан орнамент на рубу тањира типичан је за Орвието керамику XV века.[9]) За Орвието су даље говорили: дебљина и боја тањира, односно фактура; профил и закачка са спољашње стране (сл. 2). Све ове констатације потврђене су примерцима тањира из збирке бечког Музеја за примењену уметност. Групице од пет тачака кружно постављених с једном тачком у средини типичне су одлике шпанске керамике на предметима ове врсте.[10])

Из овога се може закључити да је тањир из Штаудингерове збирке настао вероватно у Орвиету у XIV или у почетку XV века, с осетним утицајем шпанског стила. У Београд су га по свој прилици донели дубровачки трговци.

---

[7]) Исто, сл. 3, 11.

[8]) H. Wallis, нав. дело, T. XVII, сл. 4.

[9]) H. Wallis, Oak leaf jars (A fifteen century Italian ware showing Moresco influence), London 1903, сл. 22.

[10]) M. Gonzales Marti, нав. дело, т. III, стр. 369, сл. 533.

Marija Birtašević

UN PLAT MÉDIÉVAL DE BEOGRAD EN CÉRAMIQUE

Un des plus beaux exemplaires provenant de la collection privée de l'architecte Staudinger est un plat en céramique décoré au centre d'un oiseau stylisé, conservé à présent au Musée de la Ville de Beograd (№ 334 d'inventaire). Il est indiqué dans l'inventaire qu'il a été trouvé à Beograd sans autres indications. Il fallait donc rechercher l'époque et l'endroit de son origine, ainsi que la voie par laquelle il est parvenu à Beograd. On y a réussi par l'étude de la composition, de la stylisation, des couleurs et de la facture du plat en le comparant avec les objets d'art du Musée des Arts Décoratifs de Vienne. On s'est servi aussi de la méthode des analogies dans la littérature et on a consulté, également, nos experts et ceux de l'étranger.

Les résultats de cette étude sont les suivants: on a pu constater que le motif d'oiseau stylisé, encadré d'un ornement floral est un thème très ancien et très répandu. On le rencontre à Byzance, en Perse, en Espagne médiévale et dans la céramique italienne du XIVe et du XVe siècle. Aussi pour l'expertise de l'objet était-il plus important de déterminer l'origine de stylisation spécifique du motif d'oiseau. C'est en Italie qu'on a trouvé la réponse. C'est là qu'aux XIVe et XVe siècles on fabriquait des plats avec des oiseaux dont les yeux et les pattes, ainsi que les palmettes, étaient stylisés de la même façon. Une telle ornementation à la bordure des plats est typique pour la céramique d'Orvieto aux XIVe et XVe siècles. Aussi la forme et la facture du plat en sont identiques. Les petits groupes de points prouvent l'influence de l'Espagne. Enfin — comment est-il parvenu à Beograd? À cette époque les Ragusains liés par leurs nombreuses relations commerciales aux diverses villes d'Italie, commerçaient avec Beograd. Outre les autres marchandises ils importaient également la vaisselle. Il est très probable q'un des marchands ragusains, trafiquant avec l'Italie ait pu apporter par hassard à Beograd ce plat intéressant pour décorer sa maison ou pour son commerce.

ПЕРСИСКИ ФАЈАНСНИ ПАНО ИЗ XVIII ВЕКА

Ружа Лончар

Керамичко одељење Музеја примењене уметности поседује један персиски пано рађен у техници фајанса. То је примерак који се може са сигурношћу датирати и припада оној уметничкој грани која има дубоке корене већ у самим почецима керамичке уметности.

Пано је рађен од грубљег фајанса (сл. 1). Састављен је од петнаест квадратних плочица (величине 19 см x 19 см), које чине недељиву површину с оквиром који претставља белу декоративну лозицу на ултра марин основи. На белој основи у централном делу паноа линеарно је претстављена вероватно сцена гозбе. Ређањем појединих група личности једне изнад друге, мајстор је покушао да дâ перспективу и да добије дубину простора. Простор је подељен у три плана, у којима су размештене групе људи, вероватно дворјана. У првом плану дате су четири женске фигуре, од којих две стоје а две седе. У плану изнад овога приказано је десет фигура, пет мушких и пет женских. Две женске фигуре стоје, а остале седе поређане у кругу око синије за јело, ћаса и воћа. У трећем плану налази се централна личност. Та фигура седи с подвијеним ногама, леђима се наслања на велики јастук, у руци има палицу — знак достојанства, а на глави круну. Према томе лику окренуте су са сваке стране по две женске фигуре. Фигуре су претстављене у ставу адорације. Покретима руку и изразом лица као да је успостављена веза између њих. Цела композиција има наративни карактер. Према броју фигура у сваком плану личности су симетрично распоређене, а простор између њих испуњен је саханима, ћасама, вазама и боцама.

Изнад дворјана кроз лучни отвор види се пејсаж. Пејсаж је подељен у два плана. У првом претстављено је дрвеће и шибље, а у другом брежуљкаст терен и облаци. Са сваке стране лучног отвора налази се по један паун. Простор око њега испуњен је вегетативним декорима.

Женске фигуре обучене су у костим који се састоји из кафтана, панталона и капе. Кафтан је од пругасте свиле или украшен звездицама у боји. Сличан орнамент сусреће се на женским костимима у Персији у XVII веку.[1]) Кафтан који видимо на овим фигурама једноставног је кроја. Спреда је отворен, а горњи део је уз тело, има истакнут струк и узан рукав, а сукња се звонасто шири. Испод кафтана виде се панталоне које се с унутрашње стране вежу пантљикама.[2])

Од приказаних мушких фигура две имају чалме, а остале капе које су по облику сличне капама које на себи имају женске фигуре. Неке од мушких фигура имају на себи кафтан и потпасане су пругастим појасом у боји.

Кафтан је широко кројен са узаним рукавима од материјала који је украшен пругама или једнобојан с украсом од звездица. Централна личност обучена је у калеан, одело које су носили персиски шахови, а на глави има круну с пет засечених зубаца. Готово идентичну круну по облику носили су персиски шахови у XVII и у првој поливини XVIII века.[3])

---

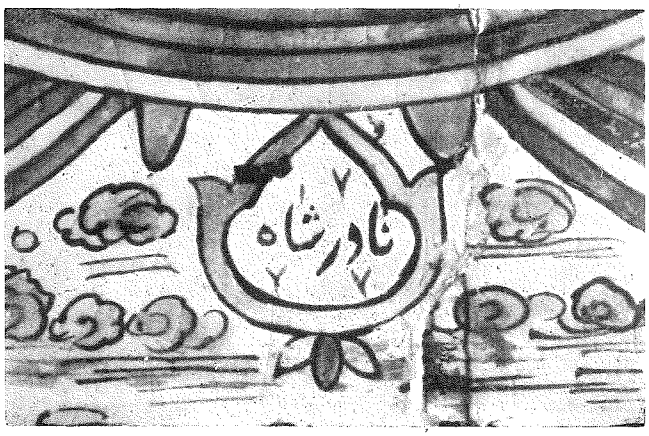
[1]) A. Racinet, Le costume historique, Paris 1876, 73.

[2]) Ibid., op. cit., 42.

[3]) Adolf Rosemberg, Geschichte des Kostüms, Berlin, 4. Band, 290.

Сл. 1. Персиски фајансни пано. Музеј примењене уметности, Београд.
(Снимио К. Денић)
Fig. 1. Panneau en faïence. Perse, XVIIIe siècle. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

Схематизовани цртеж на први поглед даје утисак као да је пригушио изражајне и индивидуалне црте на лицима појединих фигура. Међутим, бољим посматрањем примећује се низ индивидуалних својстава на свакој од фигура те се може разликовати и пол и старост. Пропорције ликова у једва наглашеном скраћењу дају утисак облог и сферног, тако да дводимензионални цртеж постиже илузију пластичног односа тродимензионалног.



Сл. 2. Натпис на паноу са именом Надир Шаха. (Снимио К. Денић)

Fig. 2. Inscription sur le panneau mentionnant le nom de Nadir-chah

Пано је полихроман, а боје су изразито керамичке. Оне су топле а емаљ нема оног сјаја и финоће коју сретамо на ранијим примерцима. Доминира плава боја са сивкастим тоном. Остале боје су зелена, ружичаста, жута, љубичаста и смеђа. Цртеж је испод глазуре, а начин на који је третиран везан је за минијатуре и носи карактеристике персиске уметности XVIII века.

Пано је рађен у техници фајанса према унапред припремљеном картону. Плочице су превучене глазуром од танког слоја стакласте масе. До своје завршне фазе пано је прошао кроз три етапе печења. Прво печење изведено је вероватно на температури до 900° а остала два на нижој температури, што показује и квалитет фајанса и скала пастелних боја. Боје су метални оксиди и имају својство да на повишеној температури мењају своју гаму, а на високој потамне.

На паноу су и два натписа на персиском језику. Они нису слободно дати него су уклопљени у композицију. Један натпис налази се при врху паноа и помиње име Надир шаха који је владао Персијом од 1736—1747 год. (сл. 2) а други је при дну и помиње име мајстора паноа 'Amalu Mirzā 'Abd-al-Ǧawād (радио Мирза Абдулцевад) (сл. 3).[4])

Према натписима који се налазе на њему он се може датирати у прву половину XVIII века. Тако натпис који помиње име Надир шаха везује постанак паноа за доба грађанских ратова несигурних, бурних политичких прилика и за време борби са суседним земљама којима је било испуњено време његове владавине. Реч мирза која стоји испред имена уметника

[4]) Натпис прочитао чувар Оријенталне збирке Хисториског института Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу, професор Сулејман Барјактаревић.

говори да је он припадао вишој друштвеној класи којој је било допуштено да се бави слободним професијама. Мирза на персиском значи принц, ако стоји иза имена, а испред имена значи господин. У овом случају реч мирза означава титулу господин.

Овако постављену датацију потврђује сем натписа још и тематика и композиција које на овом паноу имају карактер слике с особинама минијатура тога времена што се на паноима пре XVIII века ретко среће. Ранији панои били су монументалних размера, везани за архитектонски украс, чинећи с њим јединствену целину, композиција се састојала претежно од претстава биљног и животињског света. Раније се на технику рада много обраћала пажња и више се тежило за репрезентацијом и финоћом материјала него у XVIII веку.

Сл. 3. »'Amalu Mirzā 'Abd-al-Ǧawād«, натпис на паноу са именом мајстора

Fig. 3. »'Amalu Mirzā 'Abd-al-Ǧawād, inscription sur le paneau mentionnant le nom de l'artiste

Тема паноа такође је ретка у техници фајанса до XVIII века. Она је као и композиција по свом третману блиска минијатурама истог времена које се могу сматрати документарним извором за упознавање персиског живота, кроз њих се одразио национални, политички и друштвени живот, а у њима је и савремена литература нашла своју примену.[5]) Не само тематски, минијатуре су у својим ликовним решењима биле блиске обема техникама и керамици и минијатури. Преко минијатуре која је имала наративан карактер увлаче се и елементи фигуративног. Претстављање људске фигуре које је ислам забрањивао није изостало у персиској уметности већ је напротив неговано у свим уметничким гранама, јер су Персијанци припадали секти шихита, која није забрањивала претставу људи и животиња.

Што се тиче ношње која је приказана на овом паноу, многи елементи говоре у прилог чињеници, да је на персиску ношњу велики утицај имала арапска ношња, коју су Персијанци примили после пропасти Сасанида. Та ношња састојала се из потпасане арапске кошуље, турбана и кафтана,

[5]) Kurt Holter, Persische Miniaturen, Wien 1951.

коју доцнији завојевачи Монголи и Турци нису могли да потисну већ су и они сами узели делове те ношње. Нова персиска ношња временом се изменила, али њену основу и даље претстављају арапски облици одеће.[6])

На паноу се запажа и доста велики утицај Кине, који је значио унификацију културних подручја, што је била последица политичких завојевања Монгола.[7]) Те прилике у којима се нашла Персија довеле су до узајамних културних утицаја и уношења нових декоративних елемената у персиску керамику и фајанс. Утицај Кине осећа се у Персији још од XIII века, док је у персиској ренесанси за време шаха Абаса у XVII веку доживео пун процват. Овај утицај Кине на нашем паноу огледа се у боји, која на овом паноу нема чистоте и вибрације, која је својствена ранијој персиској керамици. Исти је случај с глазуром и емаљем.

Упоредимо ли наш пано с паноима из XVII века, видећемо да он показује декаденцију, кад се узму у обзир раније техничке могућности, које су у XVI и XVII веку доживеле кулминацију како по величини и монументалности композиције, тако и по финоћи материјала, чистоћи боје и глазури.

Овај пано претставља једну од завршних фаза развојне линије, где је техника зидних оплата сведена на мање облике и кад су и друге уметничке гране на њу утицале и прилагођавале је захтевима свог израза. Овде је првенствено у питању персиска минијатура, једна од најбогатијих и најинвентивнијих грана персиског стварања.

Видели смо да панои XVIII века обилно користе могућности које им пружају истовремене минијатуре, а то је једна од особина персиске керамике и фајанса тога доба.[8]) Они иду са њима и онде где се то коси са законима њихове сопствене технике, јер материја фајанса тражи знатно мање минуциозан цртеж него што то видимо на савременим минијатурама и радовима у металу. Међутим, баш те особине опажамо на фајансу паноа који је имао улогу слике и који је помагао уметнику у величању славе владара. Свака је персиска династија кроз уметност обележавала доба своје владавине. Династија Сасанида има своје уметнике. Абас I (XVII век) окупља на своме двору уметнике из Европе, Индије и Кине који обележавају и славе доба његове владавине.[9]) Надир шах се држи такође старих традиција. Тако на његовом двору као лични секретар налази се Мохамед Мазендерани који је написао и његову биографију „Тарикх и Надири" а сликар Мирзā 'Абдул ал Гавад слика на паноу и детаљ са његова двора и на тај начин донекле илуструје време владавине Надир шаха. Уметник је у раду показао изванредну вештину и културу човека који добро познаје свој занат. Што његов израз нема свежину праве уметничке креативности, већ само печат солидног заната ојачаног снажном традицијом то би се могло замерити мање његовој личности, а више времену у коме је стварао и законима његова стилског јединства.

---

[6]) Bruno Köhler, Allgemeine Trachtenkunde, Leipzig, 59.

[7]) Al. Gayet, L'art persan, Paris 1895, 197; Gaston Migeon, Manuel d'art musulman, Paris 1907, 268.

[8]) Jeanne Giacomotti, La céramique, I Antiquité — Pays musulmans — Extrême Orient, Paris 1933, 36.

[9]) Al. Gayet, op. cit., 189.

Ruža Lončar

UN PANNEAU EN FAÏENCE PERSANE DU XVIIIe SIÈCLE

Dans la collection de céramiques au Musée des Arts Décoratifs de Beograd, on conserve un panneau en faïence persane qui illustre une scène de la vie à la cour persane, au cours de la première moitié du XVIIIe siècle. C'est une oeuvre du peintre Mirzā 'Abd-al-Ǧawād.

Le panneau, mesurant 57×90 cm, est exécuté en pâte grossière. La scène — probablement un festin — est peinte sur fond blanc. L'intérieur, divisé en trois plans par la superposition des groupements de personnages est exécuté dans un style qui ne connaît pas de perspective. Les deux premiers plans sont occupés par les gens de la cour — hommes et femmes. Le chah, personnage principal, est représenté au centre, assis sur un gros coussin. Il tient des deux mains le sceptre, insigne de la souveraineté et il porte une couronne sur la tête. Le paysage qui s'étend tout au fond est divisé également en deux plans superposés. Sur chaque plan, les personnages groupés avec symétrie, sont en nombre égal. Le costume correspond à l'époque du panneau. Le panneau est polychrome. On y trouve du vert, du brun, du jaune et du rose, mais la couleur dominante est le bleu. L'influence de la Chine est également sensible et se manifeste dans les couleurs éteintes qui ne présentent plus la pureté ni l'éclat propres à la céramique persane antérieure. Le dessin est peint sous couverte. Il se rattache au style des miniatures du XVIIIe siècle, ainsi que le thème et la composition du panneau.

On y trouve deux inscriptions persanes. L'une indique qu'il appartient à l'époque de Nadir-chah qui régnait en Perse de 1736—1747, tandis que l'autre mentionne le nom de l'artiste Mirzā 'Abd-al-Ǧawād.

En comparant ce panneau à ceux des XVIe et XVIIe siècles, on peut constater que l'art céramique a subi ici une décadence marquée du style. Les dimensions sont réduites, alors qu'aux siècles précédents, les panneaux en céramique revêtaient des murs entiers.

STAKLANA ZVEČEVO, NJEN POSTANAK I RAZVOJ

Miroslava Despot

Turske provale u Slavoniju započete krajem XIV stoljeća s nesmanjenom žestinom su nastavljene u XVI, pa je od tog vremena sve do kraja XVII stoljeća Slavonija pod turskom vlašću. Mirom u Sremskim Karlovcima, sklopljenim 1699 između Austrije i Turske, izgube Turci uz ostalo i svu vlast u Slavoniji. Kasniji austrisko-turski sukobi ometali su sređivanje stanja (političkog, kulturnog, ekonomskog i društvenog) i u Slavoniji, te neko postepeno poboljšanje nastaje tek krajem XVIII stoljeća.

Kakve su tada u Slavoniji prilike, opisuje nam uz ostale suvremene autore i Friedrich Wilhelm Taube,[1] poznati pravnik, diplomat i pisac. Taube je po nalogu Josifa II g. 1776 posjetio Slavoniju i Sedmogradsku, a svoja je zapažanja svega godinu dana kasnije objavio u veoma zanimljivom djelu,[2] koje nam i danas služi kao prvorazredan izvor za poznavanje prilika u Slavoniji krajem stoljeća.

Taube ističe da se u Slavoniji osjeća velika oskudica u trgovcima i manufakturistima, pa kaže: »... *Broj manufaktura je uslijed nerazvijenih trgovačkih prilika razmjerno malobrojan, pa ću ih sad prikazati u najkraćoj formi. Svilarstvo ne spada u područje manufakture, jer u Slavoniji samo skupljaju sirovine za tu toliko potrebnu trgovačku granu, nemaju međutim manufakturu svile. Godine 1776 je neko bečko trgovačko društvo namjeravalo uz vladinu pomoć podići svilanu. Da li je ta namjera ostvarena ili ne, zasad mi nije poznato. Kod Stražemana izrađuju već dosta dugo vremena lijepe svilene marame i druge malenkosti. U malenom mjestu Podborje, koje pripada dvorcu Daruvar, rade njemački suknari. Oni izrađuju od domaće vune razno sukno i flanele, koje većinom kupuju slavonski seljaci. Uslijed pomanjkanja spretnih bojadisara ni ta grana manufakture ne napreduje onako kako bi zapravo pod povoljnijim uslovima morala napredovati. U Pakracu, nedaleko od Podborja, bilo je ranijih godina nekoliko dobrih bojadisara, koji su imali i vlastite bojadisaone, ali sad, prema dobivenim obavještenjima, više ne postoje. Nedaleko od Našica nalazi se staklana. Nju su osnovali njemački manufakturisti. U njoj radi 40 radnika. Izrađuju raznovrsno stakleno suđe i prozorsko staklo. To prozorsko staklo je slabog kvaliteta, puca pri oštrijoj zimi. Iz tog je razloga uglavnom i neupotrebljivo. Ostale staklarske proizvode izvoze u Tursku ...*«[3])

Podizanje manufakturnih poduzeća u Slavoniji se nastavlja i početkom XIX stoljeća. Pretežno se osnivaju staklane, što je i razumljivo, s obzirom na veliko bogatstvo slavonskih šuma.

---

[1]) Friedrich Wilhelm Taube (r. London 1728—† Beč 1778). Mladenačke godine provodi u Londonu, godine 1742 napušta Englesku. Studira pravo u Njemačkoj, te poslije dovršenih nauka putuje. Na tim putovanjima prešao je osim Evrope — Afriku i Ameriku. Vrativši se s puta postaje odvjetnikom u Hanoveru. Ali ga odvjetnički posao ne zadovoljava, pa ga on i iz tog razloga napušta i seli se u Beč. U Beču vrši niz najraznovrsnijih funkcija, uz ostalo kao vrstan poznavalac engleskog jezika biva dodijeljen austriskom poslanstvu u Londonu. Izvršivši svoje diplomatske misije vraća se u Beč, gdje se posvećuje pisanju i objavljivanju djela, u kojima je obradio zanimljiva pitanja u vezi s razvojem engleske trgovinske politike na kontinentu i u engleskim kolonijama Sjeverne Amerike. Posljednje godine života provodi u Beču, gdje i umire godine 1778.

[2]) Naslov djela je »Historische und geographische Beschreibung des Koenigreiches Slawonien und des Herzogthumes Syrmien«, Wien 1777—1778. Služila sam se izdanjem štampanim u Leipzigu 1777 godine.

[3]) Taube, Historische und geographische Beschreibung ..., II, 23.

Dioničarsko društvo
za
HRVATSKU INDUSTRIJU STAKLA.
Tvornice:
Karolina (Pošta Samobor), Osredek (Pošta Samobor), Zvečevo (Pošta Zvečevo).

Glavno skladište i centralna uprava u Zagrebu.

Glavni proizvodi naših tvornica stakla:

Obična šuplja staklena roba
od prostoga zelenoga, polubiloga i bisloga stakla, prama navedenoj tarifi šakova.

Boce za pivo, vino, liker, rum, konjak i kiselu vodu
svakoga oblika i boje po želji.

Boce za medicine i parfimerije
elegantno izradjene.

Staklo brušeno, prešano i liveno za kućnu porabu i za gostione
najraznijih vrsti u najvećem izboru.

Cilindri za svjetiljke i svi razsvjetni predmeti
za petrolejske svjetiljke.

Kristalno stakleno posudje i razkošna staklena roba
urešena rezbarijom, finim brušenjem, izpelom, slikarijom, zlatom itd.

Oglas »Dioničarskog društva za hrvatsku industriju stakla« iz 1896 godine.
(Snimio Z. Mikas)

Zato i s pravom ističe d-r Firinger da su: »... *u starim neprohodnim bukovim šumama Papuka počeli ... polovinom XVIII stoljeća uveliko paliti pepeljari najkrupnije bukve radi dobivanja pepeljike (potaše), a u vezi s ovim osnivane su kasnije pod Papukom i staklane. Tako nastadoše staklane u Jankovcu, Drenovcu, Dubokoj i Zvečevu.*«[4]

Jankovačka je staklana proradila početkom XIX stoljeća.[5] Izgleda da su njenog vlasnika Dragutina Sigmunda Hondla natjerale finansiske teškoće da je proda na javnoj dražbi,[6] pa je preostali materijal i njene majstore, pretežno Čehe, preuzela novoosnovana staklana u Zvečevu.

Suvlasnikom zvečevske staklane postao je uz bečkog trgovca staklom Josipa Lobmeyra[7] i nekadanji vlasnik jankovačke staklane Hondl. Obojica su se obavezali da će zajedničkim snagama poraditi na podizanju staklarske proizvodnje u Slavoniji. Rad je u staklani započeo g. 1842. Svega tri godine kasnije, tj. godine 1845, Zvečevska staklana izlaže na bečkoj obrtnoj izložbi,[8] prekrasne kristalne lustere, zidne svjetiljke, kristalne čaše i ostale staklene predmete. Većina predmeta je bila izrađena prema nacrtima samoga Lobmeyra.

Godine 1846 izbija u staklani požar, te je donekle omeo dalji rad i napredak. Ali vlasnici ne sustaju, te uprkos teškoćama obnove zgrade i rad se nastavi s nesmanjenim poletom.

Ubrzo potom zahvate i mirni zvečevski kraj zbivanja revolucionarne 1848 godine, te nam tadanje prilike u staklani vjerno ocrtava pismo Dragutina Sigmunda Hondla upućeno banu Jelačiću. U pismu Hondl uz ostalo kaže: »*Vaša Ekselencijo! Niže potpisani osnovao je s Josipom Lobmeyrom tvornicu stakla u Zvečevu u Slavoniji ... No jedva što smo dovršili našu gradnju i tek što smo dobavili potrebne radnike, staklarske majstore iz Češke i Bavarske, i to s velikim troškovima, veselili smo se što ćemo ipak započeti s korisnim radom ... Godine 1846 izgori dio tvorničkih zgrada ... Godine 1847 smo se morali boriti s novim teškoćama, tj. skupim životnim namirnicama. Morali smo izdržavati oko 400 ljudi ... To su bile za nas dvije nesretne godine, ali sadašnja sa svojim političkim nemirima nadmašuje sve ostale. U prvom redu je gotovo sav promet potpuno zapeo, ljude ne možemo uposliti, a ne možemo ih ni otpustiti, prvenstveno s toga razloga što je veliki dio zadužen, a drugi je razlog što bismo teško dobili nove radnike ... Svemu tome pridolazi i držanje ovdašnjih seljaka, koji misle da je sada sve njihovo vlasništvo ... Inače postoji običaj da su osnivači tvornica obilno potpomagani od svojih vlada. Ne ću da se osvrćem na nekadašnje stanje u tom pogledu, nego samo napominjem sadašnje. U Kraljevini Bavarskoj su osnivači tvornica stakla dobili od vlade zemljište i šumu na duže vrijeme na besplatno korišćenje. U Srbiji je u novije vrijeme u Jagodini osnovana tvornica stakla.*[9] *Njen je osnivač dobio od srpske vlade na dar zemljište i šumu u opsegu od šest sati hoda, a kao naročitu pogodnost — isključivo pravo besplatnog korišćenja potaše u čitavoj Srbiji na 30 godina. Na takve*

---

[4]) Firinger K., Iz povijesti Jankovca na Papuku, s. a. s. 1, str. 3.

[5]) Firinger, op. cit., 3 i d.

[6]) Verpachtung einer Glasfabrik, Croatia, Zagreb 1841, br. 11, str. 44.

[7]) Lobmeyr Josip (1792—1855), osnivač poznate bečke firme »Lobmeyr i drug«, koja i danas postoji. Lobmeyr je već prije zvečevske staklane bio posjednik jedne staklane u Slavoniji u Mirin-Dolu ali ga njeno poslovanje nije zadovoljavalo, pa je osnovao i zvečevsku staklanu, želeći u njoj proizvoditi bolje staklo.

[8]) Verzeichniss der im Jahre 1845 in Wien öffentlich ausgestellten Gewerbeserzeugnisse der österreichischen Monarchie nebst Namen der Aussteller in chronologischer Ordnung der stattgefundenen Einsendungen, Wien 1845, 189.

[9]) Odnosi se na tvornicu stakla Avrama Petronijevića, koji ju je god. 1847 podigao nedaleko od Jagodine. — V. Proizvodne snage Srbije, Beograd 1953, 424.

povlastice mi ne možemo računati, jer je to sad izvan mogućnosti. Ali uprkos tome molimo samo to što iz blagonaklonosti možemo od Vaše Ekselencije očekivati. Prvo — sigurnost za nas i za cjelokupno osoblje koje pripada tvornici s obzirom na ličnu sigurnost i imovinu. Drugo — sprečavanje svakog hotimičnog smetanja u poslu od strane naših susjeda... Treće — oslobođenje tvorničkog osoblja od obaveza prema vojsci i narodnoj gardi... Time imamo čast da budemo ponizni vašoj Ekselenciji. Tvornica stakla Zvečevo, 29 VIII 1848. Podložno najpokorniji sluga Karlo Sigm Hondl«[10]. Na to pismo došao je pozitivan Jelačićev odgovor u obliku otvorenog pisma,[11] u kome se pozivaju svi da idu »... *na ruku k njemu*[12] *i njegovoj za domovinu našu toli koristnoj fabrici*

Poslovna karta tvrtke »Lobmeyr-Hondl«

svaku zaštitu i (da) pomoć u svako doba pruže, čuvajuć od svake napasti i poremetjenja. Zato je nuždno i potrebno, da se poslenici i nadničari, koji se kod te fabrike nalaze, poštede i oproste od svake druge službe, tj. od militara i od narodne straže (garde), što se također nalaže svim poglavarima i preporučuje kriepko. Staklena fabrika je struka obertnosti, a obertnost domaću treba štititi, pomagati i podizati.«

---

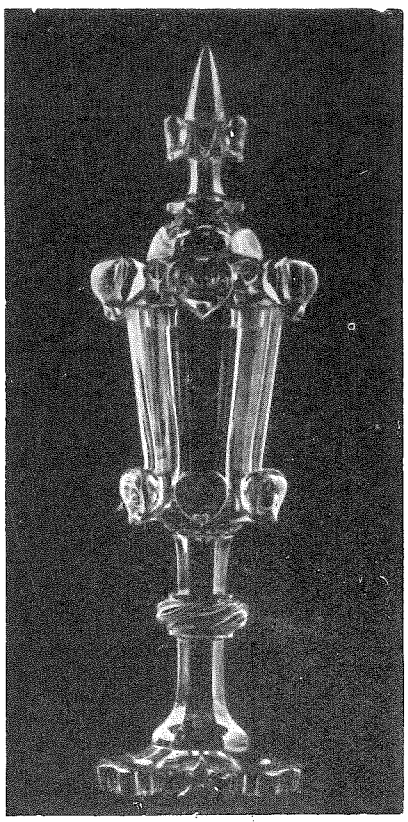
[10]) Pismo se danas čuva u arhivu Historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, sign. br. III-A. 42, Fasc. XXI/3. Na pismo me je upozorila asistent Instituta Mirjam Gros, na čemu joj mnogo zahvaljujem. Pismo je u originalu pisano njemačkim jezikom. Njegovo fotografiranje mi je dopustio direktor Instituta prof. d-r Vladimir Mošin, pa i njemu velika hvala.

[11]) Odgovor Jelačićev je u prepisu sačuvan u rukopisu. Cuvaj, Povijest trg., obrta i ind. u Hrvatskoj i Slavoniji od najstarijih vremena do danas. Svezak I. Od najstarijih vremena do nagodbe 1868, str. 262. Rukopis se nalazi u Državnom arhivu u Zagrebu kao depozit pod br. 36, 1949.

[12]) Misli suvlasnika staklane Hondla.

Rad se u tvornici poslije toga povoljno razvijao, mada je Josip Lobmeyr ubrzo napustio suvlasništvo, prepustivši svoj deo sinu Ludwigu, koji međutim već godine 1857 takođe istupa iz posla. Staklanu vodi za neko vrijeme sam Hondl.

Godine 1862 bila je u Londonu priređena druga velika međunarodna privredna i gospodarska izložba.[13] Tu je izložbu uime zagrebačke Trgovačke komore posjetio njen tajnik Devide,[14] te je o toj posjeti podnio na sjednici Komore opširan izvještaj.



Pokal izrađen u Zvečevu

U izvještaju je uz ostalo istakao da »... *ne može prežaliti, što na londonskoj izložbi nije izlagala i zvečevska tvornica, jer vjeruje, da njeni proizvodi ni u kome pogledu ne zaostaju za proizvodima poznate Harrachove*[15] *tvornice stakla.*«[16]

Svega godinu dana kasnije, 1863, prepušta Hondl staklanu svome sinu Aleksandru i nekom Ditzlu iz Pešte. Obojica su nastojali zadržati proizvodnju

---

[13]) Prva međunarodna privredna izložba održana je u Londonu godine 1851.

[14]) Devidé Josip Ferdo (1826—1897), tajnik zagrebačke trgovačke komore od 1861 do 1876.

[15]) Jedna od najpoznatijih čeških stklana.

[16]) Das dreieinige Königreich auf der Weltausstellung im Jahre 1862 (Bericht des Sekretärs in der Handelskammersitzung vom 12. August 1862) — Agramer Zeitung, 1862, br. 193.

tvornice na nekadašnjoj visini i s uspjehom izlažu na prvoj gospodarskoj izložbi u Zagrebu g. 1864.

U izvještaju izložbe spomenuta je među izlagačima i staklana Zvečevo, a među oglašivačima čitamo ovaj njen zanimljiv oglas: »*Zvečevska staklana u Slavoniji A. Hondla i Ditzla, prije Dragutin Žiga Hondl, proizvađa svake vrsti gladko brusena i čisto fino brusena biljura, i šara stakla, sa obilatim skladištem svijuh tvorinah, pa može u svako doba točno i u vrlo priličnu cienu obaviti ma kakovi nalog. Nalaze skladišta (sic) u Zagrebu kod A. Pabsta Osieku kod Stjepana Heima N. Sadu Davida Heima. Sa nalozi treba se obratiti na staklanu u Zvečevo u Slavoniji, posljednja pošta Slatina, ili na A. Hondla u Zagrebu*«.[17]

Poslije uspjeha na izložbi u Zagrebu niže se uspjeh za uspjehom, poduzeće se povećava i zapošljuje sve veći broj radnika. Uz Čehe se s vremenom upošljuju u tvornici i domaći osposobljeni staklarski majstori.

Oko 1870 g. prelazi tvornica u ruke Franje Palme st. i kompanjona, koji ubrzo istupaju iz posla i Palme ostaje sam.

Godine 1873 izlaže tvornica s uspjehom na međunarodnoj izložbi u Beču,[18] 1876 u Filadelfiji, 1882 u Trstu, 1885 u Pešti, 1889 u Osijeku. Na svim izložbama proizvodi zvečevske staklane nailaze na zasluženo priznanje. Ipak ta tvornica nije onako napredovala kao što bi to bilo potrebno, što je zapazio i novi tajnik zagrebačke Trgovačke komore Milan Krešić.[19] U jednom izvještaju[20] o izložbi u Osijeku, na kojoj je sudjelovala i zvečevska tvornica, Krešić uz ostalo kaže: »... *Zvečevska tvornica stakla dokazala je i ovom prilikom, da joj je proizvod odličan. Čisto, krasno bielo brušeno ili tlačeno staklo, tuj u raznim oblicih izloženo, ugodno se dojmilo svakoga posjetitelja, pa ipak nenapreduje ta tvornica onako, kako bi imala napredovati, sudeć po ovih liepih, ne skupih izložcih. U čemu leži krivnja? Koliko su meni poznate prilike industrije stakla, ležati će krivnja u dvijih obstojnosti: prvo što je ta tvornica do danas stojala na izoliranom, od modernih obćila dosta udaljenom mjestu a drugo što se tuj rabi gorivi materijal svaki dan u cieni rastuće drvo. Takove su tvornice najkriepčije u svojoj produktivnoj snazi na početku svoga djelovanja a tečajem vremena u sve to većoj daljini traže potrebno jim gorivo. Tvornica stakla, koja si hoće svoju djelatnu snagu ustaliti, mora nastojati da si osigura jeftinu i na duga vremena zajamčenu dobavu gorivog materija'a, a taj materijal može u današnje doba biti jedino kameni ugljen; nađe li se takovo dobavno vrelo, čuti ćemo o zvečevskoj staklani ne samo u vrieme izložba obdržavanih u našoj domovini, već će se zvečevsko staklo širiti u izlogah zagrebačkih trgovacah, iztisnuvši tuđe proizvode*«.

Želja Krešićeva u pogledu robe zvečevske »u izlogah zagrebačkih trgovacah« ostvarena je poslije nepune dvije godine. Početkom g. 1891 javlja »Obrtnik«[21] da će slavonska tvornica stakla u Zvečevu otvoriti svoje veliko središnje skladište u Zagrebu. List ističe da čestita »... *poduzetniku na toj*

---

[17]) Prva dalmatinsko-hrvatsko-slavonska izložba u Zagrebu godine 1864 (str. 21 — oglasi).

[18]) Lukšić A(bel), Verzeichniss der Aussteller aus Kroatien und Slavonien welchen von der internationalen Jury Ehrenpreise zuerkannt worden sind. Wien 1873, 9.

[19]) Krešić Milan (1844—1929), dugogodišnji tajnik zagrebačke trgovačke komore, poznati pisac s područja naše privredne djelatnosti u XIX stoljeću.

[20]) Krešić Milan, Izvješće o posjetu pet izložbi obdržavanih u god. 1889 (Položeno trgovačko-obrtničkoj komori u Zagrebu po tajniku Milanu Krešiću) — Obrtnik, 1891, br. 3, str. 20—21.

[21]) Obrtnik, privredni časopis, izlazi u Zagrebu od god. 1884.

sretnoj namisli, koja će pružati prilike hrvatskom občinstvu, da se upozna sa ovim izvrstnim proizvodom hrvatskoga staklarstva.«[22]

Tvornica je početkom oktobra g. 1891 prilikom jubilarne gospodarske izložbe[23] otvorila skladište »... *upravo sada u prostorijama Stankovićeve*[24] *kuće ... u Zagrebu. Držimo, da će ta odluka tvornice nositi obilno plodā, pošto će hrvatsko občinstvo rado kupovati odlične proizvode domaćega industrijskoga poduzeća. Tvornica zvečevska ima također skladište u Budimpešti.«*[25]

Osim toga što je zagrebačko građanstvo moglo promatrati izložene predmete u novootvorenom dućanu, imalo je ujedno i mogućnost da se divi izloženim proizvodima.

Josef Lobmeyr, portret Friedricha Kellnera iz 1840 godine

Za rad tvornice je interes iz dana u dan sve više rastao, te nam je o njenom poslovanju g. 1892 neki L.[26] saopštio jedan zanimljiv i opširan izvještaj, čiji sadržaj zbog njegova kulturno-ekonomskog značaja donosimo u cjelini. Izvještaj glasi: »*Mnogi od posjetitelja liepe naše jubilarne izložbe prošlog ljeta, kada je u rudarskom odjelu vidio uz mnoge zanimive predmete i ukusne te*

---

[22]) Obrtnik, 1891, br. 4, str. 34.

[23]) Povodom 50-godišnjice gospodarskog društva, koje je osnovano god. 1841 u Zagrebu održana je god. 1891 velika jubilarna izložba.

[24]) Skladište je bilo u Ilici br. 2 u kući tadašnjeg zagrebačkog podnačelnika Milana Stankovića.

[25]) Jubilarna izložba hrvatsko-slavonskog gospodarskog društva u godini 1891 VI. Hrvatska velika industrija na jubilarnoj izložbi — Obrtnik, 1891, br. 30, str. 246.

[26]) Posjet staklane u Zvečevu — Obrtnik, 1892, br. 7, str. 64—65.

jeftine proizvode domaće naše staklane, zapitao je sam sebe: gdje, u kojem kutu mile nam domovine leži to blaženo Zvečevo, što i kako se tu radi?«

»Uživam u božanstvenoj prirodi, rado obilazim nepoznate mi predjele, prirodnimi krasotami obilno nadarene naše domovine, pa sam bio naumio pohoditi uzhitom opisani Jankovac, zlatna polja i bujne vinograde slavne Požege, njenu okolicu pa i Zvečevo, da i ja vidim, kako se sa staklom barata. Neka me prati ljubezni čitalac u Zvečevo, pa ću mu pripoviedati, što sam vidio i čuo.«

»Staklana u Zvečevu postala je od one u Jankovcu. Sgrade, što još i danas stoje, jesu ostanci staklane. U Jankovac je dospjela starinska ura iz samostana veličkog,[27] kad je ovaj prošlog stoljeća razpušten bio, pa je vjerojatno, da je već onda postojala staklana u Jankovcu. Kad se je g. 1842 utemeljila staklana u Zvečevu, sudjelovao je pri tom i u staklarstvu poznati Ludovik Lobmeyer.[28] Godine 1844 izgorjela[29] je staklana, ali je bila uzpostavljena.«

»U Zvečevo dođeš, ako ideš od ceste, koja vodi iz Pakraca u Požegu, ugodnom dolinom u Kamensko, pa onda putem prema sjeveru. Kroz ubavu dolinu uz mjesta Striževce i Vučjak, popneš se na brežuljak, pa evo pred tobom naš cilj: Zvečevo.«

»Posjednik staklane je Franjo Palme (Bilješka sastavljača: Naslov tvrdke je F. E. Palmea sin. Otac se povukao u Zagreb, gdje rukovodi skladište staklane na Jelačićevom trgu, dočim je rukovođenje staklane prepustio sinu) a vodi ju njegov mladi, inteligentni sin, uz izkusnog ravnatelja Flecka. Potonji je imao staklanu u nedaleko Dubokoj, blizu Jankovca, gdje sada samo vapno pale, pa osim svog strukovnog znanja pozna dobro i okolicu i obće, a napose obzirom na potreboće ovog poduzeća, a donesao je sa sobom iz Duboke i obilno izkustvo. (Bilješka sastavljača: Gospodinu ravnatelju Flecku i gospodinu Palmeu ml., koji su me ljubezno upućivali u cielu manipulaciju stakla, te mi dali i mnoge ovdje upotriebljene podatke, budi i ovdje izrečena moja najsrdačnija hvala.)«

»Peć za taljenje je tako zvana češka peć, koja se loži drvi (böhmischer Rostofen für Holzfeuerung). U okolici ima još šuma, pa se upotrebljava samo drvo, koje se u peći suši tako, da izgleda kao da je čestimice pougljeno. Postizava se time to, da ovako osušeno drvo daje veću množinu topline, nuždnu za taljenje sastavina stakla. Ovakva zajednička okrugla peć ima više pojedinih peći sa velikim glinenim loncem (t. zv. Hafen). Ovi se pripravljaju iz najbolje gline na posebni način, jer moraju odoljevati visokoj temperaturi (zato feuerfester Thon), da nezapne posao, a upliva to i na samo staklo. Uzme se 13 česti pečene a 11 česti nepečene gline, gnjete se u formu, dugo suši i po pol godine, jer što dulje se suši, to je lonac bolji, meće se onda u peć, iz početka polagano grije, sve to više razvrući ostane tu i po 8 dana, pa se razvrućene meću na svoje mjesto. U peć se loži zgora radi boljeg propuha zraka, a na dolnji se otvor meće žeravka, od koje se ulazeći zrak već ponješto ugrije, čime se prištedi na gorivu. Plamen liže glinene lonce sa strane, a grije smjesu za staklo i plamen, koji se od stropa peći odbija. U te velike glinene lonce meću se sastavine za staklo: pjesak, soda, vapno, a i nešto potaše. Za fino, kristalno staklo (sic) uzimlje se 100 klgr. pieska, 7 klgr. sode, 25 klgr. potaše i 12 klgr. vapna, dočim se za prosto staklo uzme 100 klgr. pieska, 26 klgr. sode, 2 klgr. potaše i 12 klgr. vapna. Za lošiju vrstu stakla, koje je nješto zelenkasto, a od kratkog vremena iz Drenovca,

---

[27]) Velika, nedaleko od Požege; u mjestu je postojala staklana u XIX stoljeću.

[28]) Staklanu je osnovao Josip Lobmeyr, a ne sin Ludwig. V. Schmidt Robert, 100 Jahre österreichischer Glaskunst, 1893 — Lobmeyr — 1923, Wien 1925. Na knjigu me je upozorio naučni suradnik Muzeja za umjetnosti i obrt u Zagrebu d-r Ivan Bach, na čemu mu mnogo zahvaljujem.

[29]) Staklana je djelimično izgorela 1846, a ne 1844.

oba mjesta u bližoj okolici. Upotrebljava se i bazalt vučinski, razmrvljen, te daje smeđe staklo. Za fino staklo upotrebljava se saski pesak iz Hohenbrocka, a vapno iz Berementa u Ugarskoj. Potašu dobivaju iz pepela za gorivo potrošenog drva. U tu svrhu meću pepeo u badnje, poliju sa vodom, prociede kroz slamnato rešeto, ukuhaju, te prže, da pobieli. Drva se tu potroši godimice kojih 1000 hvati. Smjesa se, koja je u onih loncih, poradi velike vrućine, raztali, pusti se zatim, da se malko ohladi i primiri, opet razvruči, pa se sad ide na posao. Ovo je trajalo kojih 20 sati, a sad se radi 16—20 sati, dok se sva masa stakla izvadi i u označenu već svrhu upotrebi. U ovom razdoblju, kad se radi dan i noć, prekida se posao 5 puta na dan, na kraće vrieme, opredieljeno za jelo i odmor. Iza 16—20 sati posla nastane odmor za kojih 20—28 sati, dok se nov materijal saspe, peć razvruči, smjesa raztali, da se opet posao započne. Pred pojedinimi lonci stoje obično po tri radnika: jedan posve uvježbani, jedan, manje uvježbani pomoćnik, a uz to obično još i dječak koji kvasi kalupe, odnaša zgotovljene predmete itd. Pomoćnik uzme od raztaljene tvari poput gustog tjesta komad na duljih željeznih cievih, koje imaju na gornjem dielu drveni omot, a završuju se sa komadićem za usta (Mundstück) od žute mjedi; vješti radnik preuzme posao, napuhne tu tvar, pri tom okreće pa utakne u mokar, vodom nakvašen drveni kalup, koji ima oblik boce, čaše ili obće kakve posude, eventualno s rebrima, udubinama ili drugimi promjenami površine, a uz to još uviek puše. Ako je nuždno još se klještima grljak razširi, pusti ponješto ohladiti, suvišni komad sad odbije, jer je staklo sad krhko, pa metne posudu u velike glinene lonce u peć, da se tu polagano ohladi. Kad je ovakav lonac pun posuđa, izvadi se van, poklopi sa poklopcem pa pusti vani, da se polagano ohladi ili se meće u posebne peći za hlađenje (Kühlofen) za brusače, što se radi imenito sa finijim staklom koje se i po cieli dan hladi. Prave se tu na taj način razne boce i čaše lošije vrsti, koje se odma šalju u promet, ili finije vrsti, koje se fino bruse, bojadišu, slikarijami, na posebni način, grbovi i napisi provide; a i druge predmete, kao što su posude za ukuhano voće, cvieće, mlieko, umivanje, pepeo pušača, muholovke, boce za ljekarije itd. Proizvađa se tu i bojadisano staklo, i što je osobito liepo vidjeti, boje, koje se postepeno gube pa daju tako zvani »Überfangglas«, gdje je napr. čaša dolje posve biela, a prama gore postepeno prelazi u sve to intensivniju boju. Veoma ukusno i liepo posuđe ove vrsti bilo je viditi prigodom naše jubilarne izložbe. Bojadisano staklo obojadišu sumporo- i fosforo-kiselim kisom niklja, dočim za bojadisanje staklovine rabe razne primjese. Za bojadisanje staklovine modro upotrebljavaju slučenine bakra, imenito sulfat bakra za boju akvamarina, a bakrov kis za tamniju modru boju (tiefblau). Za žutozelenu boju uzimaju se uranov kis, za ružičastu boju zlato već u komadih staklovine dobavljene, za takozvanu aurora boju uzimlje se zlato i srebro, za žutu boju klorid zlata, za zelenu boju butelja uzimlje se kalijev kromat. Piesak iz okolice Karlovačke daje staklu liepu zelenu boju t. zv. Annagrün, od kojeg je bila veoma ukusna boca sa čašama i na izložbi. Mnogi posjetitelj sigurno se je čudio, kad je vidio na jubilarnoj našoj izložbi med mnogom staklenom robom raznu stakleninu sa raznimi grbovi i napisi, uz neznatnu cienu od 10 novč. Tvornica Zvečevo ima i u tom svoj špecialitet, da ove urese na svoj poseban veoma jeftin način priugotavlja, pa si samo na taj način možemo protumačiti, da se čaša od liepog bielog tankog stakla, skupa sa uresom, prodaje po 10 novčića.«

»Radnici su, kojih je do 70, plaćeni po komadu. Ako radnik lošo (sic) radi, neplaća mu se ništa, ako se preko 3% mora baciti, onda je dužan platiti i odštetu stakla. Radnici potječu prvobitno iz Štajerske i Češke, a čestimice i iz južne Ugarske, nu većina sadašnjih radnika je već u Zvečevu rođena. Radnik koji ima svoju kuću, dobije uz to po prilici 1 jutro zemlje oranice i 1 jutro

livade. Za to je dužan svake godine raditi 15 dana za cienu od 20 novč. na dan. Za razne potreboće skrbi se također tvornica. Brašno i drugi predmeti nabavljaju se u veliko pa se davaju radnikom! Tu je i poštanski ured, koji je ovdje samo radi staklane i radi tamošnjih radnika. Poštanska sveza ide od najbliže železničke postaje Barča preko Pivnice ovamo. Za djecu je ovdje i škola.«

»Uz staklanu nalaze se još i razne sgrade, sgrada posjednika tvornice, ravnatelja, razne sgrade gospodarske, a i druge potrebne sgrade. Tu su brusari, koji bruse staklo, pa ga glade na željeznih, zatim na kamenih, a najfinije na drvenih kotačih, koje kreće stroj. Brusi se pieskom. Tu sam vidio starog radnika, živu kroniku tvornice, jer radi u njoj već 44 godine. Nije to najstariji čovjek, jer živi tu u Zvečevu još stariji radnik, koji je bio još u Jankovcu radnikom prije 50 godina, nu sada starac, iznemogao, radi samo peći, u koji se posao dobro razumije. Ima tu i rezbara (Graveur), koji smirkom izrezuckaju razne uresne crte ili načine podlogu slikaru. Pošto je staklana utemeljena g. 1812 može se ona evo ove godine podičiti svojim 50-godišnjim obstankom. Bio taj jubilej početkom sretnije budućnosti ovoga domaćega poduzeća, a važan korak u prilog tome bila bi gradnja železnice, koja bi staklanu k železničkoj prugi primakla, kao što je projektirana pruga Osiek—Požega.«

Rad u staklani se nastavio i dalje. Palme st., mada je živio u Zagrebu, stalno je pratio i po mogućnosti nadgledavao rad u tvornici.

Godine 1893 formirano je u Zagrebu »Dioničarsko društvo za Hrvatsku industriju stakla«. U taj konzorcij stupila je i staklana u Zvečevu. Njen bivši vlasnik Franjo Palme st. postaje ravnateljem tvornice stakla u Osretku nedaleko od Samobora. Osredek, Zvečevo i Karolina (takođe nedaleko od Samobora) sačinjavale su novoosnovano dioničarsko društvo.

Posao u Zvečevu je i dalje vodio Palme ml. Godine 1902 napušta[30] »Dioničarsko Društvo« svoju podružnicu u Zvečevu, dvije godine kasnije pada tvornica pod stečaj[31] zbog malverzacija njenih posljednjih vlasnika. Tako je završio svoje djelovanje jedno od naših najznačajnijih poduzeća za proizvodnju stakla.

---

[30]) Izvještaj trgovačko-obrtničke komore u Zagrebu... u godini 1902, Zagreb 1903, str. 22.

[31]) Stečaj tvornice stakla »Zvečevo« — Obzor, 1904, br. 44.

Miroslava Despot

GLASFABRIK ZVEČEVO, IHR URSPRUNG UND ENTWICKLUNG

Im Jahre 1842 wurde in Zvečevo, in der Nähe von Požega eine Glasfabrik errichtet. Ihre Gründer waren der bekannte wiener Glashändler Joseph Lobmeyr und Dragutin Sigm. Hondl, der ehemalige Besitzer einer Glasfabrik in Jankovac.

Die Glasfabrik in Zvečevo machte Fortschritte auch nach Lobmeyrs Rücktritt; ihre Produkte (Kristallgläser, Lusters und anderes) wurden preisgekrönt beinahe auf allen in-und ausländischen Ausstellungen (Zagreb 1864, Wien 1873, Philadelphia 1876, Triest 1882, Budapest 1885, Zagreb 1891 und Paris 1900).

Vom Jahre 1893 bis 1902 befand sich die Glasfabrik in der „Aktiengesellschaft zum Schluss ihres Geschäftsganges, war sie ein unabhängiger Gewerbebetrieb.

Im Jahre 1904 gerat die Fabrik in Konkurs, und so nahm Ende die Arbeit in diesen unserem ehemalige bedeutungsvollen Unternehmen.

МИНИЈАТУРА ЈЕВАНЂЕЛИСТА ЛУКЕ ИЗ XVI ВЕКА

Музеј примењене уметности откупио је 1955 године од Љубице Ивановић из Београда једну минијатуру на хартији, која претставља портрет јеванђелиста Луке. Лист је истргнут из рукописаног јеванђеља које се по неким индицијама може везати за Марков Манастир.[1])

Простор који захвата композиција ограничен је танком црвеном линијом, која се на угловима завршава стилизованим палметама, при чему је остављена врло уска маргина, што говори да садашњи формат листа (19,5×27,5 см) по свој прилици не одговара првобитном формату рукописа коме је овај лист припадао. Портрет је сигниран као ст҃ы: ѧ҃ѳка и рађен је темпером на пунијој, грубој белој хартији без водених знакова. У инвентару Музеја ова је минијатура заведена под бр. 1354.

У првом плану, на широкој столици с наслоном, седи јеванђелист Лука обучен у широку, маслинастозелену хаљину. Ноге су му на правоугаоном подножнику, глава нешто нагнута напред. На коленима му је књига, коју придржава левом руком, док у десној држи перо. Текст на овој књизи, који је делимично читљив само у доњем десном углу, гласи: же ѹго мнозѣ мачѣ и, као и сигнатура у горњем десном углу указује на српску редакцију.

Лице с кратком брадом и ниским челом рађено је тамним кестењастим тоновима с јасним белим сенкама на челу, образима, носу и врату. Оваквим белим сенкама наглашени су и сви набори светитељеве хаљине. У другом плану, с леве стране је мала зграда с кровом на две воде, фланкирана са четири стране стубовима, који прелазе раван крова и завршавају се једноставним капителима. Предњи зид ове зграде затворен је завесом. Средњи део другог плана испуњава немарно бачена бледоцрвена драперија, чији се горњи део завршава негде иза зграде, у висини њенога крова. С десне стране, лево од св. Луке, постављен је налоњ с расклопљеном књигом. На доњем делу налоња отворена је кутија са црвеним и црним мастилом. Није искључено да је овим св. Лука означен као сликар.

Тоналитет читаве композиције таман је и угашен, а ограничава се на црвену, смеђу, љубичасту, неколико тонова зелене боје, затим на жуту и тамноплаву. Интересантно је потпуно отсуство злата, место кога је постављена жута боја, чак и за ореол око свечеве главе.

Пажљиво и фино цртана фигура св. Луке јасно се издваја од примитивно израђене перспективе. Несразмерност у димензијама појединих облика у првом и другом плану указује на копију рађену по старијем узору. Засад остаје отворено питање да ли је узор била грчка икона или минијатура из неког грчког рукописа.

По читавом третману фигуре, по тамном колориту, рђавом квалитету темпере и отсуству злата, могло би се претпоставити да је ова минијатура рађена у XVI веку.

Загорка Јанц

---

[1]) Минијатура је репродукована у боји у ревији Рашка I, табла VII, Београд 1934, с кратким пропратним текстом, без анализе и коментара с нешто опширнијим подацима о св. Луки и легенди о нерукотвореном образу.

Портрет св. Луке, XVI век. Музеј примењене уметности, Београд
(Снимио К. Денић)
Saint Luc, XVIe siècle. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

ЧАША СА УМЕТНУТИМ ЛИСТОВИМА ЗЛАТА ИЗ XVIII ВЕКА

Међу предметима које је Музеј примењене уметности откупио за своју збирку стакла издваја се по лепоти и техници израде чаша с двоструким зидовима и уметнутим листовима злата рађена у XVIII веку. Чаша је редак примерак код нас и носи све карактеристике стила, декора и технике која је била позната и врло цењена у XVIII веку.

Чаша је заведена у Инвентар Музеја под бр. 1054. Њена је форма једноставна — права и при дну нешто сужена. Спољашњи зидови чаше брушени су многоструким шлифом, док је унутрашња страна глатка. Унутрашње стакло нешто је више од спољашњег и оба се благо спајају, те кад се гледа горњи руб чаше, добија се утисак да је ивица рађена у једној равнини. Унутрашњи зид чаше рађен је заједно са дном, док спољашњи омотач уместо дна рађеног заједно са чашом има налепљену кружну стаклену плочу. Дно чаше премазано је црвеним лаком, а на унутрашњој страни је розета од злата. Декор на омотачу унутрашњег стакла састоји се из једног слоја угравираног златног листа. Око горњег руба чаше је украс од праволиниских трака и двоструких цакна полукругова. Доњи део украшен је истим тракама и стилизованим акантусовим листом. Централни део украшен је двема сценама које претстављају гротескне фигуре дате као љубавни парови. Један је пар из племићког а други из грађанског друштва.

Од боја су заступљене зелена, смеђа, плава, жута, сива и црвена. Лица и откривени делови тела дати су у боји инкарната.

Цртеж је прецизан, сцене су фино компоноване, а боје добро сложене. Централни појас је сликан, а местимично је рађен техником радирања.

Ова техника стакла с уметнутим листовима злата настала је у чешким мануфактурама у првој половини XVIII века. Производи те врсте нису били намењени за ширу продају већ су рађени по поруџбини за поклоне високим личностима.

Чаша из Музеја примењене уметности по свим наведеним карактеристикама несумњиво је производ чешких радионица XVIII века.

Ружа Лончар

Развијени мотив са чаше. (Снимио Б. Дебељковић)

L'ornementation du verre

Чаша са уметнутим листовима злата, XVIII век. Музеј примењене уметности, Београд. (Снимио Б. Дебељковић)

Verre à feuilles d'or interposées, XVIIIe siècle. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

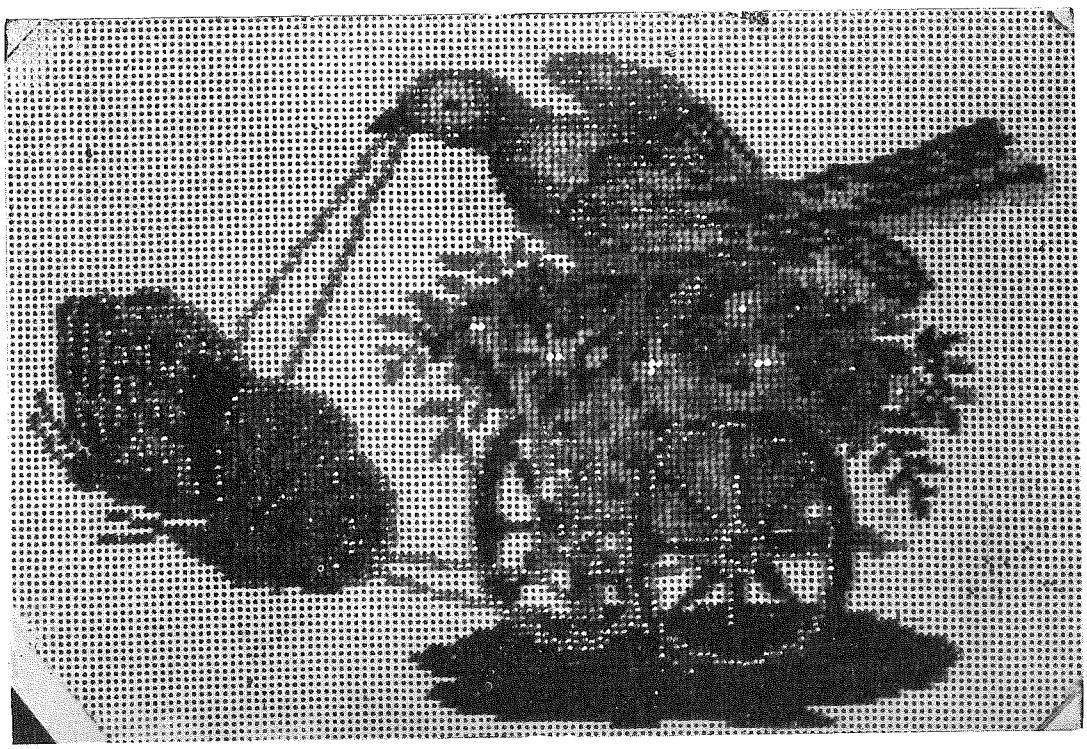
ДВА БИДЕРМАЈЕР ВЕЗА

Током 1955 године Музеј примењене уметности је откупио за своју збирку два интересантна предмета. То су два веза не тако високе уметничке вредности, али су карактеристични за нашу културну историју средине прошлог века.

Оба су веза рађена на папиру нашивањем разнобојних перли тзв. »petit-point« бодом.

Један је вез (Инв. бр. 1422; сл. 1) у облику издуженог осмоугаоника чија је највећа ширина 13,5 см, а дужина 21 см. Рађен је на белом равномерно бушеном папиру, чији су кружни отвори пречника око 0,5 мм. Ради појачања веза, испод хартије је подметнуто ретко платно, тако да је везено и преко хартије и преко платна. Извесни делови веза рађени су бодовима нагнутим на леву страну, а већина је у обрнутом смеру.

На овом комаду претстављене су двоколице натоварене незаборавком на коме је голуб с уздама у кљуну. У двоколице су упрегнута два лептира. Извезено је и нешто мало терена на коме су двоколице, док остали простор није испуњен.



Сл. 1. Вез перлама из Војводине, прва половина XIX века. Музеј примењене уметности, Београд. (Снимио Б. Дебељковић)

Fig. 1. Broderie de perles, Voïvodine, première moitié du XIXe siècle. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

За овај вез су употребљене перле у три тона зелене, три тона плаве, три тона смеђе, три тона љубичасте, два тона црвене, два ружичасте, два жуте, црне, беле, позлаћене и провидне.

Вез је рађен у Војводини свакако у првој половини XIX века. Аутор није познат.

Други вез је (Инв. бр. 1423; сл. 2) у облику правоугаоника дужине 25,5 см а ширине 16,5 см. Рађен је на истој врсти хартије која је временом потамнела, али на њему нема платна. Рађен је истом техником и истом врстом материјала као и први, само су на њему сви бодови нагнути на леву страну.

На њему је претстављено дрво на чијим су гранама четири птице док једна стоји на трави и она је делимично извезена на подножју дрвета. На десној страни веза је иницијал „Н" а на левој „К". Испод дрвета је извезена година 1848.

Од боја за овај вез употребљене су перле у четири тона плаве, три зелене, три жуте, два тона црвене, два ружичасте, сива, црна и окер.

По наводу власника ово је рад Катарине Новаковић из Крагујевца, а као што се по извезеној години види рађен је 1848 године.

Први вез показује много више смисла и осећања за цртеж, боју и композицију.

Ова техника рада и материјал карактеристични су и јако омиљени у првој половини XIX века. У ово време често се срећу, чаше, боце, штапови и други предмети обавијени везом рађеним перлама.

Сл. 2. Вез перлама из Крагујевца, 1848. Музеј примењене уметности, Београд. (Снимио Б. Дероњковић)

Fig. 2. Broderie de perles, Kragujevac (Serbie), 1848. Musée des Arts Décoratifs, Beograd

По начину рада и мотивима наши су везови карактеристични за епоху бидермајера, која се у нашим областима јавља с извесним закашњењем. Овај се стил средином XIX века губи у осталим деловима Европе, док у нашим областима прелази и на део друге половине XIX века. Пошто је бидермајер карактеристичан за Немачку, Аустрију и земље под аустриском управом, разумљиво је што се предмети овог стила често налазе у Војводини. Међутим, као што се из другог примерка веза види, они се брзо и с доста успеха преносе и у саму Србију. Појава овог средњеевропског стила и начина рада у Србији, разумљива је с обзиром на јаке трговачке везе Србије с Војводином и особито с Аустријом. Пошто се бидермајер одликовао једноставношћу а његов је носилац и на западу било грађанство овај је стил могао бити прихваћен и у нашим областима, с обзиром на нагли развој грађанске класе у Србији оног времена.

Добрила Стојановић

БИДЕРМАЈЕР ФОТЕЉА ИЗ ПОРОДИЦЕ САВИЋ

У збирци намјештаја Музеја примењене уметности у Београду чува се једна бидермајер фотеља, инвентарни број 389, која је 1954 године откупљена из заоставштине породице Савић-Ребац (сл. 2). Фотеља има четири извијене, фурниране ноге, наслоне за руке и висок леђни наслон, чији је горњи дрвени дио валовито профилиран и украшен интарзијом са

Сл. 1. Никола Алексић: портрет Нине Савић, са сином Миланом, 1848.
Галерија Матице српске, Нови Сад
Fig. 1. Nikola Aleksić: Portrait de Mme Nina Savić avec son fils Milan, 1848.
Galerie de la «Matica srpska», Novi Sad

стилизованим лишћем и витицама. Сједало, леђни наслон и наслон за руке тапацирани су, а јастук сједала је покретан. Тапацирани дјелови пресвучени су свијетлозеленим свиластим дамастом с барокним шарама. Ширина фотеље је 65, висина 108 а дубина 65 см. Фурнир је мјестимично употребом оштећен.

У породици Савић сачуване су двије такве фотеље. Једну је 1954 године послије смрти Анице Савић-Ребац из породичне заоставштине откупила Галерија Матице српске у Новом Саду а другу Музеј примењене уметности у Београду. Обје су фотеље занимљиве првенствено као предмети покућственог инвентара угледне српске породице из Војводине за које нам породични ликовни извори потврђују да су већ више од сто година њихово власништво, а интересантне су као примјерци касног, барокизираног бидермајера, настале према подацима са сликаних породичних портрета у исто вријеме кад је тај стил послије 1840 године већ прелазио у своју барокну варијанту у крајевима Средње Европе.

Сл. 2. Бидермајер фотеља из породице Савић, 1840—1848.
Музеј примењене уметности Београд. (Снимио К. Денић)

Fig. 2. Fauteuil de style Biedermeier, ayant appartenu à la famille Savić, 1840—1848.
Musée des Arts Décoratifs, Beograd

Наведене фотеље приказане су на два портрета из XIX вијека сликана уљем, који се чувају у Галерији Матице српске. Један претставља Константина Поповића, адвоката из Новог Сада, а рад је Новака Радонића. На том је портрету само горњи дио наслона фотеље, а може се идентификовати са сачуваним фотељама по истој шари интарзије на леђном

наслону. Овај је портрет Галерија откупила из заоставштине породице Савић-Ребац. На другом, који је на исти начин набављен за Галерију, јасно је претстављена наша фотеља у полупрофилу, тако да се у цјелини своје конструкције може успоредити са сачуваним оригиналима. Портрет приказује Нину Савић како сједи на фотељи са сином Миланом на крилу (сл. 2). Слика је рад Николе Алексића из 1848 године, потписана је и датирана, а величине је 23×30 см.[1])

Реалистични и педантни приказ фотеље на портрету Нине Савић у најситнијим се појединостима подудара са сачуваним фотељама, тако да је свака сумња да ли се ради о истом предмету искључена. С највећом пажњом дат је приказ интарзије са лишћем и витицама на леђном наслону фотеље, па интарзиране равне пруге на рубовима ручног наслона и сједалице, као и котурић на видљивој, барокно извијеној задњој нози фотеље. Ова сликана фотеља и сачувани оригинали разликују се једино у пресвлаци, што је потпуно разумљиво, јер је тканина као најосетљивији дио сједала најприје осуђена да пропадне и да се замјени новом. На оба поменута портрета насликана фотеља пресвучена је тамноплавим плишом без шара, а на сачуваним фотељама налази се свијетлозелена свила са шарама, како је већ раније у опису наведено. Та нас чињеница, међутим, ни у ком случају не доводи у сумњу да ли су овдје у питању исте фотеље, јер су конструктивни и украсни детаљи дрвенарије сликане фотеље и сачуваних оригинала истовјетни.

Не може се са сигурношћу тврдити да су ове фотеље дјело којег војвођанског столара, иако би столарска вјештина многих идентификованих примјера допуштала такву претпоставку. Фотеље су, нема сумње, настале послије 1840 године, кад су у бидермајеру превладали барокни елементи, који су и на нашим фотељама већ сасвим изразити. Њихова израда пада у раздобље 1840 и 1848 године, јер је та посљедња година кад је израђен Алексићев портрет Нине Савић на коме је приказана једна од наведених фотеља.

В. Хан

---

[1]) За наведене податке и фотографију Алексићева портрета Нине Савић најљубазније захваљујем Управи Галерије Матице српске у Новом Саду, која нам их је по жељи ставила на располагање.

ТЕМАТСКЕ ИЗЛОЖБЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

После отварања сталне музејске изложбе децембра 1951 године пришло се организовању повремених тематских изложби. Оне су имале да разрађују поједине тематске целине и да на тај начин употпуњују проучавање примењене уметности и популаришу њену разноврсност и богатство облика.

Прва таква изложба била је „Српска рукописна и штампана књига", отворена 6 јула 1952 године. Идејни програм изложбе приказивао је историски развој постанка књиге и њену уметничку опрему од примања словенске писмености код Срба преко најстаријих писаних докумената, књига руком писаних, првих штампаних књига из Ободске штампарије и примерака каснијих српских штампарија, па све до савремених издања. Према оваквом програму разрађен је детаљан план поставке изложбе, који се заснивао на коришћењу познатих оригинала и докумената. Ради потпуније документације и илустрације теме употребљене су и фотографије, копије оригинала, цртежи и реконструкције техничких елемената употребљаваних у штампарству. Уз то је приказивање теме допуњавала и географска карта Југославије с обележеним местима у којима су радиле преписивачке радионице и штампарије.

За изложбу је издат каталог с уводним чланком о историском развитку српске рукописне и штампане књиге од професора Ђорђа Сп. Радојичића.

Идејни програм изложбе, план њене поставке и попис изложених предмета с кратким подацима за каталог израдила је Загорка Ванц, кустос Музеја примењене уметности.

Друга тематска изложба била је „Уметничка обрада метала" отворена 25 јуна 1953 године. Идеја изложбе била је да се прикажу најлепша уметничка и занатска постигнућа при обрађивању метала у свој његовој многострукој примени на територији српског становништва и у српским центрима. При разради теме пошло се од економских и друштвених прилика у српској средњовековној држави и њеним везама са суседним земљама. Даља разрада теме указивала је на формирање најстаријих производних центара и радионица и на познате мајсторе и њихова дела. У широком временском распону од XI до XX века дат је сажет преглед најкарактеристичнијих и најзначајнијих примерака од уметничке и културно-историске вредности рађених у разном металу и различитим техникама. Захваљујући богатој збирци метала у самом Музеју као и уступљеним предметима из других установа, изложба је могла у пуној вредности да репрезентује ово широко поље уметничког стварања код српског народа. Поред 235 оригиналних предмета, изложба је била употпуњена цртежима, копијама са фресака, географским картама и легендама.

Каталог изложбе садржавао је опширан увод као „Прилог проучавању обраде метала" и попис изложених предмета с кратким подацима, као и репродукције изложених предмета.

Целокупни текст за каталог као и идејни програм и план поставке изложбе урадила је Бојана Радојковић, кустос Музеја примењене уметности.

Ова је изложба заинтересовала музејске стручњаке изван Београда, те је на њихов позив изложба била постављена током 1954 године у Музеју за умјетност и обрт у Загребу и у Народном музеју у Љубљани.

Трећа тематска изложба коју је Музеј организовао 1954 године била је „Савремена југословенска керамика". Ова је изложба први пут приказала заједнички радове наших уметника керамичара. На позив Музеја одазвало се двадесет аутора из Београда, Загреба, Љубљане, Херцегновог, као и из Завода за примењену уметност из Београда. Изложена су укупно 132 рада.

За изложбу је издат каталог с кратким уводним текстом, именима излагача и њиховим кратким биографским подацима, као и пописом изложених радова.

Изложбу је организовала и дала текст за каталог Ружа Лончар, кустос Музеја примењене уметности.

Поред ових специјалних тематских изложби постављена је изложба комеморативног карактера посвећена сакупљачком раду сликара Љубе Ивановића, чија се збирка налази у Музеју примењене уметности. Изложба је отворена 28. II. 1956 године с најлепшим и најкарактеристичнијим предметима из збирке да би се приказали интересовање и наклоност сакупљача и бројност и разноврсност саме збирке. Осим предмета из збирке изложен је мали избор оригинала цртежа и гравира Љубе Ивановића, затим његов граверски алат, лични документи, фотографије и писма, као и неки предмети из његове радне собе.

Концепција изложбе је била да се поводом десет година од смрти Љубе Ивановића ода признање његову дугогодишњем упорном аматерском раду на сакупљању занатских и народних рукотворина.

Поводом изложбе издат је каталог с уводним текстом и репродукцијама предмета из збирке. Текст за каталог је дала Нада Андрејевић-Кун.

Техничко и ликовно постављање изложбе извео је арх. Слободан Васиљевић.

Н. А. К.

ИЗЛОЖБА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У МУЗЕЈИМА АУСТРИЈЕ

Ујесен 1954 године, приликом посјете бечким музејима, стручњаци Музеја примењене уметности у Београду расправили су с Управом аустриског Музеја за примјењену умјетност могућности за размјену изложби између оба музеја. Том је приликом истакнуто да тим манифестацијама којима је циљ продубљивање културних односа између Аустрије и наше земље треба показати оно што је специфично за поједине гране примјењене умјетности у овим земљама. Стога је Музеј примењене уметности у Београду понудио бечком Музеју изложбу „Уметничка обрада метала у Србији од XI до краја XVIII века", која је претходне године била организована у Београду, а која по својој тематици у потпуности одговара договореним начелима. Управа бечког Музеја прихватила је поменуту изложбу за јун 1955 године, као једну од приредби у оквиру Бечког фестивала па је изложба у то вријеме и одржана.

Изложба уметничке обраде метала тематски је обухватила ове моменте:

1) хронолошки је дат развој умјетничке обраде метала у Србији од краја XI до краја XVIII стољећа;

2) у тој хронологији, у којој су приказане разне технике обраде метала и разни материјали као цјелина, истакнути су радови мајстора појединаца златара (кујунџија), као и продукти појединих мајсторских радионица;

3) поред историско-хронолошког развоја изложбене теме, нису испуштени из вида ни естетски моменти, тако да су тражена најбоља дјела било једне епохе, било радионице или појединца. Тако су например посебно били обележени мајстори златари Дмитар из Липова, Кондо Вук, Петар Смедеревац и други.

Уз изложбу издат је каталог на њемачком језику с предговором који је обухватио комплекс проблема везаних за основну тему изложбе. Тако је дат кратак осврт на политичке и економске прилике у српским земљама за вријеме које изложба обухвата с акцентом на рударству као извору прихода и бази која условљава и развој умјетничке обраде метала. Истицана су преплитања и укрштања утицаја с Истока и Запада, као и наше специфичности у тој размјени културних добара. Предговор каталога обухватио је технике обраде метала и њихову примјену при изради предмета с особитим освртом на оне начине обраде који су специфични за наше крајеве. Дат је и приказ радионица за обраду метала, а приказани су и поједини мајстори, њихов рад и дјеловање на нашем терену. Поред предговора, каталог садржи хронолошки попис изложених предмета са стручним, техничким и библиографским подацима.

План за тему изложбе, као и предговор каталогу и његов каталошки дио дала је Бојана Радојковић, кустос Музеја примењене уметности у Београду.

У техничком погледу изложба је пред приређиваче постављала извјесне проблеме с обзиром на то што је Управа бечког Музеја ставила на располагање своје витрине у које је требало убацивати нове елементе

потребне за монтирање предмета. Тај дио ликовне и техничке опреме изложбе дао је Емил Вичић, сликар из Загреба.

По затварању изложбе у Бечу, Музеј Joanneum у Грацу изразио је жељу да изложба буде пренета у Грац, што је у јулу 1955 године и остварено. Изложба је тамо закључена средином октобра. Земаљски музеј у Клагенфурту такође је желио да прими ову изложбу, па је она по затварању у Грацу пренета у Клагенфурт и тамо остала петнаест дана.

Приликом одржавања изложбе у Бечу, Грацу и Клагенфурту кустос Бојана Радојковић одржала је предавања у којима је истакла најважније моменте у развоју обраде метала у Србији.

Писање штампе у сва три мјеста гдје је изложба одржавана прелази оквире уобичајене формуле међународне куртоазије у вези са сличним манифестацијама. Поред истицања високог умјетничког квалитета изложеног материјала особито је истакнуто постављање саме изложбе и њено музеолошко рјешавање, што претставља лијепо признање нашим послијератним музеолошким напорима.

В. Хан.

ИЗВЕШТАЈ О ПОПИСУ РИЗНИЦА МАНАСТИРА СВЕТЕ ТРОЈИЦЕ КОД ПЉЕВАЉА И МАНАСТИРА САВИНЕ

Музеј примењене уметности из Београда у договору са Заводом за заштиту споменика културе НР Црне Горе послао је своју екипу стручњака у јулу 1954 године да попише и стручно обради ризницу манастира св. Тројице код Пљеваља. У обзир за попис дошли су следећи објекти: тканине и одежде, предмети од дрвета, црквени намештај и предмети од метала. Овом се приликом нису могле пописати књиге, рукописи и повеље, јер је одговорни стручњак Музеја примењене уметности из Београда био спречен да суделује у раду. Целокупни пописани материјал снимио је Завод за заштиту споменика културе НР Црне Горе.

У току 1955 године стручна екипа Музеја примењене уметности извршила је попис предмета из ризнице манастира Савине. Том приликом поред тканина, одежда, предмета од дрвета и метала пописане су и књиге штампане и писане, као и повеље. Материјал су исто тако снимили и обрадили стручњаци овог Музеја. Завод за заштиту споменика културе НР Црне Горе обавезао се да ће издати каталоге обеју пописаних ризница. На тај начин дошло се до ближе сарадње с поменутим Заводом и остварена је евиденција ових двеју важних манастирских ризница која досад није постојала.

Б. Радојковић

ПУБЛИКАЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Музеј примењене уметности — у складу са својим основним задацима проучавања и популарисања примењених уметности — предвидео је у програму свога рада и повремено издавање публикација. Потреба да се трајно обележе и документују настојања Музеја у остваривању постављених циљева и да се с њима упознају научни кругови и јавност у земљи и иностранству указала се одмах у почетку, од самог оснивања установе.

Публикације Музеја могу се класификовати у две групе — каталози тематских изложби и зборници радова.

Каталози изложби садрже каталошку обраду изложбеног материјала с репродукцијама, пропратним текстом — студијом и резимеом на једном од светских језика.

Музејски зборник, као гласник Музеја, носи и једну обухватнију улогу — објављивање научних расправа, чланака, прилога, како сарадника самог Музеја тако и спољних сарадника. То је прва специјализована публикација у нашој земљи која се бави проблемима примењене уметности с научно историског становишта. Излазиће у размаку од године дана.

Од оснивања до данас Музеј је издао шест каталога и један зборник по овом хронолошком реду:

1951 год. МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ, каталог публикован поводом отварања Музеја. Текст у коме је дат општи преглед историског развоја примењених уметности и уметничког занатства у Србији, написали су Мирјана Ђоровић-Љубинковић и Ђорђе Мано-Зиси, научни сарадници Народног музеја у Београду. Каталог садржи резиме на француском језику. (Штампано у 2000 примерака)

1952 год. РУКОПИСНА И ШТАМПАНА КЊИГА, каталог за истоимену изложбу одржану од 6 јула 1952 год. до 1 фебруара 1953 год., с текстом проф. Ђорђа Сп. Радојичића и резимеом на француском језику. (Штампано у 1000 примерака)

1953 год. УМЕТНИЧКА ОБРАДА МЕТАЛА, каталог изложбе одржане од 25 јуна 1953 год. до 1 јануара 1954 год. Материјал је обрадила Бојана Радојковић, кустос Музеја примењене уметности. У каталогу су наведени и подаци о коришћеној литератури. Резиме на француском језику. (Штампано у 2000 примерака)

1954 год. САВРЕМЕНА ЈУГОСЛОВЕНСКА КЕРАМИКА, каталог изложбе одржане од 23 октобра до 21 новембра 1954 год. с приказом Руже Лончар, кустоса Музеја примењене уметности, о савременом југословенском стварању у области керамике и краћим биографским подацима о излагачима. (Штампано у 500 примерака)

1955 год. DIE KÜNSTLERISCHE BEARBEITUNG DES METALLES IN SERBIEN VOM XI—XVIII JAHRHUNDERT, каталог намењен изложби у Бечу, одржаној од 7 јуна до 20 јула 1955 год. Текст Бојане Радојковић. (Штампано у 500 примерака; распродато)

Исте 1955 год. изашао је и први зборник радова — МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 1, где су објављени радови кустоса Музеја примењене уметности Верене Хан: „Профани намјештај на нашој средњовјековној фресци", Бојане Радојковић: „Крстови у емаљу XVI и XVII века", Добриле Стојановић: „Један фламански гоблен из збирке Музеја примењене уметности у Београду" и Загорке Јанц: „Илуминирани турски рукописи у Музеју примењене уметности у Београду". Резимеи на енглеском језику. (Штампано у 1000 примерака)

1956 год. ЉУБА ИВАНОВИЋ КАО САБИРАЧ РАДОВА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ. каталог за изложбу приређену у спомен десетогодишњице смрти сликара Љубе Ивановића и отворену 25 фебруара 1956 год. са пропратним текстом Наде Андрејевић-Кун, директора Музеја примењене уметности. (Штампано у 500 примерака)

М. Ј.

РАЗМЕНА ПУБЛИКАЦИЈА

Стручна библиотека при Музеју примењене уметности у Београду успоставила је преко размене публикација везу с разним музејима и сродним научним установама у земљи и иностранству. Ову своју делатност Библиотека отскора систематски проширује, настојећи да успостави нове везе првенствено с музејима исте врсте, а затим и с комплексним музејима који обрађују и област примењене уметности. На тај начин Музеј остварује живљи и приснији контакт на пољу културне сарадње како у границама наше земље тако и изван њих.

Музеј је досад ступио у везу с овим музејима и установама:

НР СРБИЈА

Војвођански музеј, Нови Сад
Војни музеј Југословенске народне армије, Београд
Градски музеј, Сомбор
Градски народни музеј, Лесковац
Етнографски музеј, Београд
Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе АП Војводине, Нови Сад
Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, Београд
Музеј града Београда, Београд
Музеј позоришне уметности, Београд
Музеј Срема, Сремска Митровица
Народни музеј, Београд
Народни музеј, Кикинда
Народни музеј, Панчево
Савезни институт за заштиту споменика културе, Београд
Српска академија наука — Археолошки институт, Београд
Српска академија наука — Византолошки институт, Београд

НР ХРВАТСКА

Археолошки музеј, Задар

Галерија умјетнина, Сплит

Етнографски музеј, Сплит

Југославенска академија знаности и умјетности — Институт за ликовне умјетности, Загреб

Југославенска академија знаности и умјетности — Поморски музеј, Дубровник

Југославенска академија знаности и умјетности — Хисторијски институт Дубровник

Конзерваторски завод за Далмацију, Сплит

Музеј града Вуковара, Вуковар

Музеј града Загреба, Загреб

Музеј града Копривнице, Копривница

Мvзеј града Сплита, Сплит

Музеј за умјетност и обрт, Загреб

Музеј Славоније, Осијек

Повијесно друштво Хрватске, Загреб

Умјетничка галерија, Дубровник

НР СЛОВЕНИЈА

Завод за варство ин знанствено проучевање културних споменикoв ин природних знаменитости ЛР Словеније, Љубљана

Местни музеј, Љубљана

Модерна галерија, Љубљана

Народна галерија, Љубљана

Народни музеј, Љубљана

НР БОСНА И ХЕРЦЕГОВИНА

Земаљски завод за заштиту споменика културе и природних ријеткости НР Босне и Херцеговине, Сарајево

Земаљски музеј, Сарајево

Оријентални институт, Сарајево

НР МАКЕДОНИЈА

Етнолошки музеј, Скопље

Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, Скопље

Филозофски факултет — Историски семинар, Скопље

AUSTRIJA

Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt

Landesmuseum Joanneum, Graz

Kunsthistorisches Museum, Wien

Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien

ČEHOSLOVAČKA

Uměleckoprůmyslové Museum, Brno

ENGLESKA

Victoria and Albert Museum, London

FRANCUSKA

Bibliothèque de la Conservation, Palais du Louvre, Paris
Musée de l' Homme, Paris
Musée Guimet, Paris
Musée des Monuments Français, Paris
Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris

GRČKA

Benaki Museum, Athènes

ITALIJA

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa

MAĐARSKA

Iparművészeti Muzeum, Budapest

NEMAČKA

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE

The Metropolitan Museum of Art, New York

ŠVEDSKA

Nationalmuseum, Stockholm
Röhsska Konstslöjdmuseet, Göteborg

M. J.