

МУЗЕЈ ПРИМЕНЈЕНЕ УМЕТНОСТИ



ЗБОРНИК



07/2011
НОВА СЕРИЈА

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



MUSEUM OF APPLIED ART



НИК

JOURNAL

БЕОГРАД / BELGRADE

2011

ЗБОРНИК
НОВА СЕРИЈА 07/2011

JOURNAL
NEW SERIES 07/2011

Издавач
Музеј примењене уметности
Вука Караџића 18, Београд
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Publisher
Museum of Applied Art
Vuka Karadžića 18, Belgrade
info@mpu.rs
www.mpu.rs

Главни и одговорни уредник
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Editor in Chief
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Уредник броја
мр Љиљана Милетић Абрамовић

Editor
Ljiljana Miletić Abramović, MA

Уређивачки одбор
Мила Гајић
др Предраг Драгојевић
мр Милица Јанковић
мр Љиљана Милетић Абрамовић
др Јадранка Проловић
др Мирјана Ротер Благојевић

Editorial Board
Mila Gajić
Predrag Dragojević, PhD
Milica Janković, MA
Ljiljana Miletić Abramović, MA
Jadranka Prolović, PhD
Mirjana Roter Blagojević, PhD

Секретар редакције
Јелена Поповић

Editorial Assistant
Jelena Popović

Лектура
Милена Марковић
Оливера Абадић

Language Editors
Milena Marković
Olivera Abadić

Коректура
Милена Марковић

Proofreading
Milena Marković

Превод – енглески језик
Малена Стојчев
Ксенија Тодоровић
Невена Симић

Translation – English
Malena Stojčev
Ksenija Todorović
Nevena Simić

Превод – француски језик
Весна Маринковић

Translation – French
Vesna Marinković

Графичко обликовање
Драгана Лацмановић

Graphic Design
Dragana Lacmanović

Технички уредник
Душан Ткаченко

Technical Editor
Dušan Tkačenko

Штампа
Графипроф, Београд 2011

Print
Grafiprof, Belgrade 2011

Тираж
300

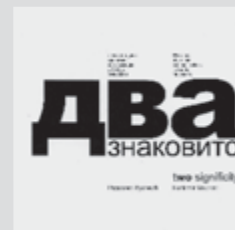
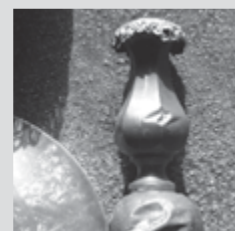
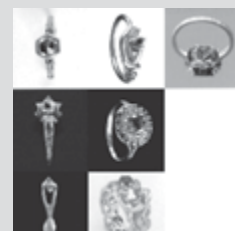
Circulation
300 copies

YU ISSN 0522-8328

YU ISSN 0522-8328

Министарство културе, информисања и
информационог друштва Републике
Србије је помогло штампање Зборника
Музеја примењене уметности.

The printing of the Journal of the Museum of
Applied Art was supported by the Ministry
of Culture, Media and Information Society
of the Republic of Serbia



САДРЖАЈ / CONTENTS

МОДНИ ДИЗАЈН И КОСТИМ / FASHION DESIGN AND COSTUME*

Bernard Berthod / Бернар Бертод 007
LES SOULIERS ROUGES DU PAPE, DU BASILEUS A PRADA
ЦРВЕНЕ ПАПСКЕ ЦИПЕЛЕ, ОД ВАСИЛЕВСА ДО ПРАДЕ
Summary: PAPAL RED SHOES, FROM BASILEUS TO PRADA

Татјана Вулета / Tatjana Vuleta 017
„СТАДЕ ШКРИПА ЖУТИЈЕХ КАВАДА“
Summary: „AND THE YELLOW KABADIA RUSTLED NO MORE“

Драгиња Маскарели / Draginja Maskareli 031
ВЕНЧАНЕ ХАЉИНЕ У СРБИЈИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
Summary: WEDDING DRESSES IN SERBIA IN THE SECOND HALF OF THE 19th AND THE BEGINNING OF 20th CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

Katarina Nina Simončič / Катарина Нина Симончич 041
ODJEVNA PROIZVODNJA ZAGREBA U RAZDOBLJU SECESIJE
Summary: THE CLOTHING PRODUCTION IN ZAGREB IN THE SECESSION PERIOD

Душанка Пихлер / Dušanka Pihler 053
BLUE JEANS : ВИШЕСТРУКА ЗНАЧЕЊА ПОРУКА У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ
Summary: BLUE JEANS : THE MULTIPLE MEANINGS OF MESSAGES IN POPULAR CULTURE

Jessica Bugg / Џесика Бар 065
THE CLOTHED BODY IN FASHION AND PERFORMANCE
Резиме: ТЕЛО И ОДЕВАЊЕ КАО ПРЕДМЕТ МОДЕ И УМЕТНИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ

ПРИЛОЗИ / CONTRIBUTIONS

Димитрије Љ. Маринковић / Dimitrije Lj. Marinković 079
ЦИБОРИЈУМИ У МАНАСТИРУ ЖИЧИ
Summary: THE CIBORIA OF ŽIČA MONASTERY

Драгана Васиљевић Томић / Dragana Vasiljević Tomić 095
БОЈА У ПРОСТОРУ : КОЛОРИСТИЧКА КУЛТУРА
Summary: COLOUR IN SPACE : COLOURISTIC CULTURE

Тања Вићентић / Tanja Vićentić 105
ОСВРТ НА ЗБИРКУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ КЕРАМИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У АРАНЂЕЛОВЦУ
Summary: NOTE ON THE COLLECTION OF CONTEMPORARY ART CERAMICS OF THE NATIONAL MUSEUM IN ARANDJELOVAC

Татјана Дадих Динуловић / Tatjana Dadić Dinulović 111
ИЗЛОГ КАО ПОЗОРНИЦА
Summary: STORE WINDOW AS THEATRE STAGE

ПРИКАЗИ / REVIEWS

Александар Кадијевић / Александар Кадијевић 121
ОД ПАРТОША ДО КУЗМАНОВА : ХРОНИКА ЈЕДНОВЕКОВОГ ГРАЂЕЊА : Владимир Митровић, *Архитектура XX века у Војводини*, Нови Сад 2010.

Катарина Чудић / Katarina Čudić 125
DIANA SCARISBRICK, RINGS : JEWELLERY OF POWER, LOVE AND LOYALTY, Thames & Hudson, London 2007.

МУЗЕЈ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2010-2011 / MUSEUM OF APPLIED ART 2010-2011

Душан Миловановић / Dušan Milovanović 132
ПРИКАЗ СТУДИЈСКЕ ИЗЛОЖБЕ СРЕБРНЕ ЧАШЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА АУТОРА МИЛЕ ГАЈИЋ, У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

Зоран Ракић / Zoran Rakić 136
ПОВОДОМ ИЗЛОЖБЕ СРЕБРНЕ ЧАШЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА У СРБИЈИ

* Ове године Зборник, поред својих редовних рубрика, садржи и тематски блок посвећен „Модном дизајну и костиму“.

АКВИЗИЦИЈЕ 2011 / ACQUISITIONS 2011 141

КОНЗЕРВАЦИЈА

Милан Андрић 149
СВЕЋЊАЦИ ИЗ БЛАГОВЕШТЕНСКЕ ЦРКВЕ У ДУБРОВ-
НИКУ

ИЗЛОЖБЕ 2011 / EXHIBITIONS 2011

Срђан Ракоњац / Srđan Rakonjac 153
ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТ-
НОСТИ 2010-2011

ИЗДАЊА 2010-2011 / EDITIONS 2010-2011

Андријана Ристић / Andrijana Ristić 159
ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА 161

РАДОВИ ЗА ЗБОРНИК - УПУТСТВО 162

IN MEMORIAM 167

МОДНИ ДИЗАЈН И КОСТИМ



LES SOULIERS ROUGES DU PAPE, DU BASILEUS A PRADA

Abstract: Personne n'a jamais baissé les yeux sur les souliers rouges de Paul VI ou de Jean Paul II Mais, dès 2005, la presse *people* a fait des gorges chaudes au sujet des souliers du pape Benoît XVI et les acteurs de la mode se sont émus. Ces souliers se détachent particulièrement sur la blancheur du vêtement papal et on fait s'interroger plus d'un spectateur ou télé spectateur. Certains journalistes ont affirmé qu'ils étaient réalisés par Prada, alors qu'ils sortent des mains d'un honnête bottier milanais. Cependant rien de plus traditionnel que ce soulier rouge, appelé mule, au pied du pontife romain. Cet usage a une longue histoire qui trouve ses racines dans l'Antiquité romaine puis à Constantinople, à la cour du Basileus au VI^e siècle.

L'article rappelle l'importance de la couleur rouge dans le vestiaire papal depuis le haut moyen âge. Puis, suit une description de l'usage des souliers rouges depuis le début du II^e millénaire. Un troisième chapitre évoque l'usage à l'époque moderne et contemporaine et les modifications survenues sous le pontificat de Paul VI et se termine par la description des souliers portés par Jean Paul II et Benoît XVI.

Mots clefs: Benoît XVI, Byzance, cérémonial papal, croix, insigne papal, „mules“ papales, rouge papal, souliers du pape, Paul VI, Vatican

Personne n'a jamais baissé les yeux sur les souliers rouges de Paul VI ou de Jean Paul II¹. Mais, dès l'été 2005, la presse *people* a fait des gorges chaudes au sujet des souliers du pape Benoît XVI et les acteurs de la mode se sont émus; Le magazine américain *Esquire* a même élu Benoît XVI accessoiriste de l'année². Ces souliers bien visibles, car le pape portent une soutane assez courte, se détachent particulièrement sur la blancheur du vêtement papal et ont fait s'interroger plus d'un spectateur ou télé spectateur. Certains journalistes ont affirmé qu'ils étaient réalisés par Prada, alors qu'ils sortent des mains d'un honnête bottier milanais qui chausse également quelques têtes couronnées³. Le maître des cérémonies liturgiques du pontife, Guido Marini, n'a pas

hésitez à apporter un démenti dans les colonnes de *l'Osservatore romano* allant jusqu'à écrire « le pape n'est pas habillé par Prada, mais par le Christ » ce qui est un raccourci saisissant et plutôt que de noter l'antique origine de cet usage surprenant a préféré en faire « une référence au sang des martyrs »⁴! Cependant, rien n'est plus traditionnel que ce soulier rouge, appelé mule. Cet usage a une longue histoire qui trouve ses racines à Constantinople, à la cour du Basileus au VI^e siècle⁵.

Le rouge papal

Le primat du rouge est attesté bien avant la civilisation romaine et semble s'enraciner dans la protohistoire ; cette couleur constitue, selon Michel Pastoureau «un fait d'anthropologie historique fondamentale»⁶. Les sénateurs de l'ancienne Rome se chaussent de brodequins de couleur rouge pour montrer qu'ils ont exercé une magistrature curule. Au IV^e siècle, les empereurs différencient le rouge comme étant la couleur de l'Auguste. Aurélien, puis Dioclétien et Gallien tiennent à cette couleur. Le soulier est désigné sous le nom de *campagus* (*campagi* au pluriel), c'est une large semelle de type cothurne s'assujettissant au pied par des courroies de cuir, les deux éléments étant teints en rouge. Le pied est couvert d'un bas (*udo* ou *odus*) s'arrêtant à mi-jambe⁷. La couleur rouge est très importante dans la vie de l'Empire d'Orient. L'empereur écrit et signe avec une encre rouge. Très vite, le vestiaire impérial s'empare de cette couleur et le Basileus et sa famille sont dénommés les porphyrogénètes.

* Bernard Berthod, conservateur du Musée de Fourvière, Lyon (F)

¹ Sauf peut-être l'auteur de ces lignes qui, jeune garçon, a été admis à l'audience du pape Paul VI un matin d'août 1966 en la résidence papale de Castelgandolfo !

² *Ouest France*, 1^{er} juillet 2008.

³ De Ribier, L., «Le pape ne s'habille pas en Prada», *L'Express style*, 20 septembre 2010.

⁴ Marini, G., *Osservatore romano*, 1^{er} juillet 2008. Je remercie l'ambassadeur Pierre Blanchard pour les nombreux articles de journaux qu'il m'a communiqués.

⁵ Berthod, B., „From papal Red to cardinal Purple, evolution and charge of robes at the papal Court from Innocent III to Leo X, 1216 – 1521”, *Robes and Honor, the Medieval World of Investiture*, Palgrave, New York 2001, 315–331; Berthod, B., Blanchard, P., *Trésors inconnus du Vatican, cérémonial et liturgie*, Paris 2001, 249–251, 300–302; Berthod, B., *Souliers d'Eglise*, Lyon 2004, 14–16. Pour les sources byzantines, v. Oikonomidès, N., „Les listes des préséances byzantines des IX^e et X^e siècles”, 115, Paris 1972, 167; Dagron, G., „Emperor and priest: the imperial office in Byzantium”, Cambridge 2003, 62, 66, 73, 322; Canepa, Matthew P., „The two eyes of the Earth : art and ritual of kingship between Rome and Sasanian Iran”, University of California Press, 2009, 201–204.

⁶ Pastoureau, M., « Vers une histoire de la couleur bleu », *Sublime indigo*, Fribourg, 1987, 21.

⁷ Cabrol, F., Leclerc, H., „Chaussure”, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, III, Paris 1948, 1243–1246.



1. Пануча nane Пјуџа X, око 1910, свилени сомот, свилени тафт, златно предиво, шљокице. Приватна колекција
1. Slipper of the Pope Pius X, about 1910, silk velvet, silk taffeta, golden yarn, sequins. Private collection

De quel rouge s'agit-il ? Il est bien difficile de se faire une idée exacte du rouge vestimentaire antique. La couleur pourpre chère aux sénateurs puis aux empereurs d'Orient est obtenue par la pressurisation d'un coquillage, le murex. Les spécialistes décrivent cette couleur «pourpre» comme un violet rougeoyant. Ce colorant est difficile à extraire et lorsque ce coquillage se raréfie et devient très coûteux, les byzantins emploient le cinabre, qui est une poudre rouge obtenue par le broyage d'un minerai⁸. Puis apparaît, venu de Perse, le kermès. Ce petit insecte écrasé donne un rouge intense qui fait bientôt fortune. En 1211, Gervais de Tilbury, de la dynastie ottonienne présente la teinture au kermès comme « celle avec laquelle sont teints les vêtements les plus précieux des rois, qu'ils soient de soie, comme les samits ou de laine comme les écarlates⁹ ». Parallèlement, le rouge est considéré comme couleur christique. Rupert de Deutz montre le Christ « blanc éclatant de la sainteté et marqué du rouge de la Passion »¹⁰. Le

Christ sortant du tombeau est toujours revêtu d'un manteau ou d'une étoffe rouge.

Dès le haut moyen-âge, le vestiaire papal comporte des éléments de couleur rouge. Bruno de Segni rapport que le rouge, privilège impérial, a été obtenu par le pape dès l'époque paléo-chrétienne pour asseoir l'autorité souveraine du pontife romain¹¹. C'est d'abord le manteau, de drap ou de samit rouge, que le pape porte lors des cérémonies pendant lesquelles il ne célèbre pas lui-même, lorsqu'il préside le consistoire et qu'il se déplace de manière solennelle. C'est ce manteau que porte les légats représentant le pontife romain aux confins de l'Europe. Ce manteau de cérémonie est abandonné à la fin du XVe siècle, pour une pèlerine de même couleur, la mozette, qui apparaît pour la première fois sur les épaules de Sixte IV vers 1480.

Les souliers du pape

Le pape porte les souliers rouges pour l'usage quotidien au Palais et au chœur lorsqu'il ne célèbre pas¹². Ni les

⁸ Cabrol, F., Leclerc, H., « Cinabre », *Dictionnaire d'Archéologie*, op. cit., III, 1670 ; Aussi, v. James, L., « Light and colour in Byzantine art », Clarendon Press, 1996 ; Popovic, B., « The Most Precious Thread in Byzantium and Medieval Serbia », *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453) : proceedings of the international conference* (Cambridge, 8–10 September 2001), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2007, 193–198.

⁹ Cardon, D., *Rouge, bleu, blanc, teintures à Nîmes*, Nîmes 1989, 59–60.

¹⁰ Cité par Paravicini Bagliani, A., *Le corps du pape*, Paris, 1997, 106.

¹¹ Klewitz, H. W., « die Krönung des Papstes », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, 3, 1941, 120.

¹² Lorsqu'il célèbre, il revêt les mêmes vêtements que les évêques et en particulier, chausse des sandales liturgiques fermées (*caliges*) de même couleur que les autres vêtements liturgiques, selon le calendrier.

textes ni l'iconographie sont très loquaces sur l'usage des souliers ; cependant, de loin en loin, on trouve des notations qui se multiplient après le XIIe siècle. La première mention apparaît, en 525, lorsque l'empereur Justin I^{er} donne à l'évêque de Rome, Jean I^{er}, le privilège de porter les mêmes souliers que lui, le remerciant ainsi de l'avoir couronné empereur¹³. Ce sont des souliers découverts, les fameux *campagi*. L'*Ordo romain* V, écrit à la fin du IXe siècle, prescrit à deux reprises de chausser le pape des *odhores* (bas) avant le *campagus*. A la fin de la période carolingienne, vers l'an 1000, les *campagi* deviennent des souliers liturgiques utilisés par les abbés de monastère puis par les évêques. Le pape garde pour son usage ordinaire des souliers rouges.

L'historien Georges Metochite¹⁴ rapporte dans son *Histoire dogmatique* que le patriarche de Constantinople Michel Cérulaire (vers 1000 -1058) usurpe les chaussures rouges qui appartiennent uniquement au souverain pontife¹⁵. Les textes de la fin du XIIIe siècle décrivant le cérémonial du Palais apostolique, les citent et, peu à peu, donnent une description plus détaillée de l'objet. Le cérémonial de Grégoire X, rédigé en 1273 mais décrivant des usages bien antérieurs, signale que dès l'élection, le nouveau pape quitte ses souliers ordinaires pour prendre des souliers rouges, *rubea calciamenta papalia*¹⁶. Dans son *Cérémonial*, le cardinal diacre Jacques Stefaneschi reprend les mêmes termes pour décrire le couronnement de Benoît XI en 1303. En 1480, le cérémoniaire Agostino Patrizi Piccolomini les décrit ornés d'une croix d'or, *aurea cruce ornatis*¹⁷. Le cérémoniaire Paris de Grassi précise, en 1504, dans son *Supplément et Postilles*, qu'elles sont de velours avec des broderies de marguerites et un croix en pierres précieuses, *calciamenta...cum sotularibus de velluto cum cruce ex gemmis et margaritis ornatis*¹⁸.

Malheureusement, l'iconographie est moins féconde que les textes. La première illustration, bien modeste, que nous connaissons se trouve dans le *Pontifical de Boniface IX*, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane ; enluminé entre 1389 et 1404, il montre, par plusieurs miniatures la vêtue du pontife romain après son élection où l'on distingue les souliers rouges marqués d'une croix¹⁹. Un meilleur

exemple se voit sur la fresque peinte en 1477 par Melozzo da Forlì : le pape Sixte IV conversant avec le philosophe Platina, est chaussé de souliers rouges assez épais, à l'allure de pantoufles «charentaises», ayant une croix d'or brodée sur l'empeigne pour seul ornement. Cette croix peut être un orfroi rapporté de la nature de « l'orfroi de damas pour les souliers du pape » acheté par la Chambre apostolique en 1415.²⁰

Les mules papales de l'époque moderne

Vers la fin du XVIe siècle, le soulier est appelé « mule » selon une mode antiquisante ; en effet, le terme dérive de *mulleus calceus*, expression employée sous l'Antiquité pour désigner les brodequins de couleur rouge portés par les sénateurs romains ayant exercé une magistrature curule. La forme de la mule papale a peu évolué depuis cette période jusqu'au pontificat de Paul VI (1963-1978). Seule varie la hauteur de la partie arrière qui dans certains cas recouvre complètement les malléoles²¹. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la mule est confectionnée en cuir ou en drap, pour l'hiver, en soie pour l'été, elle s'attache avec des cordons de soie rouge terminés par un gland d'or ; les bords et le talon sont galonnés d'or et l'empeigne porte une croix d'or ; cette croix marque l'endroit où le visiteur doit baiser le pied du pape. Parmi les quelques exemplaires conservés, certains n'ont pas de cordon et présentent davantage une forme de mocassin avec une languette montante, comme celle de Pie VI (1775-1799) conservée à Dresde. Pendant la semaine de l'octave de Pâques, appelée semaine *in albis*, le pape est entièrement vêtu de blanc, y compris la mozette et le *camauro*²², ordinairement rouges ; les mules suivent la même règle et sont de soie blanche brodées d'or. Jusqu'au pontificat de Pie IX, l'usage des Sacrés-Palais veut que le pape change de mules chaque samedi soir ainsi que la veille de fêtes, laissant les usagées au premier aide de chambre qui les distribue comme autant de reliques²³. Pie IX, pour des raisons de confort remplace le drap par le velours pour l'hiver ; la nuance également change, le velours prend la couleur grenat, l'ornementation devient plus riche et les broderies au fils d'or se développent sur les côtés.

¹³ Battandier, A. *Annuaire pontifical catholique*, Paris 1903, 358.

¹⁴ Historien grecque et archidiacre de Constantinople entre 1270 et 1280. Partisan de l'union avec les Latins au concile de Lyon en 1274, v. Trapp, E., «Metochites», *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2, New York: Oxford 1991, 1357.

¹⁵ De Linas, Charles, *Les Anciens Vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Paris 1860, 98 ; Dagron, «Emperor and priest : the imperial office in Byzantium», 237-240.

¹⁶ Dykmans, M. *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen-Age à la Renaissance*, Rome, Bibliothèque de l'Institut historique belge, t. 1, 24, 1977, 159.

¹⁷ Dykmans, M. *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial papal de la première Renaissance*, Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, 2, 1982, 1593.

¹⁸ Dykmans, M., « Paris de Grassi », *Ephemerides liturgicae*, Rome 4-5-6, 1982, 463, note 193.

¹⁹ Vat. lat. 3747 aux folios 14r, 16v et 18 r. reproduits dans *Biblioteca apostolica vaticana, Liturgia und Andacht im Mittelalter*, Diözesanmuseum, Köln 1992, 231-233.

²⁰ Delort, R., « Notes sur les achats de la Chambre apostolique », *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, Ecole Française de Rome, Rome 1962, 223 et note 5.

²¹ C'est le cas des souliers portés par saint Clément sur la toile représentant son martyre, peinte par Pier Leone Ghezzi en 1726 (Pinacothèque vaticane, inv. N° 40840). Le pape est représenté en costume de chœur avec soutane blanche et mozette rouge et les mules montantes. Une mule de cette forme, en velours rouge ayant appartenu à Pie IX, est conservée au Musée Pio IX de Senigallia (inv. n° 556).

²² Le *camauro* est une large calotte en velours, bordée de duvet de cygne, portée usuellement par les pontifes romains jusqu'au début du XIXe siècle. Pie X et Jean XXIII l'ont remis en usage au XXe siècle ; Benoît XVI l'a porté pendant l'hiver 2006. Berthod, B., Blanchard, P., *Trésors...* op. cit., 102.

²³ Pouyard, abbé, *Dissertazione sulle scarpe o sandali de' Sommi Pontifici*, Rome, 1807. Les successeurs de Pie IX (+ 1878) continuent la distribution mais de manière moins systématique.

Paul VI modifie, en mars 1969, le vestiaire des membres de la cour pontificale par le motu proprio *Ut sive sollicitate*; cependant, les textes ne disent rien du vêtement papal. Jusqu'à cette date, le pape Montini conserve l'usage des mules en velours pour l'hiver et en soie pour l'été et également celui des mules blanches pour la semaine *in albis*; ces mules, bordées d'un galon d'or, ne portent aucun ornement brodé ni de croix sur l'empeigne car le pape supprime dès son élection le baisement du pied. Lors de ses déplacements hors de la Cité du Vatican, il prend des souliers sans lacet, en cuir rouge, ornés d'une boucle d'or au début de son pontificat, par exemple en Terre-Sainte en 1964 et à Bombay, en 1967 ; les boucles disparaissent après 1970. Jean-Paul 1^{er}, pendant son court pontificat, puis Jean-Paul II ont maintenu l'usage de la mule. Celles de Jean-Paul II sont taillées dans un cuir rouge assez sombre, sans lacet et avec une languette montante. Elles sont réalisées depuis 1981, par le maître bottier Gianfranco Pittanel, élève du grand chausseur des têtes couronnées, Virgilio Cappa.²⁴ Il arrive aussi au pape de recevoir une paire de souliers en cadeau de la part d'un maître bottier. Le pape régnant, Benoît XVI, préfère revenir à la couleur en usage au milieu du XXe siècle, avec un rouge plus vif; les mules sont réalisées, depuis le début du pontificat par un bottier de Novare, Adriano Stefanelli.²⁵ Cependant, pendant la semaine de l'octave de Pâques, alors qu'il prend la mozette de damas blanc,²⁶ il garde les souliers rouges.

Ainsi en ce début du XXIe siècle, le pontife romain maintient un usage plus que millénaire et se distingue de son clergé par des souliers rouges. Nous retrouvons la pratique des premiers siècles de l'Eglise où seul le pontife romain porte des souliers particuliers marquant son état d'« empereur spirituel », tandis que l'ensemble des clercs, prêtres, évêques et cardinaux portent des souliers civils « simples et sans ostentation ».

BIBLIOGRAPHIE

Berthod, B., *Souliers d'Eglise*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée de Fourvière, 2004

Berthod, B., Blanchard, P. *Trésors inconnus du Vatican, cérémonial et liturgie*, Paris, L'Amateur, 2001.

Berthod, B., « From papal Red to cardinal Purple, evolution and change of robes at the papal Court from Innocent III to Leo X, 1216 – 1521 », *Robes and Honor, the Medieval World of Investiture*, recueil de travaux, Palgrave, New York, 2001.

Paravicini Bagliani, A., *Le corps du pape*, Paris, Seuil, 1997.

Berthod B., Hardouin-Fugier, E., *Dictionnaire des arts liturgiques, XIXe et XXe siècles*, Paris, L'Amateur, 1996.

Biblioteca apostolica vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter, catalogue d'exposition, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Köln, Belser Verlag 1992.

Pastoureau, M., « Vers une histoire de la couleur bleu », *Sublime indigo*, catalogue d'exposition, Marseille, 1987, pp. 18-27.

Dykman, M., *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial papal de la première Renaissance*, Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, 1982.

Dykman, M., *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen-Age à la Renaissance*, Rome, Bibliothèque de l'Institut historique belge, n° 24, 1977.

Klewitz, H. W. « die Krönung des Papstes », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Böhlau Verlag, Wien, 1941, 3, pp. 96-130.

Battandier, A., *Annuaire pontifical catholique*, Paris, La Bonne Presse, 1903.

Linaz, C. de, *Les Anciens Vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Paris, Librairie Archéologique Didron, 1860.

Pouyard, abbé, *Dissertazione sulle scarpe o sandali de'Sommi Pontifici*, Rome, 1807.

²⁴ Le chausseur a fourni auparavant Jean XXIII et Paul VI. Kramer von Reisswitz, Ch., « Non-skid shoes for pope John Paul II », *Inside the Vatican*, Rome, décembre 2000, 53.

²⁵ Adriano Stefanelli a réalisé des souliers pour les patriarches de Moscou, Alexis II et Cyril. *Osservatore romano*, 26 août 2010.

²⁶ Mozette abandonnée par Jean Paul II qui ne portait que la mozette d'été de satin rouge.

ЦРВЕНЕ ПАПСКЕ ЦИПЕЛЕ, ОД ВАСИЛЕВСА ДО ПРАДЕ

Апстракт: Никада нико није оборио поглед ка црвеним ципелама Павла VI или Јована Павла II. Али, те 2005. године, часопис *People* наругао се црвеним ципелама папе Бенедикта XVI, а актери модних збивања ускомешали су се. Ове ципеле посебно долазе до изражаја у односу на белу боју папине одеће, па то питање интригира више од једног посматрача или ТВ гледаоца. Неки новинари потврдили су да су ципеле направљене код Праде, а оне су у ствари дело руку једног часног миланског чизмара. Међутим, нема ничег традиционалнијег од ове црвене обуће, коју зовемо папучама, на ногама римског понтифекса. Њихово коришћење има дугу историју која своје корене налази у античком Риму, а затим у Цариграду, на двору василевса у VI веку.

Чланак подсећа на значај црвене боје у папској гардероби, од високог средњег века. Потом следи опис који указује на праксу ношења црвених ципела од почетка II миленијума. Трећи део рада говори о њиховој употреби у модерном добу и о променама које су се у вези са овим десиле у време папства Павла VI, а завршава се описом обуће коју су носили Павле II и Бенедикт XVI.

Кључне речи: Бенедикт XVI, Византија, папска церемонија, крст, папско обележје, папске «папуче», папско црвено, папске ципеле, Павле VI, Ватикан

Никада нико није оборио поглед ка црвеним ципелама Павла VI или Јована Павла II¹. Међутим, у лето 2005, часопис *People* наругао се ципелама папе Бенедикта XVI, а актери модних збивања ускомешали су се. Амерички магазин *Esquire* прогласио је чак папу Бенедикта XVI за особу са најбољим модним детаљима за ту годину.² Ова врло упадљива обућа, јер папа носи доста кратку мантију, посебно долази до изражаја у односу на папину белу одећу, па то питање интригира више од једног посматрача или ТВ гледаоца. Неки новинари тврдили су да је ципеле произвео Прада, а оне су у ствари дело руку часног миланског чизмара, који обува такође и

неке крунисане главе.³ Мајстор литургијских церемонија понтифекса, Гвидо Марини (Guido Marini), није оклевао да пошаље свој деманти и објави га на ступцима часописа *Osservatore romano*, а ишао је дотле да напише следеће: «Папу не облачи Прада, него Христ» што је заводљиво разјашњење, а онда уместо да констатује античко порекло ове необичне праксе, било му је драже да изјави како је «то у вези са крвљу жртава»!⁴ Међутим, нема ничег традиционалнијег од ове црвене обуће, коју зовемо «папским папучама». Овај обичај има дугу историју која своје корене налази у Цариграду, на двору василевса у VI веку.⁵

Папско црвено

Примат црвеног потврђен је много пре римске цивилизације и, чини се, налази своје корене у протоисторији; ова боја представља, по мишљењу Мишела Пастуроа (Michel Pastoureaux), «фундаментални историјски антрополошки факат»⁶. Сенатори старог Рима обували су чизме црвене боје да би показали свој статус курулских магистрата. У IV веку, императори су у црвеној боји видели боју августа Аурелије, а затим и Диоклецијан и Галијен држали су до ове боје. Таква обућа била је позната под именом *campagus* (у множини: *campagi*), и то је у ствари био широки ђон који је по типу личио на еспадрилу и који је за ногу био причвршћен кожним каишима, с тим што су оба елемента која су чинила ову обућу била обојена у црвено. Стопало је било покривено неком врстом чарапе (*udo* или *odus*) која је

* Бернар Бертод, историчар и кустос у Музеју Фурвјер, Лион (Ф)

¹ Изузев можда аутора ових редова, који је као дечак био на аудијенцији код папе Павла VI, једног августовског јутра 1966. године, у папској резиденцији у Кастелгандолфу!

² *Ouest France*, 1.7.2008.

³ De Ribbier, L., «Le pape ne s'habille pas en Prada», *L'express style*, 20.9.2010.

⁴ Marini, G., *Osservatore romano*, 1.7.2008. Захваљујем се амбасадору Пјеру Бланшару (Pierre Blanchard) за бројне новинске чланке које ми је доставио.

⁵ Berthod, B., «From papal Red to cardinal Purple, evolution and charge of robe at the papal Court from Innocent II to Leo X, 1216-1521», *Robes and Honor, the Medieval World of Investiture*, Palgrave, New York, 2001, 315-331; Berthod, B., Blanchard, P., *Trésors inconnus du Vatican, cérémonial et liturgie*, Paris 2001, 249-251, 300-302; Berthod, B., *Souliers d'Eglise*, Lion 2004, 14-16. За византијске изворе, погледати Oikonomidès, N. «Les listes des présences byzantines des IX et X siècles», 115, Paris, 1972, 167, Dagron, G., «Emperor and priest: the imperial office in Byzantium», Cambridge, 2003, 62, 66, 73, 322, Canepa, Matthew P., «The two eyes of the Earth: art and ritual of kingship between Rome and Sasanian Iran», University of California Press, 2009, 201-204.

⁶ Pastoureaux, M., «Vers une histoire de la couleur bleue», *Sublime indigo*, Fribourg, 1978, 21.



1. Пануча *nane* Пија X, око 1910, свилени сомот, свилени тафт, златно предиво, шљокице. Приватна колекција
1. Slipper of the Pope Pius X, about 1910, silk velvet, silk taffeta, golden yarn, sequins. Private collection

досезала до колена. Црвена боја била је веома важна и у животу Источноримског царства. Император је писао и потписивао се црвеним мастилом. Врло брзо, ова боја постаје симбол царске одоре, а василевс и његова породица добијају надимак Порфирогенет.

О каквој црвеној се овде ради? Врло је тешко створити тачну представу о црвеној боји античке гардеробе. Пурпурна боја, драга сенаторима, а затим источноримским императорима добијана је пресовањем једне шкољке, чији је латински назив *murex*. Стручњаци описују ову «пурпурну» боју као љубичасту са црвеним одсјајем. Ову боју било је тешко екстраховати, а када се та врста шкољке проредила и постала скупа, Византинци су почели да употребљавају *cinaber*, црвени прах добијен млевењем једног минерала.⁸ А затим се појавио, из Персије, *kermes*. Овај мали инсект, када се згњечи, давао је интензивну црвену боју која је убрзо постигла успех. Године 1211, Жерве де Тилбири (Gervais de Tilbury) из

Отонске династије, представља боју добијену од кермеса као «боју којом је обојена најдрагоценија одећа владара, било да су то свилени брокати или гримизне вунене тканине.»⁹ Паралелно са тим, црвено се сматрало Христовом бојом. Руперт де Деуц (Rupert de Deutz) приказује Христа као «бљештаво белог, јер израња из светости, обележеног црвеним које долази од страсти».¹⁰ Христ који устаје из гроба увек је заогрнут црвеним мантилом или црвеном тканином.

Почев од високог средњег века, у папску гардеробу улазе елементи црвене боје. Бруно де Сењи (Bruno de Segni) тврди да је црвено, као симбол царске привилегије, папа увео још од палеохришћанске епохе када би устоличавао римске понтифексе.¹¹ То је био, најпре, мантил, од штофа или црвеног броката, који је папа носио у току церемонија на којима није он држао проповед или када би председавао конзисторијумом, кардиналским већем или када би се појављивао о свечаним приликама. То је, такође, мантил који носе изасланици који представљају римског понтифекса дуж граница Европе. Овај церемонијални мантил излази из

⁷ Cabrol, F., Leclerc, H., «Chaussure», *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, III, Paris, 1948, 1243-1246.

⁸ Cabrol, F., Leclerc, H., «Cinabre», *Dictionnaire d'Archéologie*, op.cit., III, 1670; Aussi, V. James, L., «Light and colours in Byzantine art», Clarendon Press, 1996, Popovic, B., «The Most Precious Thread in Byzantium and Medieval Serbia», *Material culture and well-being in Byzantium* (400-1453): proceedings of the international conference (Cambridge, 8-10.9. 2001), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2007, 193-198.

⁹ Cardon, D., *Rouge, bleu, blanc, teintures à Nîmes*, Nîmes 1989, 59-60.

¹⁰ Према наводима: Paravicini Bagliani, A., *Le corps du pape*, Paris, 1997, 106.

¹¹ Klewitz, H.W., «die Krönung des Papstes», *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, 3, 1941, 120.

употребе на крају XV века, да би га потом заменио огртач исте боје, *mozetta*, кратка свештеничка пелерина, која се први пут појавила око 1480. године на раменима Сикста IV.

Папине ципеле

Папа носи црвене ципеле за свакодневну употребу у палати и у простору хора цркве, када не држи службу.¹² Ни текстови нити иконографија нису тако речити када се ради о употреби ових ципела; међутим, на понеком месту могу се наћи напомене у вези са овим, које се срећу све чешће после XII века. Прва забелешка појавила се 525. године, када је цар Јустин I понудио римском бискупу, Јовану I ту привилегију да носи исте ципеле као оне које је и сам носио, са жељом да му се на тај начин захвали што му је доделио царску круну.¹³ Биле су то отворене ципеле, чувене *campagi*. У *Ordo Romanus*-у V, који је написан на крају IX века, у два наврата препоручује се да папа најпре обуче *odhores* (чарапе), па потом *campagus*. На крају каролиншког периода, око 1000. године, *campagi* постају литургијске ципеле које најпре користе опати, па потом бискупи. Папа је за своју уобичајену употребу задржао црвене ципеле.

Историчар Георгије Метохит¹⁴ пише у својој *Историји догме (Histoire dogmatique)* да је патријарх цариградски Михаило Керуларије (око 1000-1058) недозвољено присвојио црвене ципеле које припадају једино понтифском суверену.¹⁵ Текстови са краја XIII века који описују церемонијал из Апостолске палате, помињу црвене ципеле, и мало по мало, дају детаљни опис ове обуће. *Церемонијал (Cérémonial)* папе Гргура X, састављен 1273. године, који међутим описује много старије обичаје, указује на то да би од самог именовања, нови папа напуштао своје обичне ципеле, како би обуо управо црвене ципеле, *rubea calciamenta papalia*.¹⁶ У свом *Церемонијалу*, кардинал Ђакон Жак Стефанески (Jacques Stefaneschi) користи исте појмове да би описао крунисање Бенедикта XI, године 1303. Године 1480, обредник Агости-но Патрици Пиколомини (Agostino Patrizi Piccolomini) описује их украшене златним крстом, *aurea cruce*

ornatis.¹⁷ Обредник Париз де Граси (Paris de Grassi), године 1504, даје прецизан опис у свом делу *Збирка проповеда (Supplément et Postilles)* и пише да су ципеле од сомота, украшене извезеним белим радама и једним крстом од драгог камења, *calcimenta cum sotularibus de velluto cum cruce ex gemmis et margaritis ornatis*.¹⁸

Нажалост, иконографија је мање плодна него текстови. Прва илустрација која нам је позната и могло би се рећи скромна, налази се у *Књизи обреда Бонифација IX (Pontifical de Boniface IX)*, која је сачувана у ватиканској Апостолској библиотеци; живо обојена између 1389. и 1404, она показује на више минијатура одећу римског понтифекса после његовог именовања, где се могу видети црвене ципеле украшене крстом.¹⁹ Бољи пример види се на фресци коју је 1477. насликао Мелоцо да Форли (Melozzo da Forlì): папа Сикст IV који разговара са филозофом Платином, обувен је у доста гломазне црвене ципеле, које изгледају као кућна обућа позната под именом «Пантофне из Шаранте», са извезеним златним крстом на језику са горње стране као јединим украсом. Овај крст могао би бити украс из категорије оних «украса од свиленог дамаста намењеног за папске ципеле» који је 1415.²⁰ године купило Апостолско веће.

Папине папуче у модерном добу

Крајем XVI века, ципела је названа «папучом» према моди инспирисаној антиком; најзад, тај појам потиче од латинског израза *mulleus calceus*, који се у античко доба употребљава како би се означила обућа црвене боје коју су носили римски сенатори који су били у служби курулске магистратуре. Облик папске папуче мало је еволуирао од тог периода до понтифекса Павла VI (1963-1978). Променила се само висина задњег дела који сада у неким случајевима комплетно покрива чланке.²¹ У XVII и XVIII веку, папуче су се правиле од коже или од вунене тканине, за зиму, а од свиле за лето; везивале су се тракама од црвене свиле које су на крајевима имале златни жир; странице и потпетице биле су украшене златом, а на језику са предње стране био је

¹² Када држи службу, он облачи исту одећу као и бискупи, а посебно обува затворене литургијске сандале (*caliges*) које су исте боје као и литургијска одећа, у зависности од календара.

¹³ Battandier, A., *Annuaire pontifical catholique*, Paris 1903, 358.

¹⁴ Грчки историчар и архиђакон из Константинопоља, између 1270. и 1280. године. Поборник уједињења са Латинима у Лионском концилу 1274. године, види Trapp, E., «Metochites», *The Oxford Dictionary of Byzantium* 2, New York, Oxford 1991, 1357.

¹⁵ De Linas, Ch., *Les Anciens Vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Paris 1860, 98; Dagron, «Emperor and priest: the imperial office in Byzantium», 237-240.

¹⁶ Dykmans, M., *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen-Age à la Renaissance*, Rome, Bibliothèque de l'Institut historique belge, t.1, 24, 1977, 159.

¹⁷ Dykmans, M. *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial papa de la première Renaissance*, Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, 2, 1982, 1593.

¹⁸ Dykmans, M., «Paris de Grassi», *Ephemerides liturgicae*, Rome 4-5-6, 1982, 463, белешка 193

¹⁹ Vat.lat.3747 aux folios 14 r, 16 r et 18 r. reproduits dans *Biblioteca apostolica vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter*, Diözesanmuseum, Köln 1992, 231-233.

²⁰ Delort, R., «Notes sur les achats de la Chambre apostolique», *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, Ecole française de Rome, Rome 1962, 223 и белешка 5.

²¹ То је био случај са ципелама које је носио свети Клемент на платну које представља његову жртву, а које је насликао Пјер Леоне Геци (Pier Leone Ghezzi) године 1726. (Ватиканска пинаотека, инв.бр. 40840). Папа је представљен у одори за службу која се састојала од беле мантије, кратког црвеног огртача и дубоких црвених папуча. Један пар оваквих папуча, од црвеног сомота који је припадао папи Пију IX, сачуван је у Музеју Пија IX у Сенегали (инв.бр. 556).

златни крст; овај крст означавао је место на којем би посетилац требало да целива папино стопало. Међу неколико примерака сачуваних папуча, неке су биле без трака и имале су више облик мокасине са језиком који се подиже, попут папуча које је носио папа Пио VI (1775-1799) и које су сачуване у Дрездену. Током Божићне недеље (седмица после Божића), познате као недеља *in albis*, бела недеља, папа је био комплетно обучен у бело, укључујући и *mozette* и *catauro*,²² који су били обично црвене боје; а за папуче је важило исто правило – оне су биле од беле свиле извезене златом. Све до понтифекса Пија IX, обичаји Апостолске палате подразумевали су да папа промени папуче сваке суботе увече, као и уочи празника, остављајући оне које је претходно користио првом собном помоћнику који их је потом донирао као и многе друге реликвије.²³ Папа Пио IX, због удобности, заменио је тканину сомотом, за зимску варијанту папуча; а мења се такође и нијанса, јер се користи сомот тамно црвене боје; папуче су богатије украшене, а вез свиленим концем јавља се и са страна.

Папа Павле VI променио је у марту 1969. одећу чланова папског двора по властитом нахођењу *Ut sive sollicite*; међутим, текстови не говоре ништа о папској одећи. До тог датума, папа Монтини био је сачувао обичај да се сомотске папуче носе зими, свилене папуче лети, а такође и обичај ношења белих папуча током недеље *in albis*; ове папуче, оивичене златном уплетеном траком, нису имале никакав извезени украс нити крст са предње стране, јер је папа одмах по свом именовању укинуо обичај целивања стопала. Када би путовао изван града Ватикана, носио је ципеле без пертли, од црвене коже,

украшене златном петљом, али на почетку свог понтификата, на пример када је ишао у Свету земљу 1964. или у Бомбај, 1967. године; златна апликација нестала је као украс са папуча после 1970. године.

Папа Јован Павле I, у току свог кратког папства, а затим и Јован Павле II, задржали су употребу папуча. Оне које је носио Јован Павле II биле су направљене од црвене коже, у доста тамној нијанси, без пертли и са малим подигнутим језиком. Почев од 1981. године, њих је редовно правио мајстор Ђанфранко Питанел (Gianfranco Pittanel), ученик великог обућара крунисаних глава, Виргилија Капе (Virgilio Capra).²⁴ Дешавало се и то да папа добије на поклон пар оваквих ципела од неког мајстора, обућара. Владајући папа Бенедикт XVI радије се одлучио да се врати на боју која се користила током XX века, дакле на живу нијансу црвене боје; од почетка његовог понтификата, папуче за њега прави обућар из Новаре, мајстор Адријано Стефанели (Adriano Stefanelli).²⁵ Међутим, током Божићне недеље, када иначе облачи своју белу мантију,²⁶ папа и даље обува црвене ципеле.

Тако је на почетку овог XXI века, римски поглавар задржао један обичај стар више од хиљаду година, па се од својих свештеника разликује по црвеним ципелама. Ми смо се срили са праксом која је обележила прве векове цркве, према којој само римски суверен носи специјалне ципеле које су симбол његовог положаја «духовног вође», док сви остали црквени службеници, свештеници, бискупи и кардинали носе грађанске ципеле «обичне и без посебног обележја».

²² *Catauro* је дубока капа од сомота, по ободу украшена лабудовим перјем, какву су обично носили римски понтифекси до почетка XIX века. Папа Пио X и папа Јован XXIII поново су је увели у употребу у XX веку; Бенедикт XVI носио је у току зиме 2006-те године. Berthod, B., Blanchard, P., Trésors... op.cit., 102.

²³ Pouyard, opat, *Dissertazione sulle scarpe o sandali de 'Sommi Pontifici'*, Rome, 1807. Наследници Пија IX (+ 1878) наставили су дељење реликвија, али на мање систематичан начин.

²⁴ Обућар је некад снабдевао Јована XXIII и Павла VI. Kramer von Reisswitz, Ch., «Non-skid shoes for pope John Paul II», *Inside the Vatican*, Rome, décembre 2000, 53.

²⁵ Адријано Стефанели је правио ципеле за московске патријархе, Алексеја II и Кирила. *Osservatore romano*, 26. 8. 2010.

²⁶ Овакав огртач Јован Павле II престао је да носи. Он је носио само кратку летњу пелерину од црвеног сатена.

ЛИТЕРАТУРА

Berthod, B., *Souliers d'Eglise*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée de Fourvière, 2004.

Berthod, B., Blanchard, P. *Trésors inconnus du Vatican, cérémonial et liturgie*, Paris, L'Amateur, 2001.

Berthod, B., « From papal Red to cardinal Purple, evolution and charge of robes at the papal Court from Innocent III to Leo X, 1216 – 1521 », *Robes and Honor, the Medieval World of Investiture*, recueil de travaux, Palgrave, New York, 2001.

Paravicini Bagliani, A., *Le corps du pape*, Paris, Seuil, 1997.

Berthod B., Hardouin-Fugier, E., *Dictionnaire des arts liturgiques, XIXe et XXe siècles*, Paris, L'Amateur, 1996.

Biblioteca apostolica vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter, catalogue d'exposition, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Köln, Belser Verlag 1992.

Pastoureau, M., « Vers une histoire de la couleur bleu », *Sublime indigo*, catalogue d'exposition, Marseille, 1987, pp. 18-27.

Dykmans, M., *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial papal de la première Renaissance*, Rome, Bibliothèque apostolique vaticane, 1982.

Dykmans, M., *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen-Age à la Renaissance*, Rome, Bibliothèque de l'Institut historique belge, n° 24, 1977.

Klewitz, H. W. « die Krönung des Papstes », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, Böhlau Verlag, Wien, 1941, 3, pp. 96-130.

Battandier, A., *Annuaire pontifical catholique*, Paris, La Bonne Presse, 1903.

Linaz, C. de, *Les Anciens Vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Paris, Librairie Archéologique Didron, 1860.

Pouyard, abbé, *Dissertazione sulle scarpe o sandali de'Sommi Pontifici*, Rome, 1807.

BERNARD BERTHOD*

PAPAL RED SHOES, FROM BASILEUS TO PRADA

016

Summary

Nobody has ever lowered one's eyes to red shoes of Pope Paul VI or Pope John Paul II. But, in 2005, the *People* magazine ridiculed red shoes of Pope Benedict XVI, and the people involved in the fashion events became stirred up. These shoes particularly came into the picture if worn with white Papal clothing, and that issue intrigues more than one observer or TV viewer. Some journalists confirmed that the shoes were made by Prada, and they in fact had been the work of one respectable Milanese boot-maker. However, there has been nothing more traditional than these red shoes, which are

called slippers, on the feet of the Roman pontiff. Their use has a long history, having the roots in Antique Rome, and then in Constantinople, at the court of Basileus in the 6. century.

The article reminds us of significance of red color in Papal clothing, from the times of the High Middle Ages. Thereupon, there is a description of practice of wearing red shoes from the beginning of the 2nd millennium. The third part deals with their use in modern times and related changes at the time of Paul VI pontificate, and it ends with the description of the footwear worn by Paul II and Benedict XVI.

* Bernard Berthod, historian and curator of Musée de Fourvière, Lyon (F)

„СТАДЕ ШКРИПА ЖУТИЈЕХ КАВАДА”¹

Апстракт: Прилог усмерава пажњу на *кавад*, један од старих назива за ношњу, помињан у нашим народним песмама, чије је значење временом изгледало или заборављено. Проучавање страних и домаћих писаних извора омогућило је идентификацију овог хаљетка на средњовековним фрескама. Обрада ликовне грађе и сачуваних примерака дала је сложену слику стилског и кројног развоја властелског *кавада* у српској средини у XIV и XV веку, као и утицаја византијске, персијске, кавкаско-азијске, италијанске и турске ношње на одевање у Србији, што је допринело формирању особене српске моде у том периоду.

Кључне речи: кавад, народне песме, портрети, средњовековни костим, фреске

Листањем средњовековних писаних извора, пред очима истраживача искрсавају древне речи које су означавале некадашње одело, украсе и тканине. Многи од тих назива су нестали са нестанком моде која их је изнедрила, а под притиском нових културних утицаја условљених неумитним историјским променама. Неки су, ипак, преживели у српском језику и до данас, углавном захваљујући старим народним песмама. Тако, невести стижу поклони: „од свекра ти црвен *кавад* дош'о, од свекрве зелена *кадифа*...”² Младић драгој поклања „три *фесића* бисером кићена, двије *дибе*, четири *кадифе* и два *ћурка* куном постављена”³ Кнез Лазар „сакроји на Косову цркву, не води јој темељ од мермера већ од чисте свиле и *скарлета*”⁴ *Срмали јелече* истиче девојчину лепоту а *коласта аздија* краси јунака у многим песмама. Називи се нижу, али слике у глави, као мисаона илустрација, ретко извиру. У народу су остали сачувани називи, али су њихово значење, облици, текстуре, украси и симболика изгледали из заједничог сећања. Истовремено, на

зидовима српских средњовековних црква почивају разнолике одежде владара и племића, живих боја и драгоцених украса, чији су називи изгубљени у немирним вековима балканског постојања. Кроз неколико прилога вратићемо се неким од тих назива и слика, у покушају да их поново откамо у целину као део српске средњовековне културе која не сме бити заборављена.

Речи попут *феса*⁵ и *јелека*⁶ (од персијског *jelīqa*) обогатиле су српски језик у турским временима, али многе од њих су старије, те означавају дуг и почаст хиљадогодишњој византијској култури. Детаљно структурирано византијско друштво доделило је оделу најзначајније место у дворском церемонијалу са значењем водећег титуларног обележја. Византијски дворски церемонијал описиван је у посебним списима, као што је *Књига церемонија* цара Константина VII Порфирогенита (X век)⁷ или Псеудо-Кодинов *Трактат о службама* (средина XIV века).⁸ Ова два извора пружају обиље података за тумачење нама занимљивих старих одевних назива.⁹ Са преузимањем назива, у српској средини су морале бити преузете и одговарајуће одевне форме, које су осликавале неумитне токове преплитања култура у вечитој људској потражи за лепим и престижним.

Један од хаљетака који је у XIV веку истицао византијске дворске титуле био је у нашим народним песмама опевани *кавад*. Реч *кавад* потиче од речи *кавадион* (καβάδιον) што је грчки облик персијске речи *каба* ('aba, kabā, qabā').¹⁰ Јасно тумачење *кавада* проналазимо у арапским изворима. Збирка песама *Китаб ал-Агани* из IX века објашњава да „када човек поцепа своју кошуљу или тунику целом дужином напред од вратног изреза до поруба, она постаје *каба*”.¹¹ Кавад је, дакле,

* Татјана Вулета, костимограф, самостални истраживач, Вашингтон

¹ Стих преузет из народне песме *Хајка Амлагића и Јован бећар*, у: Караџић, В. С., *Српске народне пјесме*, III, приредио В. Недић, Београд 1969, 58.

² *Троји јади*, у: Караџић, В. С., *Народне српске пјесме*, Липица 1824, 111–112, песма бр. 171.

³ *Севдалинка о Шећер Салих-аги*, у: Maglajić, M., *The Legacy of Singer Hamdija Šahinpašić in Bosniac Oral Literary Tradition*, *Traditiones*, 34/1, SRC SAZU, Ljubljana 2005, 234.

⁴ *Пропаст царства Српскога*, у: В. С. Караџић, В. С., *Српске народне пјесме*, II, 214.

⁵ Погледати у: Skok, P., *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I, Zagreb 1972, 513.

⁶ *Isto*, 771.

⁷ Porphyrogeniti, C., *De Cerimoniis aulae Byzantinae*, ed. Reiskii, I. I., C.S.H.B., Bonn 1829.

⁸ Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. Verpeaux, J., Paris 1966.

⁹ Ови списи су доказ и да су утицаји били обострани. Словенска реч *рухо* коришћена је у *Трактату* (*Isto*, 143) као *рухон* (ρουχον) у значењу тунике или једноставне хаљине. Упоредити Niederle, L., *Život starých Slovanů*, I-2, Prag 1913, 460, нар. 5.

¹⁰ Упоредити: Skok, P., n. d., II, 8, под *kaban*. На Западу се грчка реч *кавадион* чита као *кабадион* и као таква појављује у стручној литератури.

¹¹ Levy, R., *Notes of Costume from Arabic Sources*, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 67/02, Cambridge 1935, 324, са изворима.

напред отворен горњи хаљетак који улази у групу *кафтана*.¹² Детаљан опис кавада проналазимо код Жана Шардена (Jean Chardin) у *Путовањима по Персији* из 1664–1670. године.¹³ Он, између осталог, каже да је хаљетак који називају *каба* широк колико и женска подсукња (cotillion), али тесан у горњем делу и потпасан у струку. Кројен је попут европских средњовековних хаљина званих *кот* (cote).¹⁴ Рукави су му уски, дугачки, са дугмићима при чланку.¹⁵

Најстарији сачуван спис који помиње *кавад* је арапски *Сахих ал-Букари* из 846. године. Дело је састављено од старијих предања према којима је ове хаљине делио Божји изасланик, па се претпоставља да су морале постојати још у време Мухамеда.¹⁶ Псеудо-Кодин у *Тракату*, објашњавајући порекло појединих делова цареве одежде и опреме, помиње да су Персијанци преузели *кавад* од Асираца по покоравану њихових територија и да су га, тако, носили и древни персијски владари.¹⁷ *Кавад* је, стога, вероватно постојао још у старим блискоисточним цивилизацијама.¹⁸ Судећи по примерцима пронађеним у Мошчеваја Балки на северу Кавказа (VIII–X век), али и оним из некропола дуж Пута свиле, овај хаљетак је припадао и кавкаским и централно-азијским културама.¹⁹ Ликовне представе Скита и осталих иранских племена која су живела у степама источно од Крима и на Кавказу, указују да је овај тип хаљетка постојао бар четири века п.н.е.²⁰ Одећа нађена у залеђеним гробницама Сибира, Пазирику и Катанди, одговара оној приказаној на сибирским украсним плочицама из V века п.н.е. која има форму *кафтана*.²¹ О употреби хаљетка типа *кавада* у централној Азији сведочи и *Књига церемонија*. Порфиригенит каже да је *кавад* ношен као етничко обележје народа који су посећивали Константинопољ: Фергана, Хазара, Агарена.²² Ипак, *кавад* као назив за ову врсту хаљетка,

јавља се само у персијско-арапским, византијским и словенским срединама. *Кафтани*, широко распрострањени од Грузије до западне Кине, истог или сличног кроја, имају различите локалне називе.

У средњовизантијском периоду *кавад* је ношен као део војничке униформе. Имао је кратке рукаве и досезао до колена. Био је ватиран памуком или сировом свилом²³ или начињен од 25 до 30 слојева штепаног вуненог *филица*.²⁴ Служио је као заштита од пробоја стрела и другог оружја.²⁵ Био је обавезан део војне опреме стрелаца. Захваљујући дужини до колена, штитио је и доњи део тела, од струка наниже. Један од примерака јахаћег *кавада* пронађен у гробницама Мошчеваја Балке, данас у Метрополитен музеју у Њујорку, открива да су на леђној страни доњег дела хаљетка постојала два разреза која су омогућавала јахање.²⁶ На коњу, захваљујући разрезима, предњи део сукње је штитио јахачеве ноге. Разрези нису били начињени у бочним шавовима, већ померени на леђну страну што је при јахању боље покривало ноге. Задњи део *кавада* је у биткама штитио и коња, падајући му на леђа.²⁷ Војнички *кавад* носе и ратници на српским средњовековним фрескама, нпр. свети Нестор у Старом Нагоричину.²⁸

Осим војничког, Византија је у неком тренутку морала усвојити *кавад* и као цивилно одело. Као такво, први пут се, међу сачуваним писаним изворима, помиње у приручнику за тумачење снова *Ахметис Онеирукритикон* из IX или X века.²⁹ Налазимо га и на ликовним представама. Међу нама доступним изворима, први пут се јавља на минијатури рукописа из манастира Свете Катарине на Синају, Cod. Sinai. Gr.339, fol.73r, из 1136–1155. године.³⁰ Носе га скупљач пореза и његови помоћници. Видимо га и на Јовану, сину Теодора Лимниотиса, ктитора цркве Светих Бесребрника у Костуру, из 1180. године.³¹

¹² Dozy, R. P. A., *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, Amsterdam 1845, 352.

¹³ *Voyages du chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient*, ed. Langles, P. L., Paris 1811, 67, 68.

¹⁴ Видети у: Boucher, F., *A History of Costume in the West*, London 1987, 176. То је у горњем делу уска хаљина, која се звонасто шири од струка наниже.

¹⁵ Гравира на насловној страни оригиналног издања путописа пружа одличну илустрацију *кабе* (лева фигура) о којој пише Шарден. Такође, из Шарденовог описа је јасно да су, поред кроја са предњим разрезом на средини, *кабе* могле бити и преклопене на предњици.

¹⁶ Dozy, R. P. A., *n. d.*, 353–354, са изворима.

¹⁷ Pseudo-Kodinos, *n. d.*, 205.

¹⁸ Упоредити са Parani, M. G., *Reconstructing the Reality of Images*, Leiden, Boston 2003, 60.

¹⁹ Већина хаљетака из Мошчеваја Балке данас се чува у Ермитажу, видети на www.hermitagemuseum.org, (14.3.2011), у колекцији костима. Студија о азијским кафтанима у: Knauer, E. R., *A Men's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eight to Tenth Century: A Genealogical Study*, *Metropolitan Museum Journal*, 36, New York 2001, 125–154.

²⁰ Yatsenko, S. A., *Clothing of the Iranian Tribes on the Pontic Steppes and in the Caucasus*, на www.iranica.com/articles/clothing-vii (8.4.2011).

²¹ Talbot Rice, T., *Stara umetnost centralne Azije*, Beograd 1968, 38, 39, sl. 30.

²² *De Cerimoniis*, II.52, 749.13–16.

²³ *Sylloge Tacticorum, que olim "Inedita Leonis Tactica" dicebatur*, ed. Dain, A., Paris 1938, 38.

²⁴ Mitchell, R., Archery versus Mail: Experimental Archaeology and the Value of Historical Context, *The Journal of Medieval Military History*, IV, De Re Militari: The Society for Medieval Military History, Woodbridge 2006, 28.

²⁵ Ibn Shaddād, Bahā' al-Dīn, *The Rare and Excellent History of Saladin*, Burlington 2002, 170; Mitchell, R., *n. d.*, 28.

²⁶ Knauer, E. R., *n. d.*, 125.

²⁷ Nikephoros Phokas, *Praecepta Militaria*, у: McGeer, E., *Sowing the Dragon's Teeth, Byzantine warfare in the 10th century*, *Dumbarton Oaks Studies* 33, Washington DC 1995, 185. Тумачење грчког оригинала Фокиног текста са исправкама Мектировог превода у: Dawson, T., *Kremasmata, Kabadion, Klibanion: Some aspects of middle Byzantine military equipment reconsidered*, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 22, Centre of Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, University of Birmingham 1998, 41.

²⁸ Тођић, Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993, сл. 47.

²⁹ *Achmetis Oneirocriticon*, [ed. Ibn Sirin Al Basri, Drexel, F], Leipzig 1925, 88, 114–115, 218; Parani, M. G., *n. d.* 61, nap. 38.

³⁰ Anderson, C., The Illustration of Cod. Sinai. Gr.339, *The Art Bulletin*, 61/2, College Art Association, New York 1979, 167–185.

³¹ Parani, M. G., *n. d.*, 58, овај хаљетак смешта у групу *кафтана* не идентификујући његов назив.

Судећи по ликовним представама, разликовала су се два кроја *кавада*.³² Персијски је био у виду дугачке тубе равног или благо звонастог кроја. Овакву форму носи сасанидски владар на рељефу из Так-и-Бустана у Керманшаху из VII века,³³ а можемо је видети и на персијским гипсаним рељефима из XII и XIII века.³⁴ Примерак из Мошчеваја Балке показује другачију форму. Кавкаски кавад је био сечен у струку што је сукњи давало већу ширину и звонасту форму.³⁵ И Шарден напомиње да су постојала два различита кроја, персијски и грузијски. Грузијски је сечен у струку и служио је за јахање.³⁶ Најстарија сачувана, нама позната, представа грузијског хаљетка типа *кавада* је на куропалату Ашоту на рељефу из цркве у Опизи из 826. године.³⁷ Хаљетак досеже до испод колена и има дуге уске рукаве и карактеристичну посувраћену крагну. Исте хаљетке можемо видети и на грузијским владарима и властели од X до прве половине XIII века.³⁸ Захваљујући начину сликања *кавада* на краљу Деметри II из манастира Мацхвариши (1140), јасно је да се ради о форми пресеченој у струку.³⁹ Овде нам је од велике помоћи и предани скупљач етничког блага Макс Тилке (Max Karl Tilke). Хаљеди приказани у његовој књизи о орјенталном костиму такође показују два различита кроја.⁴⁰ Први је персијски, раван или сасвим благо звонаст. Други припада народима Кавказа где је називан *черкешка* код Козака и *арчалук* и *бешимет* међу Лазима. Тилке у пратећем тексту поменутих илустрација јасно раздваја персијски и кавкаски крој. Да је Византија од почетка имала блиске политичке односе са овим крајевима говори и податак да се владар Лаза у VI веку оженио византијском принцемом.⁴¹ Током X и XI века, Византија је неговала сарадњу и са Јерменијом и Грузијом.⁴² Цар Михајло VII Дука (1071–1078) био је ожењен грузијском принцемом.⁴³ У тим временима морала је постојати богата међусобна трговинска и



1. Ктиторски портрети у Псачи, 1365–1371.
1. Portraits of endowers in Psascha, 1365–1371

културна размена у оквиру које је могао бити отворен пут и *каваду*. Изразито важну улогу у мешању култура и њихових ношњи имао је и Пут свиле.⁴⁴ Судећи по називу, пресудан утицај на појаву *кавада* на византијском двору имала је Персија.

Извори сведоче да су *кавад* носили и сви словенски народи.⁴⁵ То је чешки и мађарски *kabát*, пољски *kabat*, бугарска *кавада*, руска *кабатъ* и српски и хрватски *кавад*.⁴⁶ Судећи по ретким сачуваним ликовним представама, *кавад* је могао бити и национални хаљетак Бугара који су населили Балкан, дошавши из централне Азије.⁴⁷ Најранију представу бугарског кратког *кавада*, са нарочитим водоравним узицама за закопчавање типа *брандембурга*, видимо на минијатури у *Менологу Василија II*, Vat.gr.1613, fol.345 (крај X–почетак XI века).⁴⁸ Исти *кавад* носи и кан Омуртаг на минијатури у *Скилицином кодексу* (Codex Skylitzes Matritensis),

³² Упоредити са Dozy, R. P. A., n. d., 359.

³³ Talbot Rice, T., n. d., sl. 70, 153.

³⁴ Примери у: Upham Pope, A., *Masterpieces of Persian Art*, New York 1945, 102, 104, sl. 66, 68.

³⁵ Dawson, T., n. d., 41–42, са изворима.

³⁶ *Voyages du Chevalier Chardin*, 68.

³⁷ Talbot Rice, T., n. d., 240, sl. 224.

³⁸ Eastmond, A. *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania State University 1998, бројни примери.

³⁹ Исто, сл. у боји XI.

⁴⁰ Tilke, M. *Oriental Costumes, Their Designs and Colors*, New York 1922, sl. 50, 54, 57, 59, 65, 67, 69, 83. Већина представљених хаљетака потиче из XIX века, али како су у питању делови традиционалне ношње која је у овим крајевима постојала вековима пре тога, они морају бити тачна илустрација форми о којима говоримо.

⁴¹ *Chronicon Paschale*, ed. Dindorf, L., Bonn 1832, 613–614 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae; I)

⁴² Пример јерменских владарских хаљетака типа *кавада* можемо видети на краљу Гагику на рељефу pročела цркве у Ахтамару (X век) у: Talbot Rice, T., n. d., 237, sl. 220.

⁴³ Laiou, A., *Imperial Marriages and Their Critics in the Eleventh Century: The Case of Skylitzes*, *Dumbarton Oaks Papers*, 46, Washington 1992, 173–175, са изворима.

⁴⁴ Knauer, E. R., n. d., 130, 131, 144.

⁴⁵ О *каваду* код Словена у средњем веку у: Niederle, L., n. d., 454–461.

⁴⁶ Исто, 455, нап. 1.

⁴⁷ Ипак, Порфиригенит каже да су се бугарски изасланици на цариградском двору представљали у туникама, *De Cerimoniis*, II 52, 749.10, нестављајући их у групу народа који су носили *каваде*.

⁴⁸ *История на България*, 2, София 1981, 143.



2. Портрет Јована Драгушина, Полошко, 1343–1345.

2. Portrait of Jovan Dragušin, Pološko, 1343–1345

Vitr.26/2, fol.82ra, из средине XII века.⁴⁹ Судећи по ликовним представама, Бугари су *каваде*, дужине до колена, носили са ужим ногавицама, по централно-азијској моди. По узору на Византију, бугарски двор је увео *кавад* и као службено одело великодостојника најраније крајем XIII века. Можемо га, између осталог, видети на ктиторима у Доњој Каменици, од којих је најлепши онај на деспоту Михаилу.⁵⁰ Ови *кавади* су дугачки и персијског су кроја. Код Угара га препознајемо на минијатури из *Chronicon pictum Vindobonense*, cote Clmae 404, fol.1, из 1358, са представом краља Лајоша I Великог (1342–1382).⁵¹ Војник-стрелац и војник са сабљом, са краљеве леве стране, носе дугачке *каваде* кавкаског типа. У Русији, *кавад* је био разних дужина. Налазимо га на представама из касног средњег века.⁵²

Према ликовним изворима, *кавад* је у свим поменутих срединама до краја XIII века био краће дужине. И у Византији, до владавине Палеолога, *кавад* је и у цивилној употреби био кратак. Јован, на портрету у Костуру, носи *кавад* персијског кроја са кратким

рукавима, дужине до колена, обучен преко дугачке црвене хаљине са дугим уским рукавима. *Кавади* на порезницима са синајске минијатуре досежу до средине листова. Откопчани су на грудима, те је раскопчани део посувраћен, претварајући се у крагну која је откривала шарену поставу *кавада*. *Кавади* са крагном нису ношени у Персији и арапским срединама. Били су карактеристични за централноазијске народе.⁵³ Сем на поменутих грузијским владарима, крагну можемо видети на пећинским фрескама у Кизилу у кинеској провинцији Ксинђианг (600–650),⁵⁴ или на фрескама владарске палате у Балалик Тепе у Узбекистану (VII век).⁵⁵ Претпоставља се да су ове форме настале код степских народа Азије још у античким временима.⁵⁶ Судећи по каменим надгробним статуама нађеним у Монголији (VI–VIII век), *кавад* са крагном су носила и турска племена која су живела на подручју између Алтаја и Монголије.⁵⁷ Посувраћивање откопчаног грудног дела *кавада* био је, дакле, обичај присутан у централноазијским културама, од Грузије до западних делова Кине. Поређењем *кавада* на порезни-

⁴⁹ Исто, 164.

⁵⁰ Најдетаљнији опис ношњи на овим портретима у: Фрфулановић, Д., Чија је црква у Доњој Каменици, *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, бр. 28–29, Приштина 1999.

⁵¹ Дигитална верзија *Хронике* на konv-e.hu/pdf/Chronica_Picta.pdf (27.8.2011).

⁵² Видети, између осталог, икону са представом битке Новгорода и Суздаља из 1475, репродуковано са детаљима у *Byzantium, Faith and Power (1261–1557)*, ed. Evans, H. C., katalog izložbe, Metropolitan Museum, New York 2004, 155–157, sl. 79.

⁵³ Knauer, E. R., *н. д.*, 137.

⁵⁴ Кизил је био на „путу свиле“, па се претпоставља да су одежде, приказане на зидовима овог будистичког светилишта, одраз мешања народа који су били учесници трговине свилом у раном средњем веку. Исто, 137, нап. 66.

⁵⁵ Исто, 137, сл. 17.

⁵⁶ Исто, 134–137.

⁵⁷ Исто, 139, сл. 19.

цима са поменуте синајске минијатуре и Јовановог *кавада*, уочавамо још једну разлику. Порезници носе *каваде* са широким рукавима, док су Јованови уски. Средином XII века десила се промена моде у ширини рукава на византијским *кавадима*.⁵⁸ *Кавад* са крагном и ужим рукавима, носе и порезници на минијатури у *Беседама Григорија Назианзина*, Национална библиотека Париз, из XIV века.⁵⁹ Стиче се утисак да је *кавад* са крагном био и порезничко службено одело најкасније од XII века. У сваком случају, захваљујући овим минијатурама, закључујемо да је *кавад* врло рано постао ознака социјалне припадности његовог власника.

Кавад, продужен до ножних чланака, уведен је у Византији и у службену дворску употребу у време Палеолога.⁶⁰ Сведочанство употребе и изгледа цивилног *кавада* средином XIV века даје Псеудо-Кодин. Помињући врсте царских одела, он пише да је цар могао по свом избору носити и *кавад*.⁶¹ Сем царева, према *Трактату*, *кавад* је носила и већина византијских дворских великодостојника. Свака титула је била пажљиво рангирана детаљима службеног *кавада*. Преглед ликовне грађе указује да је у службеној употреби била само персијска форма тог хаљетка.⁶² Доминирају богато дезениране тканине, али су остали украси у већини случајева сведени. Украсне траке су начињене од позлаћених нити, али без бисера и драгог камења. Ако их уопште има, опшивају само вратни изрез и предњи разрез. Чини се да се пад финансијске и политичке моћи царства одразио и на богатство службеног одела у XIV веку. По количини украса издваја се *кавад* морејског деспота Теодора I Палеолога (1383–1407), али због лошег стања његовог портрета, изнад гроба у Вронтохиону у Мистри, није могуће утврдити ни тачан крој *кавада* ни врсту и облик његових украса.⁶³

Турским освајањем Цариграда 1453. године, нестало је хиљадугодишње византијско одевно благо. Неки од хаљетака, украса и тканина који су блистали на цариградском двору, наставили су да живе у срединама које су биле под непосредним византијским утицајем, попут Србије. Српска средњовковна државна структура, ослоњена политичким, верским и културним везама на источно царство, још је средином XIV века преузела дворску службену организацију из Цариграда.⁶⁴ Са

⁵⁸ На ово указује и истоветна промена ширине рукава на владарским *дивитиционима* коју први пут можемо приметити на Јовану II Комнину (1118–1143)

⁵⁹ Видети на www.macedonianheritage.gr/HellenicMacedoni/media/original/d21c.jpg.

⁶⁰ Piltz, E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l' époque Paléologue*, Uppsala 1994, 48.

⁶¹ Pseudo-Kodinos, n. d., 200.

⁶² Погледати илустрације у: Spatharakis, I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, pl. 16, 38, 39, 96, 144, 146–151; Piltz, E., n. d., sl. 1, 12, 23, 52, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62; Parani, M. G., n. d., sl. 66, 67, 68, 70, 71, 72, 76, 78.

⁶³ Цртеж портрета у Piltz, E., n. d., 114, sl. 12. Нисмо имали прилику да портрет испитамо на лицу места. Анализа је урађена на основу снимка, па обрада овог портрета још увек није завршена.

⁶⁴ Јиречек, К., *Историја Срба*, Београд 1981, 222–223.



3. Портрет сина деспота Јована Оливера, Света Софија у Охриду, 1347–1350.
3. *Portrait of the son of despot Jovan Oliver, St. Sophia in Ohrid, 1347–1350*



4. Портрет деспота Јована Оливера, припра, Лесново, 1349.
4. Portrait of despot Jovan Oliver, in the narthex, Lesnovo, 1349

звучним титулама деспота, севастократора, ћесара, у Србију су стигле и одежде које су јасно обележавале друштвени статус онога који их је носио. Тако је ношња, осим своје несумњиве лепоте, остала верна својој вишемиленијумској улози обележавања места и улоге њеног власника у друштвеној структури његовог времена. Један од тих хаљетака био је и *кавад*.

Сем у народним песмама, кавад се помиње и у српским средњовековним писаним изворима. Међу сачуваним исправама, први пут се јавља у дозволи за трговину коју је краљ Урош I издао Дубровчанима 1254. године.⁶⁵ Дозвола указује да је *кавад* стизао у Србију посредством дубровачких трговаца као производ страних радионица. Први помен је већ средином XIII века, али је могао бити ношен и пре тога. Продаван је

слободно на великим градским трговима, што значи да није ношен само на двору. О томе говори и помен *кавада* у ценовнику кројачких услуга у *Закону о рудницима* из 1412. године, што указује да су га израђивале и домаће радионице. Израда *кавада* коштала је 20 динара и била је међу најскупљим.⁶⁶ Да је *кавад* наставио да утопљава, обележава и краси припаднике разних слојева и у турским временима, показују два документа из друге половине XV века. Из писма дубровачких трговаца херцегу Степану Косачи,⁶⁷ сазнајемо да су због разбојника у *кавад* ушивани дукати, што значи да је у XV веку овај хаљетак имао поставу. У тестаменту Милоша Белмужевића⁶⁸ из 1495. године, *кавади* се помињу уз коњску опрему што би могло указивати да је крајем XV века, *кавад* био и јахаће одело, вероватно дужине до колена.

Србија је своју средњовековну одевну заоставштину предала бројним фрескама осликаним на зидовима цркава. Са њих нас гледа и српска властела XIV и XV века. Захваљујући подацима које нам доносе писани извори, са сигурношћу је могуће идентификовати *кавад* на фрескама. Заправо, многи властелини се поносе управо својим *кавадима*. Прегледом сачуване ликовне грађе, могуће је издвојити неколико различитих типова *кавада* ношених у Србији тог времена:

1. основни персијски тип; то је дугачка, у горњем делу припијена хаљина, дугих тесних рукава и равног пада, без шава у струку. Први пут се, међу сачуваним примерима, појављује на краљевићу Владиславу, сину краља Драгутина, у капели Ђурђевих Ступова (1282/1283).⁶⁹ Видимо га и на краљевићу Стефану Дејанском у Богородици Љевишкој (1309–1313),⁷⁰ војводи Дејану и његовом сину у Кучевишту (1332–1337),⁷¹ мушким члановима ктиторске породице у Псачи (1365–1371)⁷² и на Мусићима из Нове Павлице (1381–1387);⁷³ (сл. 1)

⁶⁶ Радојичић, Н., *Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1962, 54–55.

⁶⁷ Соловјев, А., *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 217.

⁶⁸ *Стари српски натписи и записи*, приредио Павић, М., Београд 1986, 128–129.

⁶⁹ Милошевић, Д., Нешковић, Ј., *Ђурђеви Ступови*, Београд 1987, 52, сл. 33. *Кавад* не срећемо на фрескама Сопотана и старијих споменика. Портрет краљевића Милутина у Градцу тешко је оштећен. Ипак, по сачуваним траговима, сасвим је извесно да је Милутин ту носио огртач и хаљину по кроју истоветним оним у Сопотанима, па се чини да *кавад* није био насликан ни на том портрету.

⁷⁰ Панић, Д., Бабић, Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 60, т. II.

⁷¹ Расолкоска-Николовска, З., О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту, *Зограф*, бр. 16, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1985, 41–53 (са старијом литературом), сл. 1, 3, 8, 12.

⁷² Ђорђевић, И., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 172–175, сл. 21–24.

⁷³ Датовање у: Васић, М., *Жича и Лазарица*. Студије из српске уметности средњег века, Београд 1928, 111. Датовање после 1389. у: Цветковић, Б., *Портрети у наосу Нове Павлице : историзам или политичка актуелност?*, Саопштења, 35–36, Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд 2006, 97, сл. 1, 4, 5, 6, 7, 8.

⁶⁵ *Monumenta Serbica : Historiam Serbiae Bosnae Ragusii*, ed. Miklosich, F., Vienna 1858, 46; Стојановић, Љ., *Старе српске повеље и писма*, Београд 1929, 152.



5. Портрет ћесара Новака, Мали Град на Преспи, 1368–1369.

5. Portrait of Caesar Novak, Mali Grad at Prespa, 1368–1369



6. Портрет ктитора, припрата, Велуће, 1373–1377.

6. Portrait of the endower, in the narthex, Veluče, 1373–1377

2. основни кавкаски тип; то је дугачка форма припијена у горњем делу, сечена у струку; доњи део је благо звонаст, састављен од четири цвикле; рукави су уски и дугачки; први пут се појављује на посмртном портрету краља Стефана Првовенчаног у Богородици Љевишкој (1309–1313);⁷⁴
3. персијски тип са кратким рукавима; видимо га на Јовану Драгушину и његовом сину у Полошком (1343–1345)⁷⁵ и ктитору у Земену (око 1360)⁷⁶; (сл. 2)
4. кавкаски тип са кратким рукавима; носе га синови

⁷⁴ Панић, Д., Бабић, Г., н. д., 60, т. II. На први поглед се чини да Стефан у струку носи појас у виду златне траке са трочланим бисерним украсима. Када се фреска погледа изблиза, види се да десна усправна трака која обрубљује предњи разрез Стефанове хаљине, прекида златну траку у струку и тече преко ње, па је очигледно да није у питању појас већ украсна трака која покрива шав у струку, што дефинише овај кавад као кавкаски.

⁷⁵ Грозданов, Ц., Ђорнаков, Д., Историјски портрети у Полошком I, II, III, Зограф, 14, 15, 18, Београд 1983, 1984, 1987.

⁷⁶ Ђорђевић, И., н. д., 167–170, сл. 19. У оба случаја је у питању бугарска властела.

деспота Јована Оливера у Светој Софији у Охриду (1347–1350);⁷⁷ (сл. 3)

5. кавкаски тип са кратким рукавима и наглашено звонастом сукњом, састављеном од осам или више цвикли; носи га Јован Оливер у Леснову (1346–1347 и 1349);⁷⁸ (сл. 4)
6. персијски тип са кратким рукавима и звонастим кројем сукње, добијеним уметањем бочних клинова; рукави понекад добијају овално продужење на леђној страни; појављује се на портрету ћесара Новака и његовог сина Амиралиса у Малом Граду на Преспи (1368–1369);⁷⁹ (сл. 5)

⁷⁷ Грозданов, Ц., Охридско зидно сликарство XIV века, Београд 1980, 63–64, сл. 9, фот. 44.

⁷⁸ Габелић, С., Манастир Лесново, Београд 1998, 112–118, 167–171, сл. I, 46, XLIV.

⁷⁹ Ђорђевић, И., н. д., 176–178, сл. 84, 85.



7. *Портрет Манојла, Крепичевац, друга половина XV или почетак XVI века*
 7. *Portrait of Manojlo, Krepičevac, second half of the 15th or beginning of the 16th century*

7. основни персијски тип са дугачким, тесним рукавима који су разрезани до мишићне траке или целом бочном дужином и закопчани густо распоређеном декоративном дугмади; први пут се јавља на сину ћесара Дуке из Светог Пантелејмона у Охриду⁸⁰ (друга четвртина XIV

века), а затим на севасту Јовану Просенику у Светој Софији у Охриду (1350–1360)⁸¹ и мушким портретима ктитора у Велућу (1373–1377)⁸²; исту форму, али без украса, носе и ктитор и његов син у Рамаћи (око 1392)⁸³ и млађи припадници ктиторске породице у Јошаници (1388)⁸⁴, али са новим модним детаљем: рукави су откопчани, откривајући беле руке доње хаљине; рукави ће се, крајем XIV века, развити у форму са ширирањем; (сл. 6)

8. основни кавкаски тип са четири цвикле у доњем делу и уским рукавима разрезаним целом дужином; видимо га на најстаријем ктитору Јошанице, из чијих откопчаних рукава вири бели рукав доње хаљине;
9. персијски тип звонасте форме, добијен спајањем већег броја цвикли уметнутих од раменог шави наниже; рукави су уски и дугачки и закопчавају се целом дужином до мишићне траке; додата је крагна у виду јаке; ношен је у другој половини XIV века а пример је сачувана хаљина кнеза Лазара⁸⁵;
10. кавкаски тип са наглашено звонастом сукњом и турским кафтанским рукавима, какав видимо на сачуваној хаљини из Петрове цркве крај Новог Пазара; ношен је највероватније од средине XV века⁸⁶;

⁸¹ Грозданов, Ц., н. д., фот. 39, 40.

⁸² Датовање у: Бабић, Г., Владарске инсигније кнеза Лазара, *О кнезу Лазару*, научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 73. Датовање непосредно пред косовску битку у: Тодић, Б., Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа, *Саопштења*, 20–21, Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд 1988–1989, 74.

⁸³ Кнежевић, Б., Црква у селу Рамаћи, *Зборник ликовне уметности Матице српске*, 4, Матица Српска, Нови Сад 1968, 121–166; Бабић, Г., О портретима у Рамаћи и једном виду инвестиуре владара, *Зборник ликовне уметности Матице српске*, 15, Нови Сад, 1979, 151–176.

⁸⁴ Датовање око 1400. године у: Ђурић, В. Ј., *Зидно сликарство Моравске школе*, Београд 1968, 16. Датовање у 1430–1435. у: Цветковић, Б. Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници, *Зограф*, 24, Београд 1995, 69–80. Анализом ношњи ктитора (очигледна је блискост са ношњама из Рамаће) и владарских портрета (њихових ношњи, распореда и броја приказаних личности) могуће је прецизно датовати ове портрете. Како ношња указује да су у питању последње две деценије XIV века, јошанички живопис је морао настати за владавине кнеза Лазара или његових синова. Међу представљеним владарима уочавају се две женске фигуре. То би морале бити кнегиња Милица и њена неудата ћерка. Знамо да су се Теодора и Јелена удале око 1387, па је преостала Оливера која је удата за Бајазита 1390. Ово сужава време настанка јошаничког живописа на период 1388–1390. Како испред Милицине фигуре стоји мушка у владарском костиму, иза које постоји простор за још две мање фигуре, намеће се закључак да су у питању кнез Лазар (на то првенствено указује његова ношња), као централна фигура у композицији, и с његове леве стране синови Стефан и Вук. Да је владарска композиција имала актуелног владара у центру, указује и распоред фигура на ктиторској композицији, сачувани остаци његове ношње и величина владареве фигуре чија је круна морала прелазити горњу борду композиције (урађена је реконструкција, упореди: Вулета, Т., *Српски владарски орнат у средњем веку: развој форми на ликовним представама*, магистарски рад, Београд 1996, 69, 111). Ово указује да је јошанички живопис настао пре Косовске битке (Видовдан 1389), те датовање можемо сузити на 1388. годину. О овоме више у посебном раду.

⁸⁵ Мирковић, Л., Хаљина кнеза Лазара, *Уметнички преглед*, 3, Музеј кнеза Павла, Београд 1937; Стојановић, Д., Тканине, *Историја примењене уметности код Срба*, I, Београд 1977, 296.

⁸⁶ *Исто*, 297; Темерински, Ж., Нитић, А., Реконструкција властееоске хаљине из Петрове цркве код Новог Пазара, *Саопштења*, XI, Завод за заштиту споменика културе, Београд 2008, 77–87, са старијом литературом.

⁸⁰ Грозданов, Ц., н. д., 34–35, сл. 3.

11. основни персијски тип са шиљатом крагном; носе га ктитор Тоде у Лескоецу (XV век)⁸⁷, Јован и Томко у Светом Константину и Јелени у Охриду (середина XV века)⁸⁸ и Георгије и Манојло у Крепичевцу (друга половина XV или почетак XVI века)⁸⁹ са комотнијим рукавима и као хаљину ношену испод другог горњег хаљетка; носи га и властела у Бугарској⁹⁰; (сл.7)

Кавад је, према писаним изворима, ушао у српску одевну свакодневицу најкасније средином XIII века. Обележавао је најразличитије социјалне слојеве. О томе сведоче и ликовне представе као што су „Успење патријарха Јоаникија“ из Светих Апостола у Пећи⁹¹ или минијатура из *Закона о рудницима*, fol. 3v.⁹² Судећи по фрескама, српски двор је увео *кавад* и у церемонијалну употребу, почетком осамдесетих година XIII века, као хаљетак који је обележавао чланове владарске породице. Како је у исто време *кавад* ушао у службену дворску употребу и у Византији, чини се да су модне новине брзо освајале и српску средину. Као службено одело великодостојника, *кавад* се, највероватније, појавио тек у време цара Душана, усвојен као обележје нових дворских титула.⁹³ Основна два кроја *кавада*, персијски и кавкаски, били су истовремено у моди током XIV века. Најкасније крајем тридесетих година овог века, у моду улазе кратки рукави на горњим хаљецима. Први такав хаљетак, међу сачуваним примерима, можемо видети на Георгију, ктитору у Горњем Козјаку (око 1340).⁹⁴ Ипак, његова горња хаљина нема предњи разрез, те није у питању *кавад*. Средином XIV века било је пожељно показивати раскошно украшене рукаве доње хаљине који су обично били светлији од рукава горње, па је и форма *кавада* прилагођена тој моди.

Од друге половине пете до краја седме деценије XIV века, судећи по сачуваним фрескама, оба кроја доживљавају нове промене. Доњи део хаљетка се шири уметањем већег броја цвикли, добивши звонастију форму. Овакве звонасте *каваде* носе деспот Јован Оливер у Леснову (кавказка форма) и ћесар Новак (персијска форма). Како су кројно изгледали бочни умети Новако-

вог *кавада* можемо видети на Тилкеовој илустрацији грузијског женског хаљетка с почетка XIX века.⁹⁵ Ова промена прати општу тежњу напуштања вековима неговане Т и Н модне силуете и увођења А и Х линије. Чини се да је пресудни утицај на нову моду извршио кавкаски тип *кавада*. Судећи по представи светог Александра у цркви Светог Атанасија у Костуру из 1383–1384,⁹⁶ који носи *кавад* попут Новаковог, звонаста форма *кавада* је била присутна и међу албанским великашима, па највероватније и у осталим византијским срединама. Посета византијског цара Јована VIII Палеолога Италији, тридесетих година XV века, остала је забележена на сликама италијанских мајстора тог времена.⁹⁷ Захваљујући њима, са сигурношћу можемо тврдити да су А и Х силуета биле присутне у византијским модним токовима и у XV веку. Обе силуете ће у пуном замаху захватити и европску моду коју обележавају тесни кратки мушки хаљец са пешевима. Овакве форме ће доминирати у XV и XVI веку. *Кавад* ћесара Новака добија још једну новину: рукав се скраћује изнад лакта, а његов задњи део добија овално продужење које пада до висине препона. Исту врсту рукава носи и ктитор у Земену. Овакве рукаве први пут срећемо на Јовану Оливеру у Охриду (1347–1350). Ово је још једна источњачка варијација рукава⁹⁸, највероватније пореклом из Кине.⁹⁹ Новине у кроју рукава можемо запазити и на Западу и то већ од средине XIII века. Ове нове необичне форме стизале су у Италију и Европу са Истока преко Сицилије и Шпаније. Крсташки походи, током XII века и освајање Цариграда почетком XIII века, имали су, такође, веома важну улогу у упознавању егзотичног и маштовитог Истока и формирању нове моде на европским дворovima.¹⁰⁰

Распад српског царства и његове дворске хијерархије није уклонио *кавад* са српске модне сцене. У постнемањинском периоду, персијска форма се шири уметањем клинова и цвикли у бочне шавове, одмах испод пазуха, дајући овом хаљетку наглашену А линију. Та новина се, на сачуваним ликовним изворима, види на једном женском хаљетку. Носи је кнегиња Милица у Велућу (1373–1379).¹⁰¹ Ова форма ће се даље усложити тако што ће цела површина хаљине, од раменог шавана наниже, бити састављена од мањег или већег броја ужих цвикли. Можемо је видети на

⁸⁷ Суботић, Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 95–97.

⁸⁸ Суботић, Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 8–11.

⁸⁹ Кнежевић, А., Две теме из манастира Крепичевца – Ктиторски портрети и Прича о оинорогу, *ЗМЦ ЛУ*, 32–33, Нови Сад 2003, 151–156.

⁹⁰ Ковачевић, Ј., *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953, 71–77, 261–263, препознаје у већини овде наведених *кавада* из XV века форму *кафтана*, али не улази у одређенију терминологију.

⁹¹ Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 214–215, сл. 136.

⁹² Марковић, Б., *Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1985.

⁹³ *Кавад*, како смо видели, носи Јован Драгушин у Полошком, у време краља Душана. Јован је, међутим, био син бугарског деспота Алдимира (Грозданов, Ц., Ђорнаков, Д., н.д., 64), те је његов *кавад* одраз савременог бугарског дворског церемонијала.

⁹⁴ Ђорђевић, И., н.д., 107, 138–139, сл. у боји 4.

⁹⁵ Tilke, M., н. д., pl. 54. У опису, Тилке наглашава да је форма овог хаљетка персијска.

⁹⁶ Walter, C., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Cornwall 2003, 245.

⁹⁷ Пизанелови радови из 1439. и слике Ђентила Де Фабријана који су послужили као извор уметницима попут Бенеца Гоцолија и Пјера дела Франческе.

⁹⁸ Кнежевић, Б., Примери ношње источњачког порекла у српском зидном сликарству XIV века, *Вардарски зборник*, 5, САНУ, Београд 2006, 22.

⁹⁹ Погледати продужетке на рукавима горњих хаљетака кинеских дворјана на илустрацији песме из Херата (1291–1352) у Talbot Rice, D., *Islamska umetnost*, Beograd 1968, сл. 223.

¹⁰⁰ Boucher, F., н.д., 173–179.

¹⁰¹ Идентификација цвикли на овој хаљини у: Вулета, Т., н. д., 105.

светим ратницима Ђорђу и Димитрију на западном прочељу Заума (1361)¹⁰², са укупно осам сегмената у целој ширини. Сачувана хаљина кнеза Лазара са шеснаест цвикли је такође диван пример тог кроја. Ти хаљеци прате моду закопчавања рукава до мишићне траке, а добијају и нови модни детаљ – узану *јака*-крагну као јак утицај кинеске моде која је утицала и на обликовање нових текстилних дезена у Персији и Италији у XIV веку.¹⁰³ Хаљина кнеза Лазара је најстарији сачуван пример употребе тог модног детаља у српском костиму. Дељење хаљине у кројне сегменте, мода настала у XIV веку, показује даљи развој кројног умећа и потребу да се укупна форма одела разради и усложи. После вековне скромности и сведености, кројачка машта добија крила. Најлепше примере усложњавања кроја горњих хаљетака поделом на кројне сегменте видимо на италијанским сликама из друге половине XIV века. *Свадба у Кани* Ђуста де Менабуоја из крстонице Сабора светог Антонија у Падови (1376–1378)¹⁰⁴ пружа диван пример горњих хаљетака сложеног кроја са сегментима у целој дужини. Чини се да је та мода и стигла у Србију под утицајем италијанске.

Током XIV века персијски крој се појављује и у својој основној форми, варирајући само изглед рукава. Они својим уздужним разрезом прате доминантну моду висећих рукава присутних на другим врстама горњих хаљетака. Ктитор из наоса и најстарији ктитор из припрате у Велућу имају рукаве у различитим дезенима. Горњи део рукава, изнад мишићне украсне траке, начињен је од тканине од које је начињен и остатак *кавада*. Доњи део рукава, испод мишићне траке, начињен је од свиле ситнијег дезена. Чини се да је доњи део рукава посебно кројен и по потреби закопчаван на горњи, разликујући се од њега по боји и украсима. Појава раскопчаног рукава из ког вири бели рукав доње хаљине, претеча је моде рукава разрезаних у траке са шнирањем, која ће захватити Еврпу у другој половини XV и потпуно доминирати у XVI веку. Та мода је настала из потребе да се тесни горњи хаљеци учине удобнијим за ношење,¹⁰⁵ па је из истих разлога и српски *кавад* морао претрпети промену, како смо видели још седамдесетих година XIV века. Да су разрезани рукави овог типа *кавада* добили и шнирање, показују илустрације царева у *Српској Александриди* с краја XIV века.¹⁰⁶ На *кавадима* у Јошаници и Рамаћи можемо уочити још једну промену. Закопчавање предњице *кавада* густо поређаном златном дугмади видљиво је до стомака, одакле је *кавад* падао незакопчан.

Нови облик *кавказког* типа *кавада* видимо на сачуваном властеоском хаљетку из Петрове цркве крај Новог Пазара из XV века. Тај хаљетак је током века доживео прекрајање. Доњи део је припадао првобитној хаљини старијег датума, а горњи је настао касније.¹⁰⁷ То је спој два различита стила, па се чини да је прекрајање првобитне хаљине дало могућност да се прати промена моде. Доњи део хаљетка је типичан за кавкаски тип *кавада*, још више усложњен кроз већи број цвикли и додатних клинова. Чини се да је кавкаски тип *кавада* крајем XIV и почетком XV века добио још ширу и звонастију сукњу, прерастајући у наглашену X силуету. Захваљујући новопазарском налазу знамо да је горњи део сукње *кавада* био скупљен у плитке наборе,¹⁰⁸ чиме је њена велика ширина скупљана у тесну форму на куковима и у струку, пратећи облик тела, баш како то показују фреске. Ти хаљеци, судећи по новопазарском, нису струкирани употребом ушитака који ће се у кројачком свету појавити тек касније. Између горњег и доњег дела кавказког типа српског *кавада*, постојао је тракасти уметак тканине у виду појаса. Горњи део овог хаљетка показује утицаје новопридошле турске моде на српску средину у XV веку. То се види по облику рукава који нису типични за српску властеоску ношњу прве две деценије XV века. Широки рукави су били карактеристика турских *кафтана*¹⁰⁹ и на српској властели се, међу сачуваним примерима, први пут појављују на портрету деспота Ђурђа Бранковића са *Есфигменске повеље* из 1429. године.¹¹⁰ Новопазарски хаљетак је, дакле, *кавад* сложеног кавказког типа са турским рукавима, највероватније ношен од средине XV века. Он је прелазна форма од *кавада* ка *антерији*.

У последњу групу у развоју персијског кроја улазе *кавади* са шиљатим крагнама. Они су остали верни основном персијском кроју, али су добили шиљасту крагну каква краси и великодостојничке и царске хаљетке у Византији у првој половини XV века. Можемо је видети на портретима цара Јована VIII Палеолога, нпр. на Пизанеловом медаљону.¹¹¹ Та врста крагне је кројно развијена из већ поменуте крагне, добијане посувраћивањем откопчаног грудног дела азијског *кафтана*. Судећи по ликовним представама, чини се да је до кројног усложњавања овог детаља дошло такође током друге половине XIV века. То је, кројно, крагна у модерном смислу речи, што указује, заједно са појавом кинеске крагне у истом периоду, на рађање тог модног детаља као засебног кројног дела. У истом периоду уочавамо појаву

¹⁰² Грозданов, Ц., н. д., 107, сл. 27.

¹⁰³ King, M., King, D., *European textiles in the Keir Collection 400BC to 1800BC*, London 1990, 44.

¹⁰⁴ Прокоп, М., *Италијанска живопис XIV века*, Будапешт 1988, 46.

¹⁰⁵ Васић, П., *Одело и оружје*, Београд 1992, 69.

¹⁰⁶ *Српска Александрида*, приредиле. Маринковић, Р., Јерковић, В., Београд 1985.

¹⁰⁷ Темерински, Ж., Нитић, А., н. д., 87.

¹⁰⁸ Исто, 85.

¹⁰⁹ Исто, 86. Погледати пример на кафтану са једног персијског портрета из позног XV века у: Talbot Rice, D., n. d., sl. 226.

¹¹⁰ Ивић, Р., Ђурић, В. Ј. Ђирковић, С., *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд, Смедерево 1989, 22–30, са цртежима Д. Тодоровића.

¹¹¹ Parani, M. G., n. d., sl. 8.

(високе, тесне) крагне и на европским горњим хаљетакима.¹¹² Крагне на *кавадима* су светлије боје од самих хаљетака, начињене од њихових постава. *Кавади* приказани на властели у Охриду остају верни персијској форми тесних рукава, али се скраћују на дужину до средине листова. *Кавади* насликани у Крепичевцу добијају нешто комотније рукаве под утицајем турске моде.¹¹³ Шивени су од лакше свиле. Преко њих су ношени други хаљеци, што сведочи да *кавад* није увек морао бити последњи обучени хаљетак и да је господа у XV веку, под утицајем турске моде, волела слојевито одевање. *Кавади* начињени од пунијих и тежих тканина и са више украса, ношени су као горњи хаљеци. Они начињени од лакших тканина и без нарочитих украса могли су бити ношени испод тежих и ширих горњих хаљетака.

Освајањем Цариграда, османлијска сила је уништила хиљадугодишњу источноримску цивилизацију. Нови језик је донео нове називе одеће. Ужа верзија турског *кафтана* се звала *ентари*, у српској верзији *антерија*, по форми истоветна *каваду*. Дивне примере можемо видети на илустрацијама Николе де Николаја (Nicolas de Nicolay, 1555)¹¹⁴ и у *Codex Vindobonensis* 8626 (1586–1591) године.¹¹⁵ Лепота *антерија* сачуваних на тлу Србије, Македоније, Црне Горе, Босне, достиже раскош *кавада* Јована Оливера.¹¹⁶

После пада Византије, поред Србије која је сачувала и реч *кавад*, овај хаљетак је, са својим изворним називом *каба*, остао у употреби и у арапским срединама, о чему говоре писани и ликовни извори.¹¹⁷ *Кавад* су задржале и грчке заједнице настале ван Византије после пада Цариграда.¹¹⁸ У XVI веку, из форме *кавада* развиће се европска војничка униформа.¹¹⁹ Форма *кавада* ће, посредством персијске и арапске *кабе*, *антерије* и војне униформе, поново оживети и у цивилном одевању у Европи, изнедривши 1670. чувени *жистокор* (justau-

corps) Луја XIV, који је постао службено дворско одело прописано кодексом.¹²⁰ Српски двор је уживао у лепоти и статусној улози *кавада* 390 година пре француског. Цар Душан и Луј XIV су, тако, делили љубав према раскошним украсима и тканинама,¹²¹ али и концепцију строге дворске хијерархије изражене оделом.

Чини се да је *кавад* у средњем веку могао носити сваки појединац који је могао да приушти довољно тканине и плати кројачки рачун за његову израду. Богатство тканине, присуство и драгоценост украса и сложеност кроја одавали су социјални статус његовог власника. Најраскошније *каваде* носе најутцајнији властелини. Чини се, тако, да је и старозаветна хебрејска реч *кабид* (kabad) у значењу бити тежак, богат, почаствован, величанствен, могла имати неке везе са персијским и византијским па тако посредно и српским дворским *кавадом*, бар када је у питању његов тачан опис. У речима *кавад*, *каба*, можемо препознати још једну српску реч – *кабаст* (попут *кабе*), што указује да је овај хаљетак, тесан и понекад тежак од украса, био незгодан и неудобан за ношење.¹²² Из ових израза израстао је још један српски одевни појам – *кабаница*,¹²³ широк огртач са капуљачом, присутан и данас у свакодневной употреби и изражавању.

Када следећи пут обучете свој капут проверите да ли помало личи на *кавад*...

Речи захвалности: За настанак овог рада дугујемо захвалност колегама који су нам пружили драгоцену помоћ: Андријани Ристић за омогућен приступ неколицини нама недоступних радова потребних за истраживање теме, Зорану Б. Јовановићу и Сашу Цветковском на несебично уступљеним фотографијама за проучавање и илустровање прилога и Јовану Бачићу који је за потребе нашег истраживања снимио портрете у Богородици Љевишкој.

¹¹² Погледати илустрације у: Boucher, F., *n.d.*, sl. 348, 353, 354–355.

¹¹³ Не бисмо погрешили уколико бисмо их назвали и *антеријама*.

¹¹⁴ Pallias, H., *Voyage en Orient au XVI^e siècle de Nicolas de Nicolay*, Dauphinois, Grenoble 1857.

¹¹⁵ Arbasino, A., *I Turchi. Codex Vindobonensis* 8626, ed. Ricci, F. M., Parma 1971.

¹¹⁶ Дивни примерци у: Бутарчић, С., Терзић, И., *Јелек и антерија кроз векове*, Београд 2006.

¹¹⁷ Dozy, R. P. A., *n.d.*, 352–362.

¹¹⁸ Погледати нпр. иконе са представама ктитора у цркви Светог Ђорђа Грчког (San Giorgio dei Greci) у Венецији из 1546. године.

¹¹⁹ О настанку војних униформи у: Boucher, F., *n.d.*, 248.

¹²⁰ Isto, 258.

¹²¹ На сачуваним Душановим портретима нпр. можемо препознати осам различитих круна. Познато је и да је Душан мењао Пељешац за луксузне тканине.

¹²² Упоредити: Skok, P., *n.d.*, II, 9, под kabast. Скок налази корен ове речи у турској речи каба: груб, неотесан, незграпан, али не даје корен турском изразу.

¹²³ Упоредити: Isto, 8, под kaban.

ИЗВОРИ

Ibn Shaddād, Bahā' al-Dīn, *The Rare and Excellent History of Saladin*, Burlington 2002.

Phokas, Nikephoros II, *Praecepta Militaria*, E. McGeer, *Sowing the Dragon's Teeth : Byzantine Warfare in the 10th Century*, Washington DC 1995 (Dumbarton Oaks Studies ; 33)

Стари српски записи и натписи, приредио Павић, М., Београд 1986.

Српска Александрида: историја основног текста, приредиле Маринковић, Р., Јерковић, В., Београд 1985.

Марковић, Б., *Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића* : превод и правноисторијска студија, Београд 1985.

Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. Verpeaux, J., Paris 1966.

Sylloge Tacticorum, que olim "Inedita Leonis Tactica" dicebatur, ed. Dain, A., Paris 1938.

Achmetis Oneirocriticon, [ed. Ibn Sirīn Al Basrī, Drexl, F], Leipzig 1925 (Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana. Auctores graeci)

Monumenta Serbica : Spectantia Historiam Serbiae Bosnae Ragusii, ed. Miklosich, Fr., Viennae 1858, [репринт] Graz 1964.

Pallias, H., *Voyage en Orient au XVI^e siècle de Nicolas de Nicolay, Dauphinois*, Grenoble 1857.

Chronicon Paschale, ed. Dindroff, L., Bonn 1832 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae)

Porphyrogeniti, Constantini VII, *De Cerimoniis aulae Byzantinae*, ed. Reiskii, I. I., Bonnae 1829 (Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae)

Voyages du chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux de l'Orient, ed. Langles, P. L., Paris 1811.

ЛИТЕРАТУРА

Темерински, Ж., Нитић А., Реконструкција властеоске хаљине из Петрове цркве код Новог Пазара, *Саопштења*, XL, Завод за заштиту споменика културе, Београд 2008, 77–87.

Бугарчић, С., Терзић И., *Јелек и антерија кроз векове*, Београд 2006.

Кнежевић, Б., Примери ношње источњачког порекла у српском зидном сликарству XIV века, *Вардарски зборник*, 5, Српска академија наука и уметности, Београд 2006, 9–35.

Mitchell, R., Archery Versus Mail : Experimental Archaeology and the Value of Historical Context, *The Journal of Medieval Military History*, IV, De Re Militari: The Society for Medieval Military History, Woodbridge 2006, 18–28.

Цветковић, Б., Портрети у наосу Нове Павлице : историјам или политичка актуелност ?, *Саопштења*, 35–36, Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд 2006, 79–97.

Maglajić, M., The Legacy of Singer Hamdija Šahinpašić in Bosniac Oral Literary Tradition, *Traditiones*, 34/1, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana 2005.

Byzantium, Faith and Power (1261–1557), каталог изложбе, Метрополитен музеј, New York 2004.

Кнежевић, Б., Две теме из манастира Крепичевца : ктиторски портрети и прича о инорогу, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 32–33, Нови Сад 2003, 151–156.

Parani, M. G., *Reconstructing the Reality of Images*, Leiden, Boston 2003.

Walter, C., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Cornwall 2003.

Knauer, E. R., A Men's Caftan and Leggings from the North Caucasus of the Eight to Tenth Century : A Genealogical Study, *Metropolitan Museum Journal*, 36, New York 2001, 125–154.

Фрфулановић, Д., Чија је црква у Доњој Каменици, *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, 28–29, Приштина 1999.

Габелић, С., *Манастир Лесново*, Београд 1998.

Dawson, T., Kremasmata, Kabadion, Klibanion : Some Aspects of Middle Byzantine Military Equipment Reconsidered, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 22, Centre of Byzantine, Ottoman and Modern Greek Studies, University of Birmingham 1998.

Eastmond, A., *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania State University 1998.

Вулета, Т., *Српски владарски орнат у средњем веку* : развој форми на ликовним представама, магистарски рад, Београд 1996.

Цветковић, Б., Прилог најстаријој историји цркве у Јошаници, *Зограф*, 24, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1995, 69–80.

- Ђорђевић, И., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994.
- Piltz, E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994.
- Тодић, Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993.
- Васић, П., *Одело и оружје*, Београд 1992.
- Laiou, A., Imperial Marriages and Their Critics in the Eleventh Century : The Case of Skylitzes, *Dumbarton Oaks Papers*, 46, Washington 1992, 165–176.
- Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., Кораћ, В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990.
- King, M., King, D., *European textiles in the Keir Collection 400BC to 1800BC*, London, Boston 1990.
- Ивић, П., Ђурић, В. Ј., Ђирковић, С., *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд, Смедерево 1989.
- Тодић, Б., Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа, *Саопштења*, 20–21, Завод за заштиту споменика културе Републике Србије, Београд 1988–1989, 67–75.
- Прокоп, М., *Итальянская живопись XIV века*, Будапешт 1988.
- Boucher, F., *A History of Costume in the West*, London 1987.
- Милошевић, Д., Нешковић, Ј., *Ђурђеви Ступови*, Београд 1987.
- Расолкоска-Николовска, З., О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту, *Зограф*, 16, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1985, 41–53.
- Грозданов, Ц., Ђорнаков Д., Историјски портрети у Полошком I, *Зограф*, 14, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1983, 60–66.
- История на България*, 2, София 1981.
- Јиречек, К., *Историја Срба*, Београд 1981.
- Грозданов, Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980.
- Суботић, Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980.
- Anderson, J. C., The Illustration of Cod. Sinai. Gr.339, *The Art Bulletin*, 61/2, College Art Association, New York 1979, 167–185.
- Бабић, Г., О портретима у Рамаћи и једном виду инвести-туре владара, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 15, Матица српска, Нови Сад 1979, 151–176.
- Стојановић, Д., Тканине, *Историја примењене уметности код Срба*, I, Београд 1977, 284–299.
- Spatharakis, I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.
- Бабић, Г., Владарске инсигније кнеза Лазара, *О кнезу Лазару*, научни скуп у Крушевцу 1971, Београд 1975, 65–78.
- Панић, Д., Бабић, Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1975.
- Skok, P., *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I, II, Zagreb 1972.
- Arbasino, A., *I Turchi. Codex Vindobonensis 8626*, Parma 1971.
- Суботић, Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971.
- Ђурић, В. Ј., *Зидно сликарство Моравске школе*, Београд 1968.
- Кнежевић, Б., Црква у селу Рамаћи, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 4, Матица српска, Нови Сад 1968, 121–166.
- Talbot Rice, D., *Islamska umetnost*, Beograd 1968.
- Talbot Rice, T., *Stara umetnost centralne Azije*, Beograd 1968.
- Радојчић, Н., *Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића*, Београд 1962.
- Ферјанчић, Б., *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960.
- Ковачевић, Ј., *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд 1953.
- Upham Pope, A., *Masterpieces of Persian Art*, New York 1945.
- Мирковић, Л., Хаљина кнеза Лазара, *Уметнички преглед*, 3, Музеј кнеза Павла, Београд 1937.
- Levy, R., Notes of Costume from Arabic Sources, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 67/02, Cambridge 1935, 319–338.
- Стојановић, Љ., *Старе српске повеље и писма*, Београд 1929.
- Васић, М., *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века*, Београд 1928.
- Соловјев, А., *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века)*, Београд 1926.

Tilke, M., *Oriental Costumes, Their Designs and Colors*, New York 1922.

Niederle, L., *Život starých Slovanu*, I-2, Prag 1913.

Dozy, R. P. A., *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, Amsterdam 1845.

Караџић, В. С., *Народне српске пјесме*, Липисца 1824.

TATJANA VULETA*

”AND THE YELLOW KABADIA RUSTLED NO MORE”¹

Summary

Old Serbian epic and folk songs preserve many ancient words denoting clothing and its decoration which are of greatest value for understanding the dressing codes of the past. Many of these terms come from mediaeval written sources. We can also find diverse dressing forms in Serbian mediaeval iconography, the names for which have become obsolete with time.

According to written sources, *kabadion* is a front slit garment of the *kaftan* type. It is tight in the upper body and falls straight or in bell-shaped form from the waist down. The analysis of the source proves that this kind of garment existed independently in two societies. The Middle East, in particular Persia, preferred the front slit tube form, with its lower part occasionally bell-shaped and having long and tight sleeves. Caucasian people created a garment cut at the waist, with a bell-shaped lower part. However, the term *kabadion* or *kaba* is related only to the Persian-Arabic, Byzantine and Slavonic background.

Byzantium took over this garment during its frequent and close contacts with the Near East and central Asia. In the middle Byzantine period the garment became part of military equipment but was also used in the civilian dress code. Until the Palaiologos dynasty, the civilian *kabadion* would reach knee- or mid-calf length. By the end of the thirteenth century this garment had become official dress and when appropriately ornamented would indicate certain court titles. Its length would reach ankles. It seems that at the Constantinople court it was the Persian cut of the official *kabadion* which was worn.

Written sources show that the *kavad* was worn in Serbia already by the mid-thirteenth century. Judging by visual sources, the *kavad* appears as court garment during the reign of king Dragutin (1276-1282), worn by members of ruler's family. With the establishment of the empire under Dušan Nemanjić (1346), the *kavad*, similarly to the Byzantine ones, was introduced as official dress indicating certain titles

existing in the Serbian court. In this role, it appears on portraits of Serbian nobility since the mid-fourteenth century. During the fourteenth and fifteenth centuries the cut of this garment changed somewhat. By the turn of the thirteenth century, *kavads* were of simple cut, both straight Persian and mildly bell-shaped Caucasian ones with long, tight sleeves. During the 1330s short sleeves of the upper garment uncovering long sleeves of the undergarment came into fashion, so the *kavad* got short sleeves too. By mid-fourteenth century both forms became flared from the waist down. The Caucasian form became emphasized by addition of insets. The Persian one was added side insets flaring at the hips. In the 1370s the sleeves of both forms of *kavad* were assorted with a long slit buttoned up with densely distributed decorative buttons. By the end of the century the buttons could be undone and later they were replaced by lacing. In the same period, the Persian *kavad* became full-length and bell-shaped by division of the cut into vertical segments. Both changes were due to the need to make the garment more comfortable to wear. The changes might have been influenced by Italian fashion. By the end of the fourteenth century the Chinese type of collar was added to *kavad*, and by mid-fifteenth century, the garment was decorated with pointed, Turkish collars as were in use in the first half of the fifteenth century in Byzantium. Thus, for the first time a collar was used as a fashion detail in mediaeval Serbia. In the second half of the fifteenth century, shorter *kavads* appeared. Under Turkish influence, in the second half of the fifteenth century sleeves could be broad and short, thus resembling a Turkish *anteri*.

Fabric used for the *kavad* in Serbia was diverse, and the garment was worn by members of all walks of life. The beauty of the fabric, decoration and the cut were tokens of the owner's rank. Those made of fuller and heavier fabric and with ornaments were worn as outer dresses. During the fifteenth century, *kavads* made of lighter fabric would be worn under the heavier and broader outer garments. From the second half of the fifteenth century *kabadion* continued its life as the Turkish *anteri*, European military uniform and justaucorps of Louis XIV.

* Tatjana Vuleta, costume designer, researcher, Washington DC

¹ The title is a verse from the folk song „Atlagić's Hajka and Jovan the Reveler”.

ВЕНЧАНЕ ХАЉИНЕ У СРБИЈИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

Апстракт: Одсек за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду представља девет венчаних хаљина из своје колекције. Реч је о хаљинама које су настале у периоду између 1878. и 1914. године и које су припаднице српског грађанског друштва носиле као венчане хаљине, али и у другим приликама везаним за обред венчања (нпр. веридба). Међу сачуваним хаљинама налазе се *биндали* (bindall) хаљине карактеристичне за османски костим, затим хаљине сашивене у Србији по узору на европску моду, као и хаљине сашивене у Европи (Венеција, Беч, Париз). Осврћући се на процес трансформације одевања српске грађанске класе од оријенталног ка европском модном обрасцу, циљ овог текста је да хаљине из колекције сагледа у стилском, друштвеном и историјском контексту времена у коме су настале.

Кључне речи: венчане хаљине, грађански костим, колекција, мода, Музеј примењене уметности, одевање, Србија XIX век, Србија XX век

Пре него што је бела венчана хаљина постала уобичајена невестинска одећа у западној култури, одећа која је ношена на венчањима била је готово идентична празничној. У свечанијим приликама, каква је била свадбена свечаност, ношена је новија одећа, израђена од квалитетнијих материјала и украшена са више декоративних елемената. Посебно обележје невестинској одећи давали су невестински венац и вео. Венац је имао обредну функцију – да штити невесту од нечистих сила и демона, а симболично је изражавао и жељу за плодношћу. Вео, осим што је штитио невесту од злих сила, скривао ју је и од погледа других мушкараца, с изузетком њеног мужа.¹

Одевање српске грађанске класе пролази током XIX века кроз процес трансформације од оријенталне ношње ка европском модном костиму. У контексту овог процеса можемо посматрати и девет хаљина које су

сачуване у колекцији женског костима Одсека за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду и које су припаднице српског грађанског друштва носиле као венчане хаљине, али и у другим приликама везаним за обред венчања (нпр. веридба). Међу сачуваним хаљинама, које датирају из периода од 1878. до 1914. године, налазе се *биндали* (bindall) хаљине карактеристичне за османски костим, затим хаљине сашивене у Србији по узору на европску моду, као и хаљине сашивене у Европи (Венеција, Беч, Париз).

Европски утицај у одевању грађанске класе у Србији постаје видљив од средине, а преовладава после седамдесетих година XIX века. Педесетих година XIX века невесте у Србији су као венчану одећу и даље носиле репрезентативну градску ношњу која је настала под утицајем оријенталног начина одевања.²

Настанак обичаја одевања невесте у белу хаљину често се везује за венчање британске краљице Викторије и Алберта, принца од Саксен-Кобург-Гота (fon Sachsen-Coburg-Gotha) 1840. године. Краљица је на венчању носила раскошну хаљину од беле чипке, а објављена званична фотографија са венчања утицала је да се многе невесте, по узору на краљичин избор, одреде за белу венчану хаљину.³

Венчане хаљине пратиле су модну линију свога времена. Најстарија венчана хаљина, сачувана у колекцији Музеја примењене уметности, потиче из 1878. године. Реч је о хаљини *принцес* кроја од белог атласа (сл. 1),⁴ највероватније сашивеној у Београду, коју је на венчању носила учитељица Драга Кандић, удата Ковачевић.⁵

Принцес крој, који постаје модеран око 1880. године, добио је назив у част Александре, принцезе од

*Драгиња Маскарели, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

¹ Душковић, В., На лудом камену, Венчана фотографија у Србији од 1850. до 1998. године, у: Венчана фотографија у Србији од 1850. до 1998. године, каталог изложбе, Етнографски музеј, Београд 1998, 31–42; Прошић-Дворнић, М., Одевање у Београду у XIX и почетком XX века, Београд 2006, 339.

² Овај обичај задржао се и у шездесетим и седамдесетим годинама XIX века, када су невесте облачиле градску ношњу за прву ритуалну посету мужевљевој породици након венчања, уколико је нису носиле и на самом венчању, уп. Прошић-Дворнић, М., н. д., 267.

³ Wedding Dress, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Wedding_dress, (7.3.2011).

⁴ Стојановић, Д., Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 275.

⁵ Прва власница хаљине, учитељица Драга Кандић, удала се 1878. године у Београду за Љубомира Ковачевића, историчара и политичара (1848–1918), уп. Позивница А. Кандић – господину, Београд, 27. октобар 1878, Архив Србије, ЛБК-953, Писмо Љ. Ковачевић – М. Стојановићу, Београд, 7. новембар 1878, Архив Србије, ЛБК-427. Хаљина је у музеј допела посредством њихове ћерке Милице Ракић, супруге песника и дипломате Милана Ракића.



1. Хаљина, венчана; Кнежевина Србија, Београд, 1878; МПУ инв. бр. 5593
1. Wedding dress; Principality of Serbia, Belgrade, 1878; MAA Inv. No. 5593

Велса, супруге будућег британског краља Едварда VII. За принцес крој карактеристично је да није сечен у струку, већ коришћењем вертикалних шавова прати линију тела, наглашавајући груди и кукове.⁶

За хаљине овог периода карактеристични су бројни украсни детаљи као што су траке, волани, уткане гумене врпце и набори. Осим корсета, уз хаљине принцес кроја ношен је и турнир, подупирач који се носио позади и који је имао функцију да прошири само задњи део сукње. Турнири су били карактеристични за моду седамдесетих и осамдесетих година XIX века, а њихови облици и конструкције били су различити.⁷

⁶ Стојановић, Д., н. д., [31]; Fukai, A. ... [at al.], *Fashion, The Collection of the Kyoto Costume Institute, A History from the 18th to the 20th century*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005, 242–245.

⁷ Седамдесетих година XIX века турнир је пратио линију тела, док осамдесетих година почиње да штрчи као огромно испупчење под правим углом непосредно испод струка. Као материјал за израду турнира коришћени су јастуци пуњени коњском длаком, чврсто уштитркано платно и оквири од кости, бамбуса и ратана; уп. Fukai, A. ... [at al.], н. д., 274–283; Прошић-Дворнић, М., н. д., 310–324.

Крајем осамдесетих година XIX века турнир се смањује, а линија сукње поприма облик левка. Око 1890. године у моду улазе *a gigot* рукави који се до средине деценије драстично повећавају да би се потом смањивали и на самом крају века потпуно нестали. Хаљине су у овом периоду кројене из два дела, при чему је блуза била саставни део хаљине. Блуза се завршавала високом крагном која је затварала врат и била је укројена у струку.⁸ Овом типу припада дводелна свилена хаљина из колекције музеја која је крајем XIX века ношена на венчању у Прахову (сл. 2).⁹

Иако је после седамдесетих година XIX века у Србији дошло до дефинитивног прихватања европског модног костима, традиционална оријентална ношња, задржала се у неким областима до краја XIX, па и на почетку XX века.¹⁰ У том периоду традиционалан начин одевања налазимо у јужној Србији која је до Берлинског конгреса 1878. године била под османском влашћу, као и код српског становништва на Косову које се налазило у саставу Османског царства.

У колекцији музеја чувају се три хаљине типа *биндали* које су крајем XIX и почетком XX века ношене у српским породицама на Косову и у Врању (кат. бр. 3, 4 и 5, сл. 3 и 4).¹¹ Биндали на турском значи *хиљаду грана*, а назив потиче од њиховог богатог украса у виду цветних грана, који се изводио у техници златовеза.¹² Овај тип хаљина, који је имао функцију свечане и свадбене одеће, карактеристичан је за османски костим у XIX и на почетку XX века,¹³ одакле га је преузело и локално хришћанско становништво.¹⁴ Биндали хаљине могле су у Истанбулу да се набаве као готова одећа коју су често куповале породице из провинција за девојачку спрему, па се њихова израда не може са извесношћу везати за локалне радионице.¹⁵

⁸ Fukai, A. ... [at al.], н. д., 292–293; Прошић-Дворнић, М., н. д., 325–326.

⁹ Стојановић, Д., н. д., кат. бр. 279; Витковић-Жикић, М., Одсек за костим и текстил са збиркама, 55 година Музеја примењене уметности 1950–1955, Београд 2005, 116–117.

¹⁰ Традиционална српска градска ношња задржала се и као одећа којом се у свечаним приликама показује национална припадност и као обележје посебних категорија друштвених слојева и група – у варошима у унутрашњости, код патријархалних трговачких и занатлијских слојева, као и код представника старијих генерација, уп. Прошић-Дворнић, М., н. д., 261–271.

¹¹ Стојановић, Д., н. д., [28], кат. бр. 267 и 281; Витковић-Жикић, М., *Уметнички вез у Србији 1804–1904*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1994, кат. бр. 42; Витковић-Жикић, М., Одсек за костим и текстил..., 114–115; *Зборник*, бр. 4–5, Музеј примењене уметности, Београд 2008–2009, 210–211.

¹² Витковић-Жикић, М., *Уметнички вез у Србији*..., 80–81.

¹³ Micklewright, N., *Late-Nineteenth-Century Ottoman Wedding Costumes as Indicators of Social Change, Muqarnas, An Annual on Islamic Art and Architecture*, Vol. VII, Brill, Leiden 1989, 161–174; *Sadberk Hanım Museum*, Istanbul 1995, 150–151.

¹⁴ Међу „биндали“ хаљинама, које су сачуване у музејским збиркама у Србији и региону, налази се значајан број хаљина које су део наслеђа хришћанских породица из јужне Србије, са Косова и из Македоније. Ове хаљине су се у породицама преносиле с генерације на генерацију, најчешће као део мираза.

¹⁵ Görünür, L., *Women's Costume of the Late Ottoman Era from the Sadberk Hanım Museum Collection*, каталог изложбе, Sadberk Hanım Museum, Istanbul 2010, 24, 51–52.

Крој *биндали* хаљина варирао је, мада су најчешће у питању широке и дуге хаљине традиционалног кроја од тамноцрвеног или тамнољубичастог сомота, какве су и две хаљине из колекције које су ношене на Косову крајем XIX века (сл. 3). За разлику од европског кроја по мери, традиционални крој ослањао се на потребу економичног коришћења скуких материјала, користећи целу ширину разбоја, док је лепота и репрезентативност одеће постигнута бојама, дезеном и квалитетом тканине, као и везеним украсом.¹⁶

Доминантан утицај, који је европска култура имала у Османском царству у XIX веку, био је видљив и на пољу одевања. Почетком XX века појављују се *биндали* хаљине из два дела, европског кроја. Горњи делови ових хаљина кројени су по мери и ојачавани су фишбајнима, док су сукње дугачке до земље, шивене из више делова, набране у струку и често имају шлеп.¹⁷ Овом типу припада и дводелна хаљина од ружичастог атласа која је ношена у Врању почетком XX века (сл. 4).



3. Хаљина, *биндали*; Османско царство, крај XIX века; МПУ инв. бр. 5386

3. *Bindalli dress*; Ottoman Empire, end of the 19th century; MAA Inv. No. 5386



2. Хаљина (2), венчана; Краљевина Србија, око 1890; МПУ инв. бр. 5207

2. *Wedding dress (2)*; Kingdom of Serbia, about 1890; MAA Inv. No. 5207

На прелазу векова европским модним костимом доминирала је S силуета. Женска фигура била је чврсто утегнута у корсет, а хаљине су шивене од лаганих и меких материјала као што су шифон и шармез. Пол Поаре (Paul Poiret) је 1906. године креирао хаљину високог струка која није захтевала употребу корсета, чиме је започета велика промена у историји моде. Иако је корсет из употребе излазио постепено, Поареова нова модна линија наговештава помак ка новом стилу који ће у први план ставити природну лепоту тела.¹⁸

Крајем прве деценије XX века биле су модерне хаљине високог струка и равне силуете,¹⁹ каква је веридбена хаљина Елене Јеле Ристић (Hélène Jela Ristić), удате Тодоровић, која је 1909. године сашивена у париском огранку чувене британске модне куће *Редферн* (Redfern, сл. 5).²⁰ Овај тип хаљине, чију силуету често и

¹⁸ kai, A. ... [at al.], **, 326, 332–333, 340.

¹⁹ Исто, 364–365.

²⁰ Прва власница хаљине, Елена Јела Ристић (1893–?), верила се 1909. године у Паризу за коњичког официра из Београда Војислава Тодоровића. После венчања у Паризу 1910. године пар је живео у Београду. Хаљина је у музеј dospela као поклон Јелене Јовановић из Београда, унукe прве власнице, уп. *Ново у колекцијaма, Аквизиције 2001–2010*, катaлог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2010, кат. бр. 23.

¹⁶ Исто, 16–17.

¹⁷ Исто, 50, 54–55.



4. Хаљина (2), биндали; Османско царство, почетак XX века; МПУ инв. бр. 2203

4. Bindalli dress (2); Ottoman Empire, beginning of the 20th century; MAA Inv. No. 2203

даље подупиру фишбајни, појављује се у прелазном периоду ка потпуном напуштању корсета.²¹

Веридбена хаљина Елене Ристић спада у веома значајне аквизиције музеја, с обзиром на то да је реч о првом предмету европске високе моде који је нашао пут до музејских колекција. Мода кућа *Редферн*, која је престала да ради двадесетих година прошлог века, била је својевремено посебно цењена због елганције својих вечерњих тоалета, а међу њеним муштеријама налазиле су се чланице краљевских породица, али и глумице и друге припаднице модног света. Помало конзервативне креације *Редферна* биле су пре свега намењене женама које су начином одевања показивале припадност друштвеној елити.²²

²¹ Fukai, A. ... [at al.], n. d., 364.

²² Модну кућу *Редферн* основао је 1841. године у Лондону Џон Редферн (John Redfern, 1853-1929), један од водећих британских модних дизајнера свога времена. Престижну титулу енглеског дворског кројача Редферн је добио 1888. године, а његова модна кућа имала је представништва у Лондону, Паризу, Њујорку и Чикагу. Међу њеним муштеријама била је и југословенска краљица Марија, уп. McDowell, C., *McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion*, London 1984, 227–228; Поповић, Б., *Мода у Београду 1918–1941*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2000, 68–70.

Припаднице грађанске класе у Србији користиле су и услуге домаћих кројачких салона. Било им је важно да се начином одевања што више приближе европским модним центрима и да не заостану у праћењу трендова. Најцењенији београдски салони тог времена били су савремено опремљени, с великим бројем радника, док је одећа, шивена по мери, представљала знак друштвеног престижа. Добри кројачи, обућари или модискиње, имали су бројне муштерије постајући тако симбол елегантног, модерног и укусног одевања у српској грађанској средини.

Један од угледних кројачких салона који су у то време радили у Београду јесте и кројачки салон Берте Алкалај.²³ У овом салону сашивена је 1911. године елегантна венчана беж хаљина од свиле и чипке коју је на



5. Хаљина, веридбена; Француска, Париз, 1909; модна кућа „Редферн“ (Redfern); МПУ инв. бр. 22702; поклон Јелене Јовановић из Београда

5. Engagement dress; France, Paris, 1909; “Redfern” Couture House; MAA Inv. No. 22702; Donation from Jelena Jovanović, Belgrade

²³ Берта Алкалај (1874–?) рођена је у породици Штајнер у Панчеву и била је удата за Јосифа Алкалаја, београдског трговца текстилом на велико. Њен кројачки салон је био један од познатијих у Београду, који је веома успешно радио, иако се она, за разлику од осталих угледних и успешних занатлија, није рекламирала у београдској штампи. За биографске податке Берте Алкалај захваљујем се Барбари Панић, кустосу Јеврејског историјског музеја у Београду, уп. Прошић-Дворнић, М., n. d., 378, 389, 521–522, 526–529.

венчању носила Даница Палигорић, удата Јорговановић (сл. 6).²⁴ Из исте године датира и дводелна хаљина од тила, украшена белим везом, коју је на венчању носила Даница Јанковић, удата Комадинић (сл. 7). Ова хаљина је, за разлику од претходне, набављена у Венецији.

Такође, крајем прве деценије XX века високи оковратник дневних хаљина замењују мали округли и четвртасти отвори, са малом крагном или ришем, а затим и V изрез, који постаје врло карактеристичан. Понекад се V изрез затвара пластроном од прозирне тканине, што је био компромис са схватањима конзервативних друштвених кругова.²⁵ У периоду пред Први светски рат као венчане хаљине често се носе дневне хаљине за баштенске забаве, прављене од ваздушастих материјала и



6. Хаљина, венчана; Краљевина Србија, Београд, 1911; кројачки салон Берте Алкалај; МПУ инв. бр. 22891; поклон Чедомира и Растка Васића из Београда
6. *Wedding dress*; Kingdom of Serbia, Belgrade, 1911; Dressmaker's Salon of Berta Alkalaj; MAA Inv. No. 22891; Donation from Čedomir and Rastko Vasić, Belgrade



7. Хаљина (2), венчана; Италија, Венеција, 1911; МПУ инв. бр. 22650; поклон Виде Комадинић из Београда
7. *Wedding dress (2)*; Italy, Venice, 1911; MAA Inv. No. 22650; Donation from Vida Komadinić, Belgrade

украшаване везом.²⁶ Овом типу припада и најкасније датована венчана хаљина из колекције, дуга хаљина од белог маркизета, украшена белим везом, која је 1914. године ношена на венчању у Јагодини (кат. бр. 9).²⁷

Колекција венчаних хаљина Одсека за текстил и костим Музеја примењене уметности у Београду није велика, али представља резултат систематског колекционирања током претходних шездесет година рада музеја које је, између осталог, било усмерено и ка стварању што потпуније збирке предмета из корпуса одевања грађанске класе у Србији. У том контексту, колекција венчаних хаљина, које осим уобичајене репрезентативне имају и обредну функцију, представља драгоцен извор информација не само о одевању, већ и о целокупној културној историји грађанског друштва у Србији друге половине XIX и почетка XX века.

²⁴ Прва власница хаљине Даница Палигорић (1884–1963) удала се 1911. године у Нишу за пешадијског мајора Николу Јорговановића (1874–1942). Хаљина је у музеј доспела као поклон Чедомира и Растка Васића из Београда, унука прве власнице, уп. *Ново у колекцијама...*, кат. бр. 24

²⁵ Прошић-Дворнић, М. н. д., 333.

²⁶ *Original Vintage Collection*, The Vintage Wedding Dress Company, <http://www.thevintageweddingdresscompany.com/collections/vintage/1900s> (6.3.2011); *Wedding Clothing, Accessories & Gifts*, Antique and Vintage Dress Gallery, <http://www.antiquedress.com/gallerywed.htm> (6.3.2011); *Formal Wedding Gowns*, A Vintage Wedding, <http://www.vintagewedding.com/gowns.html> (6.3.2011).

²⁷ Стојановић, Д., н. д., кат. бр. 295.

Каталог

1. Хаљина, венчана (сл.1)

Кнежевина Србија, Београд, 1878.

Атлас, маркизет, машинска чипка, памучна трака, платно, газа

Дужина (предња) 145 cm, дужина (задња) 188 cm, дужина рукава 45 cm, доњи обим 360 cm

МПУ инв. бр. 5593

Дуга женска хаљина од белог атласа, принцес кроја, у доњем делу проширена. Изрез за врат је четвртаст, а средином предњег дела тече уметак који је у струку сужен, украшен попречним паралелним наборима. Око њега и изреза за врат нашивен је украс у виду риша од набране тканине од које је и хаљина. Рукави су дужине $\frac{3}{4}$, прави, у доњем делу украшени са по два реда волана са препегланим наборима између којих је украс од набране тканине. Сукња је изразито дуга, на задњем делу украшена великом машном. Доњи део сукње, од висине колена наниже, украшава низ паралелних попречних набора, а предњом ивицом је нашивен шири волан са препегланим наборима. На једној страни сукње, у доњем делу, налази се левкаст џеп, украшен наборима и воланима. На задњем делу, са унутрашње стране сукње, нашивен је волан од маркизета са наборима, оперважен машинском чипком. Доња ивица хаљине оивичена је памучном траком. Хаљина је постављена белим платном, у горњем делу и доњом ивицом, све остало постављено је белом крутом газом.

Откупљена је 1964. године од Милице Ракић из Београда, супруге песника и дипломате Милана Ракића. Хаљину је носила 1878. године у Београду њена мајка Драга Кандић, учитељица, на венчању с њеним оцем Љубомиром Ковачевићем, историчарем и политичарем.

Литература: Стојановић, Д., *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1966, кат. бр. 3; Рогановић, Ј., *Вредне аквизиције из музејских збирки*, *Зборник*, бр. 15, Музеј примењене уметности, Београд 1971, 157–160; Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 275.

2. Хаљина (2), венчана (сл.2)

Краљевина Србија, око 1890.

Атлас, фишбајни, муслин, свилена нит, восак, памучни гајтан, маркизет, машинска чипка, памучни сатен

Дужина блузе 42 cm, дужина рукава 57 cm, дужина сукње (предња) 125 cm, дужина сукње (задња) 170 cm, доњи обим сукње 450 cm

МПУ инв. бр. 5207

Дуга женска хаљина из два дела од белог атласа. Блуза је кројена уз тело, у средини нешто дужа, учвршћена фишбајнима. Рукави су типа *a gilet*, у доњем делу прикопчани копчом. Оковратник је подигнут, прекривен муслином, као и шири набрани део испод њега. У висини струка нашивена је узана декоративна набрана свилена нит. Сукња је благо набрана у струку, са узаним појасом, у доњем делу проширена, са дугачким шлепом. На предњој страни висе две дуге траке, у доњем делу шире, направљене од исте тканине од које је и хаљина; једна је украшена машном и букетом вештачког цвећа. Доња ивица оивичена је белим памучним гајтаном. При дну, с унутрашње стране, нашивени су набрани волани од маркизета, украшени машинском чипком. Хаљина је постављена белим памучним сатеном.

Откупљена је 1955. године од Јелке Милошевић из Београда. Ношена је у Прахову на венчању њене баке.

Литература: Стојановић, Д., *Женска мода од средине XIX века до тридесетих година XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1966, кат. бр. 6; Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 279; *55 година Музеја примењене уметности 1950–2005*, Београд 2005, 116–117.

3. Хаљина, биндали (сл.3)

Османско царство, крај XIX века

Свилени сомот, метална нит, шљокице, платно

Дужина (предња) 133 cm, дужина (задња) 150 cm, дужина рукава 48 cm

МПУ инв. бр. 5386

Дуга женска хаљина од тамноцрвеног свиленог сомота, украшена мотивима гирланди и флоралним мотивима у техници златовеза у биндали стилу. Изрез око врата је округао, засечен до груди. Рукави су дуги, прави. Хаљина је усечена изнад струка, са стране набрана (*çanta* техника). Звонаста сукња дужа је у задњем делу. Хаљина је делимично постављена смеђим платном.

Откупљена је 1960. године од Полексије Станковић из села Мушугишта на Косову.

Литература: Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 267; *55 година Музеја примењене уметности 1950–2005*, Београд 2005, 114–115.

4. Хаљина, биндали

Османско царство, крај XIX века

Свилени сомот, метална нит

Дужина (предња) 132,5 cm, дужина (задња) 134 cm, дужина рукава 31 cm

МПУ инв. бр. 23439

Дуга женска хаљина од тамнољубчастог свилоног сомота, украшена флоралним мотивима у техници златовеза у биндали стилу. Изрез око врата је округао, засечен до стомака. Рукави су дужине $\frac{3}{4}$, прави. Сукња је у доњем делу проширена са два бочна троугаона уметка и дужа је у задњем делу.

Хаљина је откупљена 2008. године од Катарине Јеџић из Смедерева. Припадала је њеној баки Султани Исаиловић рођ. Кочмановић из Призрена.

Литература: *Зборник*, бр. 4–5, н.с., Музеј примењене уметности, Београд 2008–2009, 210–211; *Ново у колекцијама, Аквизиције 2001–2010*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2010, кат. бр. 22.

5. Хаљина (2), биндали (сл.4)

Османско царство, почетак XX века

Атлас, метална нит, фишбајни, тил, чипка, сатен, платно

Дужина блузе 50 cm, дужина рукава 64 cm, дужина сукње (предња) 98 cm, дужина сукње (задња) 103 cm, доњи обим сукње 310 cm

МПУ инв. бр. 2203

Дуга женска хаљина из два дела, од ружичастог свилоног атласа, европског кроја, украшена флоралном декорацијом у биндали стилу, која је извезена тако да позлаћене металне нити пролазе кроз свилену тканину и поставу без подметања картона. Блуза је кројена уз тело и учвршћена фишбајнима на којима је отистуна ознака: PATENT 24. Рукави су типа *a gigot*, таласасто завршени у доњем делу. Оковратник је подигнут, украшен широм крагном и жабоом од машински везеног тила и беж чипке. Блуза се закопчава копчама целом дужином. Сукња је набрана у струку, дужа у задњем делу, украшена са неколико уздужних широких поруба таласастих ивица. Доња ивица сукње је таласаста са делимично нашивеним набраним додатком у виду волана. Хаљина је постављена белим сатеном, а у доњим деловима сукња је учвршћена танком крутом тканином.

Хаљина је откупљена 1952. године од Меланије Мирковић. Ношена је у Врању.

Литература: Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 281; Витковић-Жикић, М., *Уметнички вез у Србији 1804–1904*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1994, 132, кат. бр. 42.

6. Хаљина, веридбена (сл.5)

Француска, Париз, 1909.

Модна кућа Редферн

Свила, вез, перлице, чипка од металних нити, сатен

Дужина (предња) 138 cm, дужина (задња) 160 cm, дужина рукава 46 cm

МПУ инв. бр. 22702

Дуга женска хаљина од љубичасте свиле, високог струка и равне силуете. Изрез за врат је четвртаст, са уметком од металне чипке. Рукави су дуги, са завршецима од металне чипке. Блуза, задњи део сукње, као и средина предњег дела сукње, украшени су везеном вегетабилном декорацијом и низовима перлица. У предњем доњем делу сукње на везену декорацију се надовезују ресе. Ивице рукава и изреза украшене су металном чипком. Сукња је дужа у задњем делу.

Хаљина се закопчава металним копчама и дрикерима дуж задње бочне леве стране блузе и левог бока. Блуза је постављена белим сатеном. Са унутрашње стране струка нашивена је трака која носи ознаку: *BREVETÉ Redfern Paris*.

Хаљину је 2004. године поклонила музеју Јелена Јовановић из Београда. Њена бака Елен Ристић (Hélène Ristić) носила је хаљину 1909. године у Паризу, на забави поводом веридбе са њеним дедом Војиславом Тодоровићем, коњиичким официром из Београда.

Литература: *Ново у колекцијама, Аквизиције 2001–2010*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2010, кат. бр. 23.

7. Хаљина, венчана (сл.6)

Краљевина Србија, Београд, 1911.

Кројачки салон Берте Алкалај

Свила, чипка, тил, перлице, восак, металне нити

Дужина (предња) 160 cm, дужина (задња) 202 cm, дужина
рукава 35 cm

МПУ инв. бр. 22891

Дуга женска хаљина од свиле беж боје, са дугачким шлепом. Рукави и леви део блузе су од пуније машинске чипке са крупним флоралним мотивима. Десни део блузе је од набране свиле. Изрез V је затворен уметком од тила украшеног златовезом, од кога су направљени и висока крагна и завршеци рукава. Крагна и завршеци рукава уковирени су тракама од металних нити украшеним белим перлицама. Изрез је наглашен цветом граном од воска која је пришивена дуж свиленог дела блузе. Сукња на преклоп је набрана у струку, а троугаони изрез у њеном предњем доњем делу затворен је клином од чипке који је причвршћен за поставу. Хаљина се закопчава на леђима металним копчама и дрикерима. Блуза је постављена свилом и крепелином, а сукња свилом. Са унутрашње стране струка нашивена је трака која носи ознаку: *ROBES-MODES Bertha J. Alcalay BELGRADE*.

У делу хаљине где се горњи део спаја са сукњом видна су прекрајања. Свилена постава хаљине је у јако лошем стању, тако да је за потребе излагања сашивена нова постава од свиле.

Хаљину су 2008. године музеју поклонили Чедомир и Растко Васић из Београда. Хаљину је носила њихова бака Даница Палигорић у Нишу 1911. године на венчању са њиховим дедом Николом Јорговановићем, пешадијским мајором.

Литература: *Ново у колекцијама, Аквизиције 2001–2010*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2010, кат. бр. 24.

8. Хаљина (2), венчана

Италија, Венеција, 1911.

Тил, бели вез, платно

Дужина блузе 45 cm, дужина рукава 41 cm, дужина сукње
(предња) 111 cm, дужина сукње (задња) 127 cm

МПУ инв. бр. 22650

Дуга женска хаљина из два дела од белог тила. Богата флорална орнаментика извезена је полагањем белог памучног конца на тил. Блуза је кратка, кројена уз тело и целом дужином леве стране закопчава се дрикерима. Рукави су дужине $\frac{3}{4}$, украшени са по два набора, таласастих доњих ивица. Сукња је дугачка, проширена у доњем делу, са појасом, и подсукњом од белог платна. Закопчава се кукицама и дрикерима у задњем делу.

Хаљину је 2002. године поклонила музеју Вида Комадинић из Београда. Припадала је њеној мајци Даници Комадинић, рођ. Јанковић, која ју је носила као венчану хаљину.

9. Хаљина, венчана (сл.7)

Аустроугарска, Беч, 1914.

Маркизет, бели вез, тил

Дужина 140 cm, дужина рукава 47 cm

МПУ инв. бр. 10982

Дуга женска хаљина од белог маркизета, сечена и набрана у струку, са дугим туником. Изрез је у облику слова V са убаченим пластроном који се завршава оковратником, ширим и правим на задњем делу. Кимоно рукави су дужине $\frac{3}{4}$, завршени двоструким воланом. На грудном делу вез је симетричан. На леђима су низови порупчића. На рукавима и блузи и по ивицама извезен је узани ажур. Везено је белим памучним концем, делом перфорисањем. На леђима у струку су шире траке за везивање. Хаљина је постављена белим тилом.

Откупљена је 1979. године од Анђелије Ђорђевић из Београда. Ношена је као венчана хаљина у Јагодини.

Литература: Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980, кат. бр. 295.

ЛИТЕРАТУРА

- Formal Wedding Gowns*, A Vintage Wedding, <http://www.vintagewedding.com/gowns.html> (6. 3. 2011).
- Original Vintage Collection*, The Vintage Wedding Dress Company, <http://www.thevintageweddingdresscompany.com/collections/vintage/1900s> (6. 3. 2011).
- Wedding Clothing, Accessories & Gifts*, Antique and Vintage Dress Gallery, <http://www.antiquedress.com/gallerywed.htm> (6. 3. 2011).
- Wedding Dress*, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Wedding_dress, (7. 3. 2011).
- Görünür, L., *Women's Costume of the Late Ottoman Era from the Sadberk Hanım Museum Collection*, каталог изложбе, Sadberk Hanım Museum, Istanbul 2010.
- Ново у колекцијама, Аквизиције 2001–2010*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2010.
- Зборник*, бр. 4–5, Музеј примењене уметности, Београд 2008–2009.
- Прошић-Дворнић, М., *Одевање у Београду у XIX и почетком XX века*, Београд 2006.
- Fukai, A... [at al.], *Fashion : The Collection of the Kyoto Costume Institute : A History from the 18th to the 20th century*, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo 2005.
- 55 година Музеја примењене уметности 1950–1955*, Београд 2005.
- Поповић, Б., *Мода у Београду 1918–1941*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2000.
- Тодић, М., Душковић, В. *На лудом камену : Венчана фотографија у Србији од 1850. до 1998. године*, каталог изложбе, Етнографски музеј, Београд 1998.
- Sadberk Hanım Museum*, Istanbul 1995.
- Витковић-Жикић, М., *Уметнички вез у Србији 1804–1904*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1994.
- Micklewright, N., *Late-Nineteenth-Century Ottoman Wedding Costumes as Indicators of Social Change*, *Miqarnas, An Annual on Islamic Art and Architecture*, Vol. VII, Brill, Leiden 1989, 161–174.
- McDowell, C., *McDowell's Directory of Twentieth Century Fashion*, London 1984.
- Стојановић, Д., *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1980.
- Фонд Љубомира Ковачевића у Архиву Србије

DRAGINJA MASKARELI*

WEDDING DRESSES IN SERBIA IN THE SECOND HALF OF THE 19th AND THE BEGINNING OF 20th CENTURY FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF APPLIED ART IN BELGRADE

Summary

The clothing of the Serbian middle-class, or bourgeoisie, in the 19th century went through a process of transformation from Oriental garments to European modern costume. The European influence in the clothing of the Serbian bourgeoisie is evident from the 1850s and dominant after the 1870s. The nine dresses kept in the female costume collection of the Costume and Textile Department of the Museum of Applied Art in Belgrade can be observed within the context of this process of transformation. They were worn by middle-class women as wedding dresses or on other occasions related to weddings (e.g. engagement celebrations). Among these preserved dresses, dating from 1878 to 1914, there are *bindalli* dresses characteristic of Ottoman attire, then dresses made in Serbia after the patterns of European fashion, as well as dresses made in Europe.

The collection of wedding dresses from the Costume and Textile Department of the Museum of Applied Art in Belgrade is not large, but it is the result of a systematic collecting of items during the sixty years of the Museum's history. One of the goals was to make an extensive assemblage of items related to the clothing of the Serbian bourgeoisie. Therefore, the collection of wedding dresses, which are not only representative but have a ritual function as well, is a valuable source of information not only about clothing but also about the entire cultural history of the bourgeois society in Serbia in the second half of the 19th and the early 20th century.

* Draginja Maskareli, art historian, Museum of Applied Art, Belgrade

ODJEVNA PROIZVODNJA ZAGREBA U RAZDOBLJU SECESIJE

Apstrakt: Rad istražuje i donosi pregled zagrebačke tekstilne proizvodnje razdoblja secesije. Naglasak rada je na modnim oblicima namijenjenim ženama čija je osnovna uloga bila, odjevnim izgledom, ukazati na financijsku moć supruga. Proizvodnja i prodaja odjevnog asortimana smješta se u dvije glavne zagrebačke ulice gdje se uz domaće modne oblike nalaze i inozemni artikli. Osim prvih tekstilnih tvornica, značajnu ulogu o oblikovanju zagrebačkog modnog stila imaju modni krojači školovani u inozemstvu. Svojim modnim izričajem koji prati europske modne tokove, oblikuju vlastiti stil, te ujedno aktivnim društvenim angažmanom doprinose boljem položaju obrtnika - krojača. Zagrebačka moda bila je pod jakim utjecajem triju modnih centara: Pariza, Beča i Londona, kako u stilskom izričaju, tako i u načinu prezentiranja mode na onodobnim društvenim okupljalištima. Najznačajniji doprinos u oblikovanju zagrebačke mode ipak ima Pariz, na što ukazuje modni tisak, ponuda pariškog asortimana, te odjevni oblici proizašli iz zagrebačkih modnih salona. Istraživanje se temelji na relevantnoj povijesnoj literaturi, istraživanju podataka u državnom povijesnom arhivu, onodobnom modnom tisku, te sačuvanim odjevnim predmetima. Podaci se analiziraju i uspoređuju u cilju povijesnog pregleda do sada neistraženog segmenta. Svrha rada je ukazati na početak otvaranja modnih poslovnica u dvije glavne zagrebačke ulice na čijim se povijesnim lokacijama proizvodnja i prodaja mode zadržala i tijekom XX stoljeća, te ujedno na mali zagrebački doprinos europskoj modnoj slici početka XX stoljeća kroz proizvodnju Industrije Salomona Bergera.

Ključne riječi: Gjuro Matić, moda secesije, modni krojači, modni saloni, Salomon Berger, tekstilne tvornice, zagrebačka moda

Uvod

Moda Zagreba na prijelazu iz XIX u XX stoljeće pod snažnim je utjecajem Pariza i Beča. Zagreb, unutar Austrougarskog carstva teži kulturi i modi Beča gdje se naglasak stavljao na proizvodnju konfekcijske odjeće.¹ No najznačajniji

put primjenjivanja modnih stilova dolazio je putem onodobnog tiska, trgovačkih predstavnika i modnih krojača. Upravo najpoznatiji zagrebački krojači školuju se u modnim središtima poput Pariza, Londona i Beča, dok trgovački predstavnici uvoze i prodaju inozemne tkanine, modne dodatke, te ostale odjevne proizvode. Zagrebački modni tisak koristi opise odjevnog stila iz pariških i bečkih modnih žurnala, publicirajući modne ilustracije, nacрте, prevodeći opise haljina modno osviještenih glumica i pripadnica plemstva s društvenih okupljališta dviju metropola. Dok s jedne strane hrvatski tisak glorificira modu, nacionalno obojeni tisak nepovoljno je raspoložen spram tog društvenog izraza, simbolički opisujući ju tirankom koja bezdušno i ubrzano mijenja žensku siluetu. Razlog tome je njegovanje i zalaganje za primjenu narodnih oblika i ornamenata u modnom oblikovanju. Moda je tuđinska tvorevina kako se onodobni nacionalno obojeni tisak izražava, ali ujedno shvaća da je u potpunosti iz društva ne može iskorijeniti. Rješenje pronalazi u modi s narodnim elementima kao odjevnim oblikom nacionalnog identiteta.

Vremenski period ovog rada obuhvaća razdoblje secesije, koja u hrvatskoj umjetnosti simbolički započinje godinom 1897. kada V. Bukovac, R. Frangeša-Mihanović, R. Valdec osnivaju *Društvo hrvatskih umjetnika*. Nove struje likovnog stvaranja referiraju se na bečku i Münchensku secesiju.² U slikarstvu početak novog stila bilježi izložba „Hrvatskog salona“ 1898. godine predstavljena u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Početak secesije u zagrebačkoj modi također možemo simbolički obilježiti 1895. godine pojavom prvog modnog žurnala na hrvatskom jeziku simboličkog naziva *Pariška moda*. Osnovne karakteristike pravca secesije koje analizom prepoznajemo u arhitekturi te slikarstvu poput naglaska na plošnosti, izrazitoj obrisnoj liniji, stilizaciji, dekorativnosti, prisutnosti valovite linije te bogatom koloritu prepoznajemo i u modnim odjevnim kompozicijama u tretiranju tekstilne površine i cjelokupnog odjevnog izgleda (sl. 1 i 2).

Rad prepoznaje dvije značajne zagrebačke ulice za modu u kojima se smještaju objekti tekstilne proizvodnje i prodaje. Cilj je ukazati na središte Zagreba kao mjesto u kojem se je razvijala kako tekstilna proizvodnja tako i modni saloni, ozračje u kojem se oblikovala zagrebačka moda referirajući se

* Katarina Nina Simončić, povjesničar odijevanja, Zavod za dizajn tekstila i odjeće Tekstilno tehnološkog fakulteta, Zagreb

¹ Buxbaum, G., *Mode aus Wien 1815-1938*, Wien 1986.

² Enciklopedija hrvatske umjetnosti, knj. 2., Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1996, 220-224.



1. *Kuća Kalina*, arhitekt Vjekoslav Bastl, Zagreb, 1903.
1. *Kalina House*, architect Vjekoslav Bastl, Zagreb, 1903



2. *Popodnevna haljina*, ljubičasti svileni taft, crni til s aplikacijama, crni voile, izvedba: Straub Pujade, Nica, 1900/1901.
2. *Afternoon Dress*, purple silk taffeta, black tulle with applications, black voile, made by: Straub Pujade, Nice, 1900/1901

na veće modne centre. Naglasak u radu je na komparativnom istraživanju zagrebačke mode i ostalih središta u cilju stvaranja cjelovite slike modnih zbivanja na ovim prostorima. Primarni interes rada je na ženskoj modi kojoj modni tisak u tome periodu posvećuje veću pažnju nego muškoj ili dječjoj. Muškarac kao simbol poslovne uspješnosti, ambicioznosti, postojanosti i smirenosti odijeva trodijelno zagasito odijelo, oblikovano u svom osnovnom obliku još početkom XIX stoljeća. Žena u XIX stoljeću je ta koja odjećom simbolički ukazuju na financijsku moć supruga dok slobodna djevojka na statusni položaj svoje obitelji. Ženska moda je vizualni odjevni kôd kojim se iskazuje financijska moć muškaraca, te ujedno sredstvo kojim mlade djevojke dolaze do bolje udaje i time višeg društvenog položaja. S obzirom na žene kao ciljane potrošače, jasniji su razlozi značajnije prisutnosti ženske mode u tisku na prijelazu iz XIX u XX stoljeće.

Podaci o tekstilnim tvornicama na području Zagreba u razdoblju secesije navode se u knjigama sljedećih autora:

Lakatoš (1924.g), Dobronić (1968), Horvat (1994), Premerl (2005), Arčabić (2005) na koje se ovaj rad referira i produbljuje. Industriju Salomona Bergera spominje u svom radu Franić (1935), te Prvanov (1994), navodeći podatke o broju zaposlenih, te o ulozi politike u gašenju proizvodnje. Podaci o Salomonu Bergeru potkrijepljeni su istraživanjem arhivske građe.

O broju modnih krojača na prijelazu iz XIX u XX stoljeće svjedoči Zagrebački imenik iz 1900. godine u kojem se nalazi poglavlje *Krojači i Krojačke radionice* gdje je upisano oko dvjesto prezimena. No samo nekolicina se učestalo spominje u onodobnom tisku *Narodne novine* (1861), *Obzor* (1886), *Dom i Sviet* (1888), *Parižka moda* (1895), *Domaće ognjište* (1901), *Hrvatski trgovački list* (1900). Najučestalije navedeni u tisku istraživali su se u državnom povijesnom arhivu gdje se navode mjesta školovanja, godina otvaranja i lokacije modnih salona, te prodajni asortiman. Od velike pomoći u osvještavanju mode secesije Zagreba pridonijeli su i sačuvani

odjevni predmeti iz Muzeja za umjetnost i obrt (Zagreb), Povijesnog muzeja (Zagreb), Etnografskog muzeja (Zagreb), te onodobna fotografija iz Muzeja grada, Muzeja za umjetnost i obrt i Etnografskog muzeja.

Zagrebačka moda

U samom početku secesije moda diktira žensko tijelo naglašenih oblina. Modna silueta koja podsjeća na S-linije obuhvaća prsni koš nalik golubinjem, korzetom naglašeni struk, suknju s dugom povlakom i glomazno ogjavlje. Tkanine su prozirne, muslin i industrijska čipka, dok su boje nježne, svijetlih pastelnih tonova. Na vrhuncu secesije pojavljuje se novi oblik haljine simboličkog naziva *reform* haljine³ koja oslobađa tijelo od korzeta, i mijenja siluetu. Nova moda je odgovor na dvije povijesne okolnosti: borbu za ženska prava i jednakost spolova,⁴ te ulogu secesijskih umjetnika u modi koji odjevni predmet prepoznaju kao novi medij izričaja. Beč i Pariz po kulturi i načinu življenja dva su uzora koja grad Zagreb nastoji pratiti. Tamo se školuju likovni umjetnici hrvatske moderne (1897), zagrebački modni krojači, a zanimljiva je i činjenica da su sklopljeni mnogobrojni mješoviti brakovi između mladih na relaciji Zagreb – Pariz ili Zagreb – Beč, te Zagreb – Budimpešta.⁵

Onodobni modni tisak koji se prelistavao u Zagrebu publicirao je modne ilustracije, nacрте i krojeve iz modnih magazina Pariza, Beča i Londona. A značajnu ulogu u opisu modnih stilova većih gradova imali su i dopisnici. Da su zagrebačke dame bile pod utjecajem pariške mode, bilježi *Naše gore list* prvi puta 1861. godine.⁶ Narednih godina se u tisku ponavlja riječ *franceska moda* na više mjesta,⁷ da bi ju od 1895. na zagrebačkim ulicama prepoznao i prvi modni ilustrirani magazin na hrvatskom jeziku – *Pariška moda*. Crno-bijela, te u boji modna ilustracija, koncepcija i struktura pisanja preuzeta je iz njemačkih modnih novina *Mode und Haus, Wäsche Zeitung*⁸ koji donosi i krojeve i nacрте. Uz to, u istom magazinu opisuje se i engleska moda. *Dom i svijet* donosi modne priloge prenesene iz berlinskog *Der Bazar*. Modne priloge iz Beča i Pariza od 1888. do 1891. piše Milka Pogačić,⁹ pod naslovom *Moda i sport*. Godine 1901. počinju izlaziti domoljubno obojene novine *Na domaćem ognjištu* u kojima se nalazi modni prilog na četiri strane. U njima se objavljuju prevedeni tekstovi iz pariških i bečkih modnih časopisa dok ih u skraćenim oblicima koriste i ostali modni časopisi



3. *Životni cilj djevojčica*: „Što ćeš ti da postaneš, Miroslave?“ – „Poručnik!“ – „A ti, Dragutine?“ – „Trgovac!“ – „A ja,“ reče mala Ivka, „zaručnica!“
3. *Girls' Life Aim*: „What would you like to be, Miroslav?“ – „Lieutenant!“ – „And you, Dragutin?“ – „Merchant!“ – „And“, said little Ivka, „I want to be a fiancée!“

(*Pariška moda, Dom i svijet, Obzor*). Ciljana publika novina *Na domaćem ognjištu* bile su prosvjetne radnice čiji zadatak je prenijeti ljubav spram narodne baštine đacima, a uskoro to postaju i zagrebačke dame. Domaće ognjište uskoro postaje novina okarakterizirana za žene intelektualke. Prilozi se zalažu za njegovanje *domaćeg stila*, jer u Zagrebu prevladava po mišljenju novinara pariški stil¹⁰ koji je inovativan, primjenjujući narodne elemente na modne.

Modni prilozi opisuju modni izgled dama na javnim okupljanjima i prenose smjernice čitateljicama. Zagrebačka metropola imala je izuzetno bogat društveni život već 60-ih godina XIX. stoljeća. Tada se pojavljuje kavana kao prostor druženja i udvaranja. Kavana *Corso* (1907) na glavnom zagrebačkom trgu, današnjem Trgu bana Josipa Jelačića bila je podijeljena na tri dijela – za pušače, za nepušače i dame – koji je najviše hvaljen i istican u opisu tadašnjeg tiska¹¹. Važnu ulogu u prezentaciji mode imalo je i šetalište, te kućne posjete. Učestalo se opisuje promenadna odjeća i odjeća za posjetu. No, mjesto gdje se pokazivala najskupocjenija odjeća bio je plesni podij. Tisak upravo njemu posvećuje veću pažnju od dnevne odjeće za šetnju jer, ipak, plesni podij bio je *bojno polje ljubavi*¹². Mjesto, gdje se mlade djevojke uvode u društvo, pronalaze budućeg supruga i

³ Ispod kojih se ne nazire ženska silueta.

⁴ Već od 80-ih godina XIX stoljeća postoje ženska udruženja koja promoviraju jednakost spolova na način da i žene odijevaju hlače ispod suknje ili hlače-suknja.

⁵ Maruševski, O., *Hrvatska likovna moderna i Beč*, Zagreb 1997, 257.

⁶ „...Hrvatice se odijevaju francezki...“ *Naše gore list*, 27, Zagreb 1861, 219.

⁷ *Dom i svijet*, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kr. sveučilišta, Zagreb 1888, 1889, 1895, 1896.

⁸ Balog, Z., *Sto godina hrvatskog modnog časopisa, Kaj*, 4-5, Zagreb 1995, 101-104.

⁹ *Dom i svijet*, 19, 1889, 314.

¹⁰ *Na domaćem ognjištu*, Zagreb 1903, 24.

¹¹ *Historizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2000, 29.

¹² *Dom i svijet*, br. 4, 1891, 56.

postizu životni cilj (sl. 3). Sezona balova počinjala je u prosincu i trajala do početka veljače. Tako modni tisak bilježi veći broj oglasa¹³ posvećenih izradi elegantnih večernjih haljina¹⁴, te oglašavanju plesova, primjerice početkom 1905. godine jedan organizira *Gospojinski klub* i odbor *Ubožskog doma* u dvorani *Sokola i Kola*, pod pokroviteljstvom grofice Pejačević.

No društveni život, te s njim i prezentacija mode odvijao se i u kazalištima i zagrebačkim ateljeima¹⁶. U tome su se isticali fotografski ateljei braće Varga, Lavoslava Breyera, Rudolfa Mosingera. Zavidna razina klijentele, koju su uspjeli privući, uvjetovala je visoke standarde i kvalitetu, jer zadatak im je bio da kroz svoj objektiv projiciraju sliku jedne društvene klase i njenu želju za reprezentacijom. Od 90-ih godina XIX stoljeća fotografija je postala oblik pozivnice za posjetu koju su si mogle priuštiti dame iz viših društvenih krugova poput grofice Margite Khuen-Hedervary, Ide Drašković-Cavriany, Marije Ružičke Strozzi (1850-1937), Lile Pejačević¹⁷, (1869-1942), Dore Pejačević (1885-1923), barunice Irene Živković, Julije Erdödy-Drašković (1847-1901). Na pozivnicama, odjevene u modne haljine plemkinja, postale su mediji prezentacije najnovijih modnih aktualnosti. Dok strani magazini vjerno bilježe opise haljina plemkinja s društvenih okupljališta, domaći tisak ne stavlja u toj mjeri naglasak na njihov odjevni izgled već ističe njihov dobrotvoran rad i plemenitu osobnost „... *dobra grofica Luiza Erdödy lepezom hladi bolno i oznojeno lice bolesnika...*“¹⁸.

U Parizu, glumice poput Sare Bernhardt, Réjan, Sorel, te Jeanne Granier¹⁹ promoviraju modne novitete. Opisan je njihov odjevni izgled na društvenim okupljalištima poput muzeja, kazališta, šetnji, te izložbama. Zagrebačke modne promotorice bile su sve članice hrvatskog glumišta poput Ljerke Šram (1874-1913), Irme Pollak, operne pjevačice Micike Freudenreich (1863-1944) i operne dive Milke Trnine (1863-1941). Detaljni opisi odjevnih predmeta poznatih zagrebačkih su rijetki. Češće se za njih kaže da su nositeljice *pariške mode*, nose *pariške šešire*, dok se preciznije opisuju nepoznate dame u šetnji i na ostalim društvenim okupljalištima.

Osim ljubavi spram pariškog stila, dio zagrebačke elite zastupao je njegovanje tradicijskih narodnih elemenata, proizvodnjom kućne radinosti, korištenjem narodnih

ornamenata na modnim oblicima, u borbi protiv *tudinskog* – mode. Izidor Kršnjavi²⁰ (1845-1927) stvorio je temelje kulturnog života toga perioda i čvrsto se zalagao za obnovu *kućnog*, odnosno *pučkog* obrta, za kojeg je smatrao da je najprimjereniji hrvatskoj tradiciji i gospodarskim mogućnostima. Mišljenje o revitalizaciji *ručnog rada*, koja je uništena zbog sve intenzivnije industrijske proizvodnje, dijelio je s Johnom Ruskinom. Zagrebačke dame su prihvatile njegovanje kulturne baštine kroz kućnu radinost, međutim većina njih tradicijsku odjeću u izvornom obliku kao *domaću modu* nisu prepoznale kao inventivnu, inovativnu, te konkurentnu pariškom stilu. Upravo taj razlog neprepoznavanja narodnoga kao kvalitetnog orijentalnog proizvoda na domaćem i stranom tržištu, rezultat je što Kršnjavi kasnije nije podržao proizvodnju modnih tkanina sa stiliziranim narodnim motivima Salamona Bergera. U tom zagrebačkom ozračju, odjevna i tekstilna proizvodnja smjestila se je u dvije glavne ulice u samom središtu grada.

Tekstilna proizvodnja i ponuda Zagreba

Zagrebačka tekstilna proizvodnja svoj zamah doživjela je sredinom XIX stoljeća. Tada bilježimo industrijski napredak u smislu novog pristupa odjevnog serijske proizvodnje, strojnih inovacija koje su se predstavile na *Velikoj izložbi* u Londonu pod pokroviteljstvom kraljice Viktorije 1851. godine. Na istoimenoj izložbi predstavljena je šivaća mašina *Singer*, koja se u specijaliziranim dućanima mogla od 1856. godine kupiti u Engleskoj²¹. Uskoro se *singer* mašina pojavila i u Hrvatskoj i time olakšala i ubrzala tekstilnu proizvodnju. Tekstilne tvornice smjestile su se u samom središtu Zagreba, oko potoka Medveščak²². Dragutin Reich u razdoblju secesije otvara radionicu za bojanje tekstila, sušionicu rublja na parni pogon, a 1912. godine zbog uspješnog poslovanja svoju djelatnost proširuje sa strojevima za plisanje, doradu svile, glačanje rublja, spremištem robe i prostorijama za boravak radnika. Oko potoka Medveščak nalazila se i Wagnerova tvornica rublja, tkaonica Lavoslava Baumgärtnera, *Prva hrvatska tvornica rublja* Rudolfa Sverinskog, dok je 1900. sagrađena *Zagrebačka tvornica kože* u

¹³ *Obzor*, 6, Dionička tiskara, Zagreb 1905 – T. Roset.

¹⁴ Ivoš, J., Doba prvih vjesnika suvremenog odijevanja, *Secesija u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2003, 174.

¹⁵ *Narodne novine*, Zagreb 16.1.1905.

¹⁶ Tonković, M., Drugačije slike siječanja: fotografija od poze do pokrenute slike, *Secesija u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2003, 214.

¹⁷ Lila Pejačević (1860–1942), rođena grofica de Vay (Lille Vay de Vaya), podrijetlom iz Mađarske, pokroviteljica Hrvatskog glazbenog Zavoda u Zagrebu, majka hrvatske skladateljice Dore Pejačević (1885–1923), žena grofa dr. Teodora Pejačevića (ban od 1903 do 1907)

¹⁸ *Domaće ognjište*, prva hrvatska radnička tiskara, Zagreb 1904, 188.

¹⁹ Na domaćem ognjištu, 1903, 24.

²⁰ Rođen u Našicama, prvu likovnu poduku dobio je u Osijeku, zatim u Beču gdje studira povijest i povijest umjetnosti. Kao stipendist studirao je slikarstvo na akademiji u Münchenu a potom od 1872. do 1877. boravi u Italiji, studirajući i kopirajući stare majstore. Posredovanjem Strossmayera, postaje profesor povijesti umjetnosti i arheologije na zagrebačkom Sveučilištu. Već slijedeće godine daje poticaj za osnivanje *Društva umjetnosti* kojemu je niz godina tajnik i ideolog, a bio je prvi ravnatelj *Strossmayerove galerije* slika. Pod upravom Društva, u suradnji s Bolleom, osniva *Obrtnu školu* i *Obrtni muzej* (Muzej za umjetnost i obrt). Godine 1884. dolazi u sukob sa Strossmayerom i njegovim pristašama, te ulazi u mađaronsku *Narodnu stranku* putem koje je izabran za narodnog zastupnika. Od 1887. do 1891. studira pravo, postaje predstojnik Ocjela za bogoštovlje u Khuenovoj vladi, a 1897. vraća se na Sveučilište. Živo je sudjelovao u izgradnji Zagreba – njegovom su inicijativom izgrađene mnoge bolnice, knjižnice, škole i spomenici te osnovana brojna društva. Isto tako, financirao je tiskanje udžbenika i modernizirao školstvo.

²¹ Ashelford, J., *The Art of Dress: Clothes and Society 1500–1914*, London 1996, 227.

²² Već u XVIII stoljeću postoje mlinovi za preradu vune, kože i bojanje tekstila.

kojoj se danas nalazi *Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*²³. Pamučni pleteni odjevni predmeti proizvodili su se u zagrebačkoj *tekstilnoj tvornici* vlasnika Vilima Reinera osnovanoj 1900. godine, dok se nešto dalje smjestila radionica za pletenje čarapa, koja je primala u tu svrhu narudžbe²⁴. U tvornicama tekstila bila je zaposlena ženska radna snaga.

Osim proizvoda iz domaćih tekstilnih tvornica na tržištu, zahvaljujući trgovcima, prisutna je i konfekcijska odjeća²⁵ iz glavnih modnih središta. U glavnoj ulici, današnjoj žili kucavici, Ilici smjestili su se osim modnih krojača i magazini s francuskim, bečkim i engleskim tekstilnim asortimanom²⁶. Modni doprinos svakog od triju centara donosi različiti pristup u primjenjivanju modnih stilova, razradi konstrukcije, proizvodnji tkanina i odabiru boja. Iz Francuske uvoze se raznolike tkanine, od onih s dekorativnim aplikacijama do prozračnih, postignutih različitim tehnikama tkanja. Strani nazivi za tkanine, u tisku, u opisu izrada haljina, te u oglasima ukazuju na njihovo porijeklo. Najučestalije se koriste francuski nazivi koji su se zadržali sve do danas. Uz francuske tkanine na glavnom zagrebačkom Trgu bana Jelačića broj 2 prodavali su se i francuski steznici od kitove kosti debljine 8 milimetara.²⁷ Ostali francuski asortiman, tkanine, pletene robe, donje rublje, krojačke potrepštine, čipka, muške košulje dostupne su bile na broju 3 u vlasništvu Ladislava Rollera²⁸, kojem se 1905. godine pridružuje trgovački predstavnik F. Stiasny ponudom steznika²⁹.

Vodeću ulogu u modi osim Francuske imala je i Engleska. Engleska moda nakon Napoleonove teritorijalne a time i trgovačke blokade svoj procvat bilježi 1830-ih godina, kada se počinju intenzivno graditi i otvarati prodajni prostori s bogatom modnom ponudom tkanina, modnih dodataka, te poludovršenih odjevnih predmeta (*factory made suit*) koji su se samostalno ili kod specijaliziranih krojača prilagođavali tijelu. Najznačajniji engleski doprinos ženskoj modi bilo je 80-ih XIX stoljeća odijelo (*tailor-made suit*)³⁰ od gornjeg strukiranog haljetka, suknje A-kroja i košulje. U glavnoj ulici, Ilici, 1900. godine smještaju se dvije poslovnice engleskih odijela. Na broju 22 u vlasništvu M. Arnsteina *Englezki Magazin za jeftina odijela*, te na broju 41b *Engleski magazin s odijelima* za gospodu, dječake i gospođe, namijenjen bogatijoj klijenteli. U tisku, reklamirajući svoje poslovnice s engleskim odijelima, prilažu upute za uzimanje tjelesnih mjera kako bi krojači u poslovnicama odijela mogli prilagoditi propor-

cijama kupaca. Gospođe se upozoravaju da izmjere obujam prsiju i širinu struka.³¹

Na samom početku Ilice, na broju 4, simboličkog naziva „*K Caru Austrijskome*“ dostupan je bio bogat izbor tkanina iz Beča i odijela za djecu,³² dok se je bečka podružnica muških odijela *Viktor Tiring & Freres* smjestila u Ilici na broju 5³³. Osim prozračnih tkanina, učestalo se koristi industrijska čipka, cjenovno dostupnija te kao takva jedno od glavnih sredstava dekoracije. Zastupništvo za bečku strojno izrađenu čipku imala je M. Cvijanović te ju je uz tekstilne artikle s hrvatskim narodnim motivima prodavala u blizini glavne ulice Ilice³⁴.

Na glavnom zagrebačkom trgu prodavali su se i odjevni predmeti *Industrije Salamona Bergera*. Salamon Berger proizvodio je modne oblike inspirirane hrvatskim narodnim motivima. Najranije vijesti o prisutnosti Salamona Bergera u zagrebačkoj modi, opisuju ga kao uspješnog trgovca. Njegov prvi dućan *Zavod za opremu nevjesta* (1880) nalazio se u središtu društvenog života, na današnjem Trgu bana Jelačića broj 2. Kompletna oprema za nevestu, kako bilježi ondašnji tisak, nalazila se na prvom katu prodavaonice, uz njegov odjel za rublje. Proizvodi su bili od lana, svile i vune. Početkom XX stoljeća postaje *trgovac modnom i platnenom robom*, a dodaje i naziv *carski i kraljevski dobavljač*³⁵. Oglasi svjedoče da posjeduje veliko skladište platnene i damastne robe, te proizvode od *chiffona*, tkanine od pamučnih prediva različite vrijednosti za posteljinu i tjelesno rublje, pamučnih *cretona*.³⁶

Modni orijentalizam koji je zahvatio Pariz i Beč, u našoj je sredini, u trenutku jačanja nacionalne svijesti, oblikovao *autohtoni orijentalizam* kroz proizvode industrije Salamona Bergera. Rezultat je to Bergerovog interesa za hrvatske tradicionalne tehnike koje primjenjuje na modne oblike. Već 1885. godine Berger počinje proizvoditi modne tkanine sa narodnim ornamentom. Proučavajući uzorke uočio je da su naše žene iz Posavine vješte tkalje i vezilje, a da su ukrasni elementi na narodnom tekstilu izvanredno riješeni u ornamentu i koloritu.³⁷ Hrvatske tradicijske uzorke prvo je nepromijenjene proizvodio na trakama koje je aplicirao na suknje, gornje haljetke, suncobrane i ostale modne dodatke

²³ Arčabić, G., *Manufaktura i industrija uz potok Medveščak, Potok u srcu Zagreba, Uz potok Medveščak – od izvora do ušća*, MGZ, Zagreb 2005, 65-73.

²⁴ Mihaljević, T., Duga ulica 10, Mehaničko pletenje čarapa, primaju se narudbe.

²⁵ Modni krojač Gjuro Matić, između ostalog prodaje konfekcijsku odjeću iz Pariza.

²⁶ Postajao je i mali broj trgovaca iz Češke i Budimpešte.

²⁷ Trgovačka kuća: *Modne, manufakturne i platnene robe S. Berger (Parizka moda, Zagreb 1895)*

²⁸ Prodavao je pletenu robu, vrpce, francuski *sefir*, *batist*, *levantin*, *šifon*, *creton*, pletene čarape, rukavice, donje rublje, nakit za šešire (*Obzor*, 1905, pod „Domaće vijesti“)

²⁹ Tvorničko skladište steznika, Federer i Piesen, Jelačićev trg 3 (*Obzor*, 1905, 58)

³⁰ Sastojao se od gornjeg haljetka, suknja A-kroja.

³¹ *Na Domaćem ognjištu* 1901, 34.

³² Bogati izbor materijala platna, rukotvorina i svakovrsnih materijala za odjela gospođe: kambrika, batista, satena, zefira, pomoćni prugasti piquet i atlas, svila, baršun, čipke, koprene, veziva, vrpce. *Gospodska odijela za dječake, trgovina Kastner i Öhler (Parizka moda, 1895, 46)*

³³ Oglas: u palači prve hrvatske štedionice prodaje se konfekcija za gospođe i uzima se mjera za izradu odijela. (*Hrvatski trgovački list*, Zagreb 1901)

³⁴ Oglas: M. Cvijanović, Preradovićev trg 8, Specijalna trgovina ženskih ručnih radova, Glavno skladište društva za podizanje industrije čipaka u Austriji (*Domaće ognjište*, 1905)

³⁵ Prvanov, P., DTR-„Domaća tvornica rublja“ d.d. Zagreb (1914-1994), *Tekstil, Savez inženjera i tehničara tekstilaca Hrvatske*, 43, Zagreb 1994, 614-622.

³⁶ Štimac, V., *Hrvatsko modno – odjevno nazivlje*: jezična analiza modnih časopisa od 1918-1941, Zagreb 2008.

³⁷ Franić, I., S. Berger-Etnografski muzej u Zagrebu i naša pučka umjetnost, *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu*, I, Zagreb 1935.



4. *Modna ilustracija*, plavi odjevni predmet s ukrasom Bergerovih traka, 1905.
4. *Fashion Illustration*, blue garment decorated with Berger's strips, 1905

(sl. 4). S vremenom je smanjio intenzitet boje tradicijskih motiva, prilagođavajući ih secesijskom duhu, te su na modnim tkaninama prevladavali pastelni tonovi. Osim ukrasnih traka, proizvodio je i tkanine, primjenjujući tri tradicijske hrvatske tehnike tkanja. Stilizirane hrvatske tradicijske tkanine skladno su se prilagođavale modnim oblicima secesije. Tkanine su izrađivale žene sa sela, od lana i vune. Kako se proizvodnja širila u Zagrebu osnovao je školu za tkalje, vezilje i poslovoćkinje narodne kućne radinosti. Uz školu je, na izradi primijenjenog tekstila, bilo uključeno 2000 radnica, seljanki, iz sjeverno-zapadne Hrvatske, čime je znatno poboljšao njihov materijalni položaj. Proizvodi su bili

predstavljani na svjetskim izložbama diljem svijeta dok su trgovački putnici uzorke promovirali osim u Europi i u Americi. Odjevni i tekstilni predmeti na tržištu nosili su etiketu *Industrija Salaoma Bergera*. U Parizu na *Svjetskoj izložbi* 1900. godine, predsjednica tekstilne sekcije, Madame Paquin odabire između ostalih i Bergerove tkanine. Uskoro su se Bergerove tkanine nazvane proizvodima *visoke mode* mogle naći u modnim salonima Paul Poireta, Madame Paquin u Parizu³⁸ te u Beču. Nažalost, zbog odsutnosti podrške političke vlasti, koja je njegovu proizvodnju okarakterizirala kao zlorabljenje seoskih radnica, Bergerova industrija tkanina s hrvatskim ornamentom gasi se 1911. godine. *Zavod za opremu nevjestice* početkom XX stoljeća Berger prepušta svojim suradnicima, Lavu i Maksu Baueru. Trgovački registar, 1910. godine, bilježi novi naziv tvornice *Domaća tvornica rublja, dioničko društvo*, te proizvodi osim ženskoga rublja i muško. Proizvodnja se do 1914. godine radi pomoću *singerica*, da bi se zbog proizvodnje različitih pamučnih košulja: *zefira*, *pikea*, *kretona*, *crepne*, preusmjerila na strojni mehanički pogon. Pred kraj 1917. godine, u trgovačkom registaru navodi se novi vlasnik Miro Spitzer iz Zagreba i time se u nazivu gubi ime Salamon Berger³⁹. Berger je postao prvi direktor Etnografskog muzeja u Zagrebu i posvetio se skupljanju etnološke građe. No, zagrebačkoj visokoj modi uz modnog krojača Gjuru Matića, u razdoblju secesije ostavio je značajan doprinos na polju tekstilnog i odjevnog oblikovanja.

Modni krojači

Želja i cilj tadašnjih kreatora bio je status krojača visoke mode. No da bi se postigao naziv, osim stručne naobrazbe neophodno je bilo društveno ozračje u kojem se visoka moda mogla ostvariti i razvijati. Zagrebački tisak prepoznaje dva izraza mode: „velika“ i „mala“ moda. Pod *malom* podrazumijeva odjeću izrađenu od jeftinijih materijala, dok pod *velikom modom* ručnu izradu odjeće od skupocjenih tkanina, poput belgijske čipke i hermelina. Zagrebačka moda bilježila je primjere visoke mode oblikovane kod domaćih krojača, no viši društveni staleži i plemstvo radije odabiru Pariz i Beč za kupnju odjevnih predmeta visoke mode. Razlog tome je stvar prestiža a put poradi mode postaje pokazatelj financijskih mogućnosti i višeg društvenog statusa. Tisak bilježi češću prisutnost male mode u Zagrebu⁴⁰, no ujedno smješta proizvodnju gore navedenog Salamona Bergera u visoku modu kojeg prepoznaje čak i inozemni tisak. U Parizu, 1909. godine,

³⁸ *Obzor*, 9. 5. 1909.

³⁹ Lakatoš, J., *Industrija Hrvatske i Slavonije*, Zagreb 1924.

⁴⁰ „... u nas je malo vidjeti velike mode. U Zagrebu, koji je centrom škole, birokracije i koketerije, već i mode, malo je opaziti velikog luksuza u modi. Nekoliko dama na ulici, dvije tri „abstehaju“ velikom modom na šetalištu, tu i tamo koja u kazalištu, komornom orkestru ili plesu. Sve ostalo spada u carstvo male mode, ali je ipak po modi. A to je glavno. ... Potpisuje Z.X.“ (Domaće ognjište, sv. II, 1907, 10)

proizvodi Salamona Bergera, zbog nepoznavanja zemljopisnih prilika, nazvani su ugarskim.⁴¹

Zagrebačko građansko društvo na prijelazu stoljeća nije posjedovalo toliku financijsku moć da bi si moglo priuštiti odjevne predmete iz pariških i bečkih krojačkih radionica. Dio tiska upozorava na besmislenost njegovanja modne osviještenosti kao pozitivne vrijednosti. Moda je nepredvidljiva, nepostojna, zbog nje se tek nova plesna haljina odijeva samo za jednu prigodu, upozorava tisak. Zagrebačka moda uvjetovana je bila nižom financijskom moći kupaca za razliku od Pariza, a s druge strane negativno usmjerenim tiskom, koji modu definira kao ludost ili modne novosti donosi uz uputu: pratiti, ali ne robovati. Zanimljivo da tadašnji tisak ujedno primjećuje odbojnost zagrebačkih dama spram domaćih pokušaja oblikovanja autohtonog modnog stila s narodnim elementima. Puno više poštovanja gaje spram tuđinskog. Sve što je strano, prepoznaju kao orijentalno i zanimljivo, dok je domaće, tradicionalno zastarjelo i nimalo moderno. Zagrebački modni krojači referiraju se oblikom na modni stil Pariza te koriste tkanine iz Beča, Budimpešte, Pariza, Engleske i Češke⁴². Oblikuju haljine od skupocjenih tkanina, ali ujedno od jeftinijih. Nedostupan hermelin kao porubni ukras na skupocjenim haljinama zamjenjuju s imitacijom ili jeftinijim krznom kune, krtice kako bi haljine bile *moderne, ali ne preskupe*⁴³.

U glavnoj ulici, uz modne magazine smjestile su se i krojačke radionice⁴⁴ primjerice Frana Saridja i Julia Kollmana. U samoj blizini glavnog trga⁴⁵ gospodstva odijela izrađivao je modni krojač Franjo Dvoršak, dok je S. Stein modni krojač za gospodu na Ilici broj 13, dobavljaio tkanine iz inozemstva, poput engleske vune. Praksa u inozemstvu osposobila ga je da oblikuje mušku i žensku modnu odjeću⁴⁶.

Položaj krojača i švelja u zemlji, koja po Milovanu Zoričiću, uz četrdeset pilana i trideset poduzeća *veleobrta* broji 1890. točno *jedan krojački pothvat s 31 pomoćnikom*, bio je analogan situaciji sredine u kojoj je tek svaki stoti građanin imao biračko pravo. „Kraljevina Hrvatska i Slavonija“, osim Rusije i Turske, jedina je zemlja u Evropi u kojoj sindikati do 1907. godine nisu dopušteni.⁴⁷ Krojački radnici bili su u sličnoj situaciji kao ostali u Evropi.

⁴¹ Naslov: Hrvatsko narodno vezivo-Pariška moda. Iz Pariza piše neka dama jednoj peštanskoj novini vrlo zanimivu viest. U krojačkom salonima pariškog kralja mode, i u izlozima njegovim opazila je neka Magjarka vanredno liepa veziva, kojima se kite najelegantrija odijela pariških gospodja. U izlozima su najlepše toilette, izložene, a okićene su vezivom, koje ta gospodja prepoznaje, da nisu pariški fabrikat-nego iz njezine domovine Ugarske! I to iz Zagreba! Šalje ih onamo-zagrebački trgovac Berger! (Obzor, 9. 5. 1909).....na podatak me upućuje gospoda Aleksandra Muraj.

⁴² Češka specijalna tvornica platna Vilim V. Vejman, tvornica platnene, vunene i damastne robe, u Prossnitzu u Moravskoj.

⁴³ Domaće ognjište, sv. II, 1907, 10.

⁴⁴ Modni krojači u Ilici: Fran Saridja, Ilica br. 39, modni krojač (Obzor 1905, 58), Julio Kollman, modni krojač, Zagreb, Ilica 33 (Obzor, 1910, 85), Franjo Dvoršak, modni krojač, Jurišićeva 12 (Hrvatski trgovački list, 1901)

⁴⁵ Jurišićeva ulica, 12.

⁴⁶ Hrvatski trgovački list, 1901.

⁴⁷ Gross, M., Počeci radničkog pokreta u Zagrebu, Zagreb 1956.

*Radnički glasnik*⁴⁸, koji je u Zagrebu izlazio od 1887-1891, u anketi o životu radnika u broju od 15. 6. 1887. govori o teškom životu krojačkog radnika u Zagrebu koji radi vrlo često i noć i dan. Loše se hrane pa izgledaju krhljivo i blijedo i vrlo često nisu plaćeni za svoj rad. U tisku se često spominje tipično krojačka bolest – tuberkuloza. Njihove žene moraju raditi jer svojom plaćom ne mogu podmiriti trošak obitelji. Kasne s isplatom stana jer ih vlasnik ne isplaćuje na vrijeme. Prvi kolektivni ugovor krojača datira iz 1904. godine. Iz njega proizlazi da su tarifni stavovi upola manji nego u Budimpešti i Beču. Švelje dobivaju za šest košulja svega 30 novčića. Njihov položaj postupno se počeo poboljšavati osnivanjem *Saveza hrvatskih obrtnika* 1908. godine, s prvim predsjednikom modnim krojačem Gjurom Matićem koji je snažno obilježio zagrebačku modu razdoblja secesije. U onodobnom tisku njegovo ime pojavljuje se na dva načina: kao Gjuro ili Đuro. Najviše podataka o njemu zabilježila je Vanda Pavelić-Weinert⁴⁹ u svom rukopisu, dok se u Državnom povijesnom arhivu nalaze podaci o njegovom školovanju, godini otvaranja modnog salona, preseljenju, godini smrti kada salon preuzima njegova supruga. Zalagao se je za položaj obrtnika kao osnivač i prvi predsjednik *Saveza hrvatskih obrtnika* u razdoblju od 1908. do 1926. godine. Cilj organizacije bio je štiti obrtnički stalež jer se obrtnici među sobom nisu poznavali i nisu bili jedinstveni. Savez je godišnje publicirao vlastiti Zbornik. Gjuro Matić rođen je 1875. godine u Slavonskom Brodu⁵⁰, gdje je završio osnovnu školu i kod oca učio krojački zanat. U 16. godini odlazi u Zagreb i zapošljava se kao krojački pomoćnik. Uskoro odlazi na usavršavanje u Beč, Švicarsku, Njemačku, kratko vrijeme boravi i u Parizu, radeći kao pomoćni radnik u salonu Worth⁵¹, a do skoro kao krojilac. Povratak u domovinu bio je uvjetovan služenju vojnog roka. Želja za znanošću pomogla mu je da u nekoliko mjeseci položi ispite realne gimnazije i ispit zrelosti. Ponovno se vraća u Pariz, gdje pohađa akademiju za slikanje krojačkih modela i usavršava znanje francuskog jezika. U Londonu uči izradu muških odjela dok u Parizu stječe stručnu spremu i usvaja pariški stil. Kada je navršio dvadeset šest. godina vratio se je u Zagrebi i oko 1900. godine, u Ilici na broju 25, otvorio krojački salon pod nazivom Robes et Confections Gjuro Matić. Sezonski je donosio i najnovije modele iz Pariza. Oženio se je Parižankom koja je nakon njegove smrti 1926. godine nastavila vođenje salona. Modni salon se je preselio 1914. godine u Mesničku ulicu. Njegova klijentela bila je zagrebačka buržoazija i preostalo plemstvo. Za pripadnicu iz obitelji Jelačić, 1917, izradio je haljinu koju je nosila na

⁴⁸ Radnički glasnik, Zagreb 1887–1889.

⁴⁹ Za njega saznajem zahvaljujući kustosici Gradskog muzeja u Zagrebu Nadi Premerl koja je rukopis Vande Pavelić Weinert predala kustosici za tekstil Muzeja za umjetnost i obrt, Jeleni Ivoš. Datacija rukopisa nije sigurna.

⁵⁰ Od roditelja Stjepana Matića i majke Judite rođene Čulić... Savez hrvatskih obrtnika : 1908-1933, spomenspis povodom dvadesetpeto-godišnjice njegovog opstanka, Savez hrvatskih obrtnika, Zagreb 1933.

⁵¹ Sinovi velikog Charlesa F. Wortha (1825–1895)



5. *Ljetna haljina*, svijetlo plavi svileni muslin, bijela reljefna čipka na tilu, izvedba Robes et Confections „Gjuro Matić“, oko 1912.
5. *Summer Dress*, light blue silk mousseline, white relief lace on tulle, made by Robes et Confections «Gjuro Matić», about 1912

6. *Večernja haljina*, crna svila broširana pozlaćenim nitima, zlatna čipka, crni i jarko zeleni muslin, zeleno brušeno staklo, vjerojatno Pariz, oko 1912.
6. *Evening Dress*, black silk with gilt threads, golden lace, black and bright green mousseline, green polished glass, probably Paris, about 1912

krunjenju Karla Habsburškog i Zitte u Budimpešti. Upotrijebio je aplikaciju na bijelom atlasu, a zlatovez je skinuo s jednog hrvatskog magnatskog ruha. Da se radi, prije svega, o zagrebačkom kreatoru visoke mode, ukazuju sačuvani odjevni predmeti. Dvije ljetne haljine iz 1910. godine (sl. 5) danas se čuvaju u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, dok druge dvije naziva *svečana haljina* i *dvodijelna haljina* u Povijesnom muzeju. Po uzoru na Wortha, Matić je haljine etiketirao: *Robes et Confections Gjuro Matić*. Ljetne haljine ukazuju na dosljednost praćenja aktualnog modnog stila u kojem žensko tijelo nije sputano korzetom, već zahvaljujući kako reform pokretima tako i ulozi orijentalizma u modi oslobađa se. Najznačajniji val orijentalizma Parizu donosi posjet Diaghilevog ruskog baleta 1909. godine. Glavno obilježje baletnih kostima – intenzivni kolorit, orijentalni oblici poput turbana, dimija i tunika haljine – značajke su koje je kao nove modne oblike predstavio Paul Poiret a djelomičnih

ih usvojila i zagrebačka moda. (sl. 6) Duh orijentalizma nastojao je prenijeti Gjuro Matić, oblikujući slojevite prozirne tunika haljine i učestalo koristeći na večernjim i dnevnim haljinama tzv. *japanski rukav* nalik cijevi. Japanski stil kao inspiracija poslužio je 1905. godine Paulu Poiretu kada oblikuje kimono-ogrtač te večernje haljine inspirirane kimonom. Zagrebačka moda prisvojila je blažu varijantu kimono ogrtača, prvo kao oblik kućne haljine a kasnije kao oblik ljetne haljine. No češće se kao izraz modnog orijentalizma pojavljuju detalji nalik cjevastom rukavu ili japanski tekstilni uzorci.

Gjuro Matić nije bio jedini zagrebački modni kreator školovan u svijetu. Ivan Božičević diplomu je stekao na krojačkim akademijama u Parizu i Dresdenu⁵². Josip Pest⁵³

⁵² Prvi modni salon je otvorio u Nikolićevoj, a zatim 1903. seli u Margaretsku (Ivoš, *n.d.*, 174).

⁵³ Vlasnik modnog salona u Dugoj ulici (*Obzor*, 16. 4. 1911)



7. *Krojačice modnog salona „Josip Pest“*, autor fotografije: Salomon Weinrich, Zagreb, 1913.

7. *Dressmakers at the Fashion Salon «Josip Pest»*, Photographer Salomon Weinrich, Zagreb, 1913

zanat je izučio u Berlinu, Parizu i Londonu⁵⁴. Dosljedno je pratio i primjenjivao modne inovacije, u njegovom salonu šile su se *jupe-culotte*⁵⁵ iste godine kada se pojavljuju u Parizu. Osim toga bio je i prvi zagrebački krojač koji je 1896. godine⁵⁶ koristio umjesto pojasa elastiku za pridržavanje hlača. Kada je završio svoje inozemno školovanje otvorio je u Samostanskoj ulici br. 9 modni salon. Uspješno plasiranje na domaćem tržištu omogućilo je da narednih godina zaposli pomoćne radnice za izradu haljina po njegovim nacrtima. (sl. 7) Modni salon u ponudi imao je i inozemne tkanine te mogućnost izrade haljina po pariškim ilustracijama.

Početkom XX stoljeća, najčešći odabir poziva mladih djevojaka je učiteljica i krojačica. Zanat krojačice i modistice popularizirao se u tadašnjem Zagrebu. Bilo je to poželjno zanimanje mladih djevojaka koje su imale mogućnost školovati se u krojačkoj školi Josipa Pesta ovlaštenoj od kraljevske zemaljske vlade. Osim njega, 1912. godine krojačku školu osnovala je i Anastazija Mišetić⁵⁷, školovana za *profesoricu modnih radnji* u Buenos Airesu, u podružnici pariške škole „*Academia Parisien*“⁵⁸.

Važnu ulogu u oblikovanju cjelokupnog secesijskog modnog izgleda imale su uz krojače i kitničarke tj. ateljei za izradu modnih oglavnja. Modnim dodacima pridavala se značajna pažnja kako u oblikovanju tako i u odabiru i usklađivanju s cjelokupnom odjevnom kompozicijom.

Modni dodaci

Kada se interes mode s donjeg dijela odjevnog kompozicije, koja je obilježila razdoblje do sredine 80-ih godina XIX stoljeća, usredotočio na gornji, oblikovanjem naglašenih *but rukava*, usporedno fokus modnog interesa postaje predimenzionirano ogavlje na kojem se kao ukras koristi čipka, nojevo perje, umjetno voće, ukrasne trake, te preparirane lastavice i vrapčići. Krajem XIX stoljeća, zagrebački tisak negativno opisuje vrapčice, imenujući ih *proždrljivcima*, štetočinama uroda⁵⁹. Moda je njihov nepovoljni položaj iskoristila smjestivši preparirane vrapčice kao ukras na ogavlju. Uskoro Zagreb u tisku bilježi njihovu nestašicu u središtu grada. Zbog mode, još je jednoj ptici prijetilo istrebljenje. *Dom i Svjet* upozorava 1888. godine da lastavice imaju svoga najvećeg neprijatelja u modistima. Na ušću rijeke Rone, koju su lastavice prelijetale na svom putu iz Afrike, smještali su im žičane zamke. Nakon dugog leta lastavice koje su sletjele u potrazi za odmorom, ubijane su električnom strujom. Zabilježeno je i kamenovanje lastavica⁶⁰.

⁵⁴ *Dom i svijet*, 14, 1896, 279.

⁵⁵ Hlače suknja, namijenjene za vožnju biciklom. Svojom pojavom izazvale su negodovanje pariških djevojaka, ali zato su se kod nas vrlo brzo usvojile (A. Mackrell, *Art and Fashion*, Batsford 2005, 120)

⁵⁶ Kako piše tisak.....*zgodno i higijenično sredstvo, koje će posve istisnuti uporabu naramenica, pojasa i kajiša. To je naime neka vrsta elastične vrpce koja je oko pasa ušivena u hlačah...ovo pronašće dao je ugledni obrtnik kod obaju ministarstva trgovine zaštiti...taj izum preporuča se osobito koturašima....* (*Dom i svijet*, 14, 1896, 279)

⁵⁷ Rodila se 15. veljače 1888., u Ložišću na otoku Braču od oca Frane i majke Marije, rod. Vičić. Kad joj je bilo tek godinu dana ostala je bez majke, a u 12.godini umire joj i otac. U Montevideo udomljuje ju ujak Marko Vičić.

⁵⁸ *Domaće ognjište*, 1912, 27.

⁵⁹ ...*jedu trešnje, mladi urod i napastuje lastavicu...treba ih potamanit* (*Dom i svijet*, 14, 1897, 279)

⁶⁰ *Dom i svijet*, 12, 1889, 202.

List *Nature* obratio se molbom čitateljicama neka ne kupuju nikakav ures na šeširu od lastina perja ili krila „...ta luda moda potamanila je sve laste...“⁶¹. O toj modi progovorila je čak engleska kraljica, obilježavajući „modu mrtvih ptica na šeširima – barbarskom“⁶².

Mnogobrojne oblike, po uputama modnih centara, vješto su oblikovale zagrebačke modne kitničarke kao što je bila Dragica Šmid čija se radnja nalazila u Ilici⁶³. Kitničarke su izrađivale ili samo ukrašavale pustene šešire. No trgovački predstavnici donosili su i šešire iz Pariza, koji su se u Ilici na broju 22 u vlasništvu Alberta Brucknera, mogli kupiti uz ostale modne dodatke poput: donjeg rublja, muških

ovratnika, čarapa, kabanica, šešira, pregača, krznene robe, mufova, kapa, ogrlica. Sve popularnije bilo je samostalno izraditi šešir a ures za dekoraciju mogao se pronaći u trgovini Braće Kronfeld.⁶⁴ Podružnicu Bečke škole za izradu damskih šešira i kapa vodila je Ida Radulović u kojoj je diplomirao veliki broj zagrebačkih modista a edukacija trajala je dvije godine. Zagrebački modist Klein dobio je bečku diplomu za razdoblje učenja od 1904-1906.

Neizostavni secesijski modni dodaci poput suncobrana, kišobrana⁶⁵, lepeza⁶⁶, obuće⁶⁷ te tvornica rublja⁶⁸ također se smještaju u samo središte grada, u centar društvenog života.

Zaključak

Unatoč zemljopisnom smještaju unutar Austrougarskog carstva koji stvara pretpostavku da će svi modni utjecaji dolaziti iz Beča, Pariz je modna metropola koja je snažno utjecala na zagrebačku modu. Rezultat je to obrazovanja i stručnog usavršavanja u pariškim školama i akademijama kako mladih umjetnika tako i krojača, te modnog tiska koji se referira na pariške modne magazine. Beč je grad iz kojeg se u Zagreb uvoze skupocjene tkanine i modni dodaci, dok je London središte proizvodnje ženskih i muških odijela. U samom uvodu donose se smjernice istraživanja te ciljevi, tema rada smješta se u povijesni kontekst ukazujući na analognosti između umjetničkog i modnog pravca secesije. Dok je secesija u umjetnosti započela simbolički 1897. godine izložbom mlađe generacije likovnih umjetnika, moda secesije obilježena je prvim hrvatskim modnim magazinom *Pariška moda* 1895. godine. Društvena okupljališta – nalik šetalištima, kavani, kazalištu, fotografskom ateljeu, plesu – postali su mjesta prezentacije mode. Modne promotorice poput pariških bile su pripadnice plemstva ili dame iz dobrostojećih obitelji, te glumice. Sve snažnija uloga mode u društvu te važna grana gospodarskog napretka dovela je do otvaranja tvornica u kojima pretežito radi ženska radna snaga. U poglavlju *Tekstilna proizvodnja i ponuda Zagreba* navode se

lokacije trgovačkih magazina i tekstilnih tvornica u samom središtu Zagreba. Na mjestu današnje Tkalčićeva ulice, kroz koju je prolazio nekada potok Medveščak, smještaju se tekstilne tvornice, dok se trgovački magazini i modni krojači smještaju na glavni zagrebački trg i u glavnu ulicu, Ilicu. Kao važan segment secesijske tekstilne proizvodnje u poglavlju se opisuje djelatnost Salamona Bergera. Poglavlje *Modni krojači* značajan je doprinos u osvjetljavanju te obrtničke grane, te mode secesije Zagreba. Školovani modni krojači i modne kitničarke koje su oblikovale modni izričaj učestalo se pojavljuju u onodobnom tisku, reklamirajući svoje proizvode te ukazujući na praćenje modnih svjetskih zbivanja. U mnoštvu zagrebačkih modnih krojača i tekstilnih proizvoda uloga Gjüre Matica i Industrije Salamona Bergera u razdoblju secesije ukazuju na prisutnost autohtonog stila koji je obilježio zagrebačku visoku modu te bio značajni doprinos hrvatskom modnom tržištu prve dekade XX stoljeća.

Kratice:

MUO – Muzej za umjetnosti i obrt, Zagreb
EMZ – Etnografski muzej, Zagreb

⁶¹ *Dom i svijet*, 15, 1889, 250.

⁶² *Dom i svijet* 1897, 60.

⁶³ *Pariška moda*, 1896.

⁶⁴ *Hrvatski trgovački list*, 1901.

⁶⁵ U Ilici na br. 18 poslovnica J. Job i sin s najvećim izborom suncobrana i kišobrana.

⁶⁶ U Ilici na br. 16 poslovnica Vatroslava Reichla: ukrasni predmeti za dame i *Bečki Bazar* lepeze, roba iz kovine.

⁶⁷ U Ilici na br. 7, trgovina Aleks Reichl: obuće i cipela za gospode i gospođice u velikom izboru. Na broju 8, Dragutin Grgurović, nasljednik F. Heisinger: Skladište svih vrsta cipela za gospode, gospodu i djecu (*Hrvatski trgovački list*, 1901)

⁶⁸ R. Severinski, tvornica rublja, u Ilici broj 35 i u Gajevoj 10, podružnica u Beču i Karlovcu. Izrađuju sve vrste košulja za gospodu, gospođe i djecu (*Hrvatski trgovački list*, 1901)

LITERATURA

- Štimac, V., *Hrvatsko modno – odjevno nazivlje* : jezična analiza modnih časopisa od 1918–1941, Zagreb 2008.
- Arčabić, G., Manufaktura i industrija uz potok Medveščak, *Potok u srcu Zagreba, Uz potok Medveščak – od izvora do ušća*, Muzej grada Zagreba, Zagreb 2005, 65-73.
- Mackrell, A., *Art and Fashion*, Batsford 2005.
- Premierl, N., Položaj i nastanak Zagreba, *Potok u srcu Zagreba, Uz potok Medveščak – od izvora do ušća*, Muzej grada Zagreba, Zagreb 2005, 12-14.
- Ivoš, J., Doba prvih vjesnika suvremenog odijevanja, *Secesija u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2003, 170-178.
- Tonković, M., Drugačije slike siječanja : fotografija od poze do pokrenute slike, *Secesija u Hrvatskoj*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2003.
- Historicizam u Hrvatskoj*, ur. Vladimir Maleković, katalog izložbe, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 2000.
- Maruševski, O., *Hrvatska likovna moderna i Beč*, Zagreb 1997.
- Ashelford, J., *The Art of Dress : Clothes an Society 1500-1914*, London 1996.
- Enciklopedija hrvatske umjetnosti, Knj. 2 , Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1996, 220-224.
- Balog, Z., Sto godina hrvatskog modnog časopisa, *Ka* , 4-5, Zagreb 1995, 97-108.
- Horvat, R., *Povijest trgovine, obrta i industrije u Hrvatskoj*, Zagreb 1994.
- Prvanov, P., DTR- „Domaća tvornica rublja“ d.d. Zagreb (1914–1994), *Tekstil*, Savez inženjera i tehničara tekstilaca Hrvatske, 43, Zagreb 1994, 614-622.
- Buxbaum, G., *Mode aus Wien 1815–1938*, Wien 1986.
- Dobronić, L., Zgrade i pogoni nekih zagrebačkih tvornica devetnaestog stoljeća u očima suvremenika, *Iz starog i novog Zagreba III*, Muzej grada Zagreba, Zagreb 1968, 225-251.
- Gross, M., *Počeci radničkog pokreta u Zagrebu*, Zagreb 1956.
- Franić, I. S., Berger-Etnografski muzej u Zagrebu i naša pučka umjetnost, *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu*, I, Zagreb 1935.
- Savez hrvatskih obrtnika : 1908-1933* : spomenspis povodom dvadesetpetogodišnjice njegovog opstanka, Savez hrvatskih obrtnika, Zagreb 1933.
- Lakatoš, J., *Industrija Hrvatske i Slavonije*, Zagreb 1924.
- Hrvatski trgovački list*, Zagreb 1900–[1919?]
- Obzor*, Dionička tiskara, Zagreb 1886–1905.
- Parižka moda*, L. Hartman (Kugli i Deutsch), Zagreb 1895–1938.
- Dom i svijet*, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kr. sveučilišta, Zagreb 1888–1919.
- Radnički glasnik*, Zagreb 1887–1889.
- Narodne novine*, Zagreb 1861–.
- Naše gore list*, Zagreb 1861–1866.
- Na domaćem ognjištu*, Zagreb 1901–1904.
- Domaće ognjište*, Zagreb 1904–1914.

KATARINA NINA SIMONČIČ*

THE CLOTHING PRODUCTION IN ZAGREB IN THE SECESSION PERIOD

Summary

The fashion in Zagreb at the turn of the 19th century was under strong influence of Paris and Vienna. Zagreb, within the Austro-Hungarian empire, aspires to the culture and fashion of Vienna where the emphasis was on ready-made clothing production. Paris was oriented towards haute couture during the period of Secession, thus becoming the crucial point as regards trading routes and fashion impacts. It was in 1895 that Zagreb symbolically gave the title *Parižka moda* (Parisian Fashion) to its first fashion journal in Croatian.

This paper focuses on two Zagreb central streets which tailored, produced, presented and traded fashion. Textile production places, fashion salons, fashion tailors as well as textile and clothing assortments of home and foreign provenance are described. Due attention is paid to the fashion press of the period, which used to note fashion events, gatherings, presentation spaces and in the same time to inform about fashion trends. Significant source of

information for the reconstruction of clothing production in Zagreb offered advertisements published in the press placed by fashion houses, stores, factories and tradesmen. Their offers included dress items, accessories, and specialised terms for various fabrics.

The emphasis in the paper is on comparative researches both of Zagreb fashion and of other centres so that a comprehensive insight into the fashion development in the area may be accomplished. Women's fashion is described to a large extent since the press paid greater attention to it. The clothing of a woman expressed her husband's financial standing and it also served as status indicator related to young unmarried women. Like all bigger capitals, Zagreb also had ladies representing fashion. They either belonged to nobility or were opera divas and actresses. The Zagreb fashion in the period of Secession was most deeply marked by the work of Gjuro Matič, fashion tailor trained in Paris as well as by contribution of the *Industry of Salomon Berger*, which by applying traditional elements on the fashion clothing shaped the autochthonous expression present in foreign markets also.

* Katarina Nina Simončič, Fashion and Textile Historian. Department of Textile and Clothing Design of the Faculty of Textile Technology, Zagreb

BLUE JEANS : ВИШЕСТРУКА ЗНАЧЕЊА ПОРУКА У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ

Апстракт: *Blue jeans*, прешавши пут од тешке индустрије до високе моде, током XX века је постао један од најприлагодљивијих одевних предмета, присутан у свим модним стиловима широм света. Данас, масовно прихваћен одевни предмет од плавог тексаса, који готово да представља униформу у средњим школама и на факултетима, током своје еволуције садржао је многобројне различите поруке и функционисао на различите начине. У овом раду ће се анализирати настанак, комерцијализација и популаризација овог одевног предмета у оквиру америчке популарне културе, затим његова стилизација и промене дизајнерских карактеристика које служе као суптилан и прецизан показатељ кретања и промена у савременој популарној култури и друштву, путем чега ће се хронолошки испитати вишеструки слојеви значења *blue jeans*-а, који од симбола демократије, утилитарности и бескласности, преко симбола побуне и погодног медија за личну креативност, постаје амблем актуелности, статусни симбол стила, као и потврда традиционалног укуса и хијерархијских подела.

Кључне речи: *blue jeans*, бренд, идентитет, мода, популарна култура, тексас платно

„Постоји ли иједан други културни производ – филм, ТВ програм, плоча, руж за усне који може бити толико популаран” као цинс (*jeans*), питање је које поставља Џон Фиск (John Fiske), познати теоретичар популарне културе.¹ Оригинално америчког порекла, *blue jeans* се данас сматрају америчком иконом и отелотворењем америчких националних вредности и идеала као што су демократија, креативност или побуна, вредности које се у глобализованој друштвеној репродукцији размењују и конзумирају, што је на симболичан начин истакнуто и штампаним натписом на унутрашњој страни џепа левис фармерки: “Фармерке су постале америчка традиција, симболишући виталност Запада људима широм света”. *Blue jeans* су у последњих педесет година постале незаобилазни артефакт популарне културе XX века и данас се више нико не изненађује

чињеницом да се плаве фармерке носе у скоро свакој земљи у свету док су у многим од њих постале свакодневно носив одевни предмет. Свеprisутност овог одевног предмета потврђују и истраживања тржишта по којима просечна Американка поседује осам пари фармерки а више од половине одраслих у Великој Британији их свакодневно носе.² Али зашто од свих материјала и одевних предмета баш тексас и плаве фармерке, односно зашто је грубо обрађен, једнолично обојен и једноставно скројен комад одеће привукао толико много различитих друштава и народа и у релативно кратком периоду од момента појављивања, изашао из својих уских професионалних оквира и постао масовно прихваћен широм света? Овакав културни продор не би био могућ да *blue jeans* нису биле прилагодљиве и погодне за промену идентитета, прошавши кроз огромне промене, не само у дизајну, већ и у симболици коју носе са собом. Стога се могу посматрати као нека врста културног платна, која омогућава потрошачима да се понашају као уметници и придају им симболична и културна значења у односу на то како их користе или носе, чиме обезбеђују медијум за комуницирање порука путем чина потрошње.

Од копаца злата до популарне музике

Blue jeans се први пут појављују, у свом сада већ познатом облику, у Калифорнији у другој половини XIX века. Баварски емигрант Леви Штраус (Levi Strauss), стигавши у Сан Франциско 1850. године, са залихама јаког ланеног шаторског платна, видевиши да копачи злата оскудевају у добрим панталонама, направио је од свог платна неколико пари чвршћих панталона које су убрзо постале популарне због своје издржљивости. Неколико година касније, у недостатку ланеног платна, које је иначе било исувише круто, Штраус је почео да користи јако памучно платно индиго плаве боје, за које се каже да је настало у Ниму у Француској и као тканина из Нима (*serge de Nimes*) добило је скраћени назив - *denim* (de Nimes). Панталоне од денима добијају свој популарни назив *jeans*, због сличности са панталонама које су носили

* Душанка Пихлер, костимограф, Висока текстилна школа за дизајн, технологију и менаџмент, Београд

¹ Fiske, Dž., *Popularna kultura*, Beograd 2001, 8.

² Miller, D. & Woodward, S., *Manifesto for a study of denim*, Social Anthropology 15 (3), European Association of Social Anthropologists, 2007, 337. (Истраживања тржишта Cotton Incorporated 2005. и Mintel Market Research 2005)



1. Копачи злата у левис фармеркама, 1892, „Levi Strauss & Co.”
1. Gold diggers in Levi's jeans, 1892, „Levi Strauss & Co.”

морнари из Ђенове у Италији и које су називали *genes*. Комбинација материјала *denim* и производа *jeans*, на крају добија опште познат назив - *blue jeans*, односно плаве фармерке. Након неколико година Штраус је додатно ојачао *blue jeans*, стављањем бакарних нити на углове џепова и као такве их патентирао 1873. године. Модел левис 501 (Levi's 501), настао 1890. године, сматра се архетипом *blue jeans*-а.³ (сл.1) Почетком XX века, појављују се конкурентске фирме као што су „Ренглер“ (Wrangler) и „Ли“ (Lee), фармерке и други одевни

предмети од тексаса као што су заштитни комбинезони који постају радна одећа фармера, рудара, каубоја, лучких радника, бушача нафте и многих других сличних професија. Фармерке су се носиле више из практичних него модних разлога и од свог настанка су повезане са тешким физичким радом, нарочито радника са грубог Запада, који су усвојили употребљиву и приступачну одећу. Више од једног века је прошло, пре него што је ова одећа за раднике добила скоро универзално признање које има данас.

Узевши у обзир порекло *blue jeans*-а и дугогодишњу везу са радницима, тешким физичким радом и америчким Западом, чини се да привлачност плавих фармерки највише потиче из популистичких осећања демократије, независности, једнакости, слободе и братства, односно оне "указују на познати 'american dream' тј. амерички сан о подједнаким шансама за стицањем богатства".⁴ Стога не изненађује чињеница да су прва тзв. нерадна популација, која почиње да носи плаве фармерке, били сликари и други уметници, углавном на југозападу САД. Током двадесетих, фармерке усваја група уметника из Санта Фе (Santa Fe) области, као неку врсту антимодног симбола у жељи да се дистанцирају од Других и од прихваћених културних норми облачења у то време.⁵ Високо образовани млади индивидуалци, оба пола, почињу да носе фармерке желећи да се идентификују са робусношћу, непосредношћу и физичким напором радника и на тај начин створе сопствени статусни симбол групног идентитета, усвајајући унисекс изглед чак и пре него што је постао модеран. Током тридесетих, уметничке групације настављају да носе спортски стил џинса док компанија „Леви Штраус“, подстакнута жељом младих да преузму нови популарни имиџ човека са ранча, 1935. године објављује рекламу у Вогу (Vogue) са слоганом "прави вестерн шик су смислили каубоји"⁶, што је први пример модне рекламе џинса који тада постаје доступан у најпрестижнијим продавницама у Њујорку.

Други светски рат је био тачка преокрета за *blue jeans* у Америци. Како се број фабричких радника повећавао да би подржао напоре рата, била је потребна велика количина издржљиве одеће. Иако још увек виђена као функционална радна одећа, фармерке и одећа од тексаса стичу репутацију патриотизма, заједништва и егалитарности. Модни стандарди су се променили током рата, и управо је у то време ношење фармерки постало прихватљиво и за жене, које су у џинсу виделе ослобађање од наметнутих модних образаца и одевни

⁴ Kovačević, I., *Blue jeans kao element masovne kulture*, Etnološke sveske II, SED, Beograd 1980, 94.

⁵ Brooks, J., *Annals of Business: A Friendly Product*, New Yorker, Condé Nast, 12. 11. 1979, 58.

⁶ Berendt, J., *Blue jeans*, Esquire, Hearst Corporation, September 1986, 24.

³ Steele, V., уред., *Fads to Nylon*, у: Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol. 2, Detroit 2005 6, 237.

предмет у којем су се осећале удобно. Џинс је током Другог светског рата био повезан са посебним стилем живота и као такав се смешта негде између моде и антимоде.

После Другог светског рата, плаве фармерке и даље имају антимодну асоцијацију. Студенти уметности настављају да носе џинс као неконвенционалну униформу која симболизује њихову слободу у односу на постављене норме конвенционалног друштва. Наспрам новог модног тренда који се развија у Паризу, ултраженственог стила *њу лук* (New Look), грубо кројене унисекс плаве фармерке почињу да се везују за омладину, слободу и побуну и осим уметника, током педесетих, убрзо их прихватају мангупи и уличне банде, нарочито мотоциклистичке банде тзв. бајкери. Овај антимодни тренд је додатно појачан ером холивудских филмова, посебно вестерн филмова и исто као и данас, већина модних трендова је преузимања од познатих личности, а затим филтрирана ка општој популацији. За генерацију бејби-бумера (*baby-boomers*) која је одрасла са вестерн јунацима, фармерке постају свакодневни одевни предмет који се носи у слободно време.⁷ Током педесетих, групе обесправљених индивидуалаца који нису могли да пронађу своје место у конформистичкој клими хладног рата у тадашњем америчком друштву, реаговали су отуђењем и презиrom а нове узорце су нашли у америчкој поп култури. *Blue jeans* популаризују глумци попут Марлона Брандо (Marlon Brando) и Џемса Дина (James Dean), играјући улоге младих бунтовних, субверзивних или збуњених деликвената који малтретирају околину, као и рокенрол музичари попут Елвиса Прислија (Elvis Presley). Ови нови поп идоли носе фармерке и кожане јакне које постају антимодни одевни симболи којима се на симболичан начин супротстављају обичајима конвенционалног друштва, рефлектујући став побуне, отпора и генерацијског сукоба. Брандо је поставио нове стандарде омладинског идола и стила одевања који постаје популаран код младих и заслужан је за стварање имица бунтовника за џинс рокенрол генерацију педесетих. Својом сада култном улогом, вођом мотоциклистичке банде Џонија Стаблера (Johnny Stabler) у филму "Дивљака" (*The Wild One*, 1953), допринео је развијању бунтовничке културе која је у то доба визуелно подразумевала *blue jeans*, црне кожане јакне и мотоцикле. (сл.2) Фармерке сада добијају елементе опасности, авантуре и сексепилности. Брандо и његова банда мотоциклиста су преко филмског платна ушли у колективну имажинацију а имиц бунтовног бајкера који је филм популаризовао и постао један од класичних симбола америчке омладинске побуне, како у САД тако и



2. Марлон Брандо у филму „Дивљак“ 1953, *The Times Magazine*, април 2010.

2. Marlon Brando in “The Wild One”, 1953, *The Times Magazine*, April 2010

у иностранству, допринео је популарности џинса током педесетих. Појављујући се у доба политичких и друштвених превирања у САД а презентујући побуну и неконформизам, бајкер изгледа као чудан избор за представљање САД на било који начин. Ипак, слика дивљег мотоциклисте у плавим фармеркама и црној кожној јакни постаје америчка икона и незаобилазан симбол фармерки који касније бива коришћен у рекламним кампањама џинса. Брандов имиц бунтовника преузима Џемс Дин и у филмовима "Бунтовник без разлога" (*Rebel Without a Cause*, 1955) и "Див" (*Giant*, 1956) у својим *blue jeans*, постаје светска икона неформалног изгледа, највећи идол младих и симбол тинејџерске побуне. (сл.3) Елвис Присли на почетку своје каријере, такође, опонаша Брандов имиц и у филму "Затворски рок" (*Jailhouse rock*, 1957), заједно са осталим затвореницима, носи фармерке које постају симбол револта против друштвених правила. У том периоду

⁷ Gordon, B., *American Denim : Blue Jeans and their Multiple Layers of Meaning*, у: *Fast food, stock cars, and rock'n roll: place and space in American pop culture*, уред. G. O. Carney, Lanham 1995, 80.



3. Џејмс Дин у филму „Див“ 1956, насловна страна *Films and Filming Magazine*, септембар 1974.

3. James Dean in “Giant”, 1956, front page of *Films and Filming Magazine*, September 1974

почиње трансформација бајкера од негативца до хероја и значајна је јер су се у њој огледали ставови према младалачкој побуни и малолетничкој делинквенцији, која је задобила културни статус и била најзначајнија за развој контракултуре у наредној деценији. Први знаци ове промене су видљиви касних педесетих са појавом другог типа побуњеника, боема или битника који су за разлику од Бранда и Дина, лоших момака и бунтовника, били урбани интелектуалци. Они су усвојили плаве фармерке и црне џемпере као свакодневну гардеробу и одбацивши сувишне модне детаље, својим одевањем су изражавали отпор према тадашњем потрошачком, конформистичком друштву.

Шездесете су турбулентан период обележен ратом у Вијетнаму који је поделио друштво и утицао на одбацивање друштвених норми једног дела младе генерације. Доминантна контракултура младих, хипи

култура, сачињена од генерације бејби-бумера који су одрасли са Џејмсом Дином, вестерн филмовима и џинсом, сада су се опходили према џинсу потпуно природно.⁸ Фармерке су биле јефтине, удобне, повезане са телесношћу и представљале су слободу од свакодневних обавеза. Џинс је био практичан, дуготрајан и непромењив и као такав, представљао је антитезу свету моде који по својој природи захтева брзе промене и брзо застарева. *Blue jeans* су прошле процес културне аутентичности и задобиле нова значења потпуно другачија од оних које су првобитно садржале. Дуго повезиване са тешким и напорним радом, сада добијају многе симболичне атрибуте забаве и слободног времена као што су једноставност, удобност, неформалност, друштвеност и отворен простор и није случајно што постају масовно прихваћене управо у друштву које заиста није правило разлику између рада и забаве.⁹ Као што су филмске звезде и филм као медиј током педесетих лансирали моду *blue jeans* -а као моду младих, тако су и рок музичари и њихова публика током шездесетих допринели масовном прихватању *blue jeans*-а које су запањујућом брзином ушле на шире тржиште и постале универзално носив одевни предмет. Рок музика и џинс постају заштитни знаци генерације шездесетих а плаве фармерке униформа младих о чему најбоље сведоче визуелни документи са рок фестивала као што су Вудсток (Woodstock, 1969), Монтреј (Monterey, 1967) или Њупорт (Newport, 1969). Касних шездесетих, *blue jeans* су достигле популарност широм света и, што је још значајније, потпуно избрисале границе које су вековима уназад постојале, границе између професија, класа, родних улога и старосних граница као и регионалних, националних и идеолошких разлика. Фармерке су бескласне и унисекс изгледа, симболишу демократију, екологију, здравље и одбацивање вештачког пластичног изгледа богатог потрошачког друштва¹⁰, оне као објект негирају социјалне разлике, објект који је слободан чин отпора¹¹.

Све поткултуре, од бајкера до хипика, које су прихватиле *blue jeans*, снажно су стајале у опозицији са доминантним конзервативцима, средњом класом и потрошачки оријентисаном културом америчког друштва а *blue jeans*, с обзиром на своје порекло и историјске асоцијације, представљале су визуелно средство за изражавање антиестаблишмент осећања. Премостивши поделу рада и слободног времена, *blue jeans* улазе у ново доба, постиндустријског изобиља Запада када постају масовно прихваћена роба широке потрошње као и одевни предмет који се носи и у

⁸ Исто, 81.

⁹ Исто, 81.

¹⁰ Carnes, V., *Icons of Popular Fashion*, y: *Icons of America*, уред. R.N. Browne & M. Fishwick, Bowling Green 1978, 237.

¹¹ Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, London, New York 1989, 29.

свечаним приликама, што још више наглашава њихов егалитарни карактер.¹² Са светском експанзијом популарне музике, фармерке излазе из оквира северне Америке и западне Европе и упркос недоступности на ширем тржишту, постају тражени и високо цењени производ у земљама бившег совјетског блока као и у већини земаља Трећег света.

Сиромашни шик, украшавање и еротизација

Историја моде показује да нема симболике одевног предмета која је неприкосновена. Чист симбол у свом оригиналном облику комуникационог значења, може и најчешће и бива, изложен хировима оних који желе да пренесу више или различите поруке о себи.¹³ Фармерке су ушле на масовно тржиште јер је њихово широко прихватање покренуто модом и као заједнички антимодни именитељ омладине шездесетих убрзо су модификовале своју пролетерску симболику декларације једнакости и братства која је замењена елементима индивидуалности. Носиоци фармерки почињу да персонализују сам чин ношења фармерки стављајући акценат на њих, чиме избегавају сличност. Током шездесетих, фармерке постају медиј за изражавање личне креативности чему доприносе особине овог одевног предмета. Тексас платно је ткање у чијој основи стоји потка од предива природне боје упредена са више нити индиго плаве боје, што је један од разлога изглеђивања *blue jeans*-а након понављања прања и ова карактеристика чини тексас променљивим и допадљивим. Карактеристика тексас платна да се скупља и растеже сваки пут када се опере и поново носи, прилагођава фармерке облику тела. Током времена фармерке добијају специфичан облик, валере плаве боје, рупе и закрпе које носиоца асоцирају на проживљене догађаје и искуства и тиме постају изразито личне, што потврђују изјаве носиоца фармерки који кажу да се највише осећају својим када носе своје изношене фармерке или да су фармерке продужеци њихових личности.¹⁴ Као сликар који може повући више пута нове потезе и боје на коришћеном платну и креирати другачији смисао дела, тако и носилац фармерки има слободу изражавања како би приказао шта год жели на својим фармеркама и променио им симболику. Тада настаје мода сиромашног шика, изглеђених, поцепаних и изресаних фармерки које су подсећале на неку врсту упадљивог сиромаштва или је постизана жељена сличност са изношеним фармеркама виђаним у филмовима. Сиромашни шик се односи на модне хирове у популарној култури који традиционалне



4. Ретро стил шездесетих, цинс компанија „Monki“, септембар 2009.
4. Retro style of the 1960s, Jeans Company “Monki”, September 2009

симболе радничке класе чине забавним, помодним и често скупим,¹⁵ док изношена одећа може имати сентименталну вредност за онога ко је носи и као таква постаје модни артикал.¹⁶ Феномен намерног претварања новог у старо убрзо постаје популаран и у неким круговима ношење изглеђених фармерки је било више цењено од ношења нових што је подстакло произвођаче цинса да почну са производњом изглеђених, испраних фармерки, изношеног изгледа. Инспирисане популарним изгледом изглеђених фармерки од сунца са француске ривијере, америчке компаније развијају третман избељивања који поскупљује производ а изглеђени изглед фармерки је комерцијално имитиран први пут крајем шездесетих.¹⁷ (сл.4) Сиромашни шик изношених

¹² Kovačević, I., н.д., 97.

¹³ Davis, F., *Blue jeans*, у: Fashion, culture and identity, Chicago, London, 1992, 71.

¹⁴ Beagle, P., *American Denim : A New Folk Art*, New York 1975, 14, 73.

¹⁵ Halnon, K. B., *Poor Chic : The Rational Consumption of Poverty*, Current Sociology, Vol. 50(4), SAGE Publications, July 2002, 501.

¹⁶ Calefatto, P., *The Clothed Body*, Oxford , New York, 2004, 8.

¹⁷ Gordon, B., н.д., 83.

фармерки као модни тренд се може упоредити са *шанел* малом црном хаћином, која је коштала више уколико је изгледала обичније и сиромашније.

Убрзо контракултура младих почиње да глорификује своје *blue jeans*, украшавајући и улепшавајући их и све што може бити употребљено на тексасу бива употребљено на фармеркама, од свиле, коже, сомота, нитни, перја. Правећи их разнобојним, носиоци их персонализују, изражавају преко њих све видљивији лични став. Период седамдесетих се назива и "златно доба тексаса"¹⁸, јер се мода инспирисана фармеркама и тексасом проширила широм света а маштовито украшавање фармерки је постало толико свеprisутан феномен да је компанија „Леви Штраус“ 1973. године почела да спонзорише национална такмичења у уметности тексаса.¹⁹ Произвођачи цинса почињу да производе украшене фармерке, додајући им нашивени вез, украсе, вештачке дијаманте и друге декоративне додатке. (сл.5) Унисекс одећа која је симболизовала алтернативну омладинску поткултуру и била одговарајуће средство да се прекину родне улоге, под паролом демократизације цинса, почиње поново да их наглашава и уводи посебне кројеве и величине за мушкарце, жене, децу и старије особе. У односу на модне трендове, фармерке почињу да се комбинују са другим одевним предметима, што је у оштрој симболичкој супротности са њима, као на пример са крзнима, елегантним ципелама са високим потпетицама, чипкастим кошуљама или блузама од свиле.

Паралелно са демократизацијом цинса, од седамдесетих се појачава и тренд еротизације цинса што је такође у супротности са њиховом унисекс симболиком. Еротизацију цинса примећујемо већ током педесетих, популаризовану од стране поп звезда као што су Марлон Брандо и Мерлин Монро (Marilyn Monroe). Улогом Стенлија Ковалског (Stanley Kowalski) у драми "Трамвај звани жеља" (Streetcar Named Desire, 1947), Брандо не само да поставља нове стандарде стила одевања, већ уводи и елемент еротизације у чин ношења фармерки. Слика младог мишићавог мушкарца који одише сексуалношћу, одевеног у плаве тексас фармерке и припијену памучну мајицу, даје нову димензију *blue jeans*-у, наглашену еротизацију одевног предмета, спој који ће касније еволуирати, ући у колективну свест, постати уобичајена представа коју имамо о *blue jeans*-у и наставити да се презентује уз *blue jeans* стил до данас. Сексепилност у *blue jeans*-у је можда најочљивија када их носи секс симбол Мерлин Монро, као на пример у филму "Река без повратка" (The River of no Return, 1954) док се у филму "Неприлагођени" (Misfits, 1961) појављује у можда најпознатијем *blue jeans* моделу на свету, *левис*



5. Петро стил седамдесетих, „Lolita jeans company“, 2005.

5. Retro style of the 1970's, Lolita jeans company“, 2005

501 и осим тога што својим улогама популаризује фармерке, доприноси и имицу сексуалности који се повезује са њиховим ношењем. Током седамдесетих, еротизација фармерки се постиже транспонованем фармерки из врећастих панталона у панталоне толико тесне да су се једва могле обући, односно одговарајућим кројем којим фармерке постају толико плитке да откривају карлични део, затим модернизовањем тексас материјала у сукње и употребом мекших материјала за жене. Занимљиво је да, у бескрајним модним променама, врећасте фармерке поново постају популарне средином осамдесетих када испољавање сексуалности кроз чин ношења фармерки постаје стандард за скоро све рекламне кампање цинса.

Брендирање, маркетинг и имиџ

Упркос демократским и егалитарним осећањима која су *blue jeans* првобитно изражавале, у западном друштву социјални статус се и даље високо котирао и тиме угрожавао оригиналну симболику једнакости и братства. Иако се може рећи да су елементи индивидуалности већ постојали у претходним деценијама јер се персонализовање фармерки сматрало неопходним да би се показао антимодни став, многе од спољашњих знакова и кључних идеја контракултуре доминирајућа култура је не само добро апсорбовала већ су постали њена суштина. Популарна култура касног капитализма наглашава важност стила одевања и намеће обрасце одевања чиме се губи важност диференцијације појединца која је током

¹⁸ Steele, V., н.д., 274.

¹⁹ Исто, 274.

шездесетих означавала неформалистички став.²⁰ Оно што је уследило током седамдесетих и осамдесетих је дизајнирање и брендирање џинса, истакнуто означавање робне марке дизајнера које су мутирале и мешале поруке, избациле оригиналне симболичке алузије и промовисале разлике између класа, елитизам и снобизам. Дијалектички статус одеће се огледа у чињеници да је с једне стране постојао тренд брендираног џинса, верзија високе моде овог демократског антимодног производа, који тежи ка поновном увођењу разлика и хијерархијских подела, док је са друге, постојала тенденција настављања и наглашавања основне симболике *blue jeans*-а као што су демократија, утилитарност, бескласност и тежња ка традиционалном укусу.²¹ Ипак, први пример одеће са брендом истакнутим споља је био модел *blue jeans*-а компаније „Леви Штраус“, на који је 1936. године пришивен комад црвене тканине са натписом левис на задњи џеп фармерки.²² Данас је тешко пронаћи фармерке које не приказују име бренда споља, позивајући се на неприкосновени архетип Левисових фармерки. Будући да се развио у САД и асоцирао на амерички Запад, раних седамдесетих џинс се сматрао углавном америчким производом. Америчка модна критика 1973. године даје специјалну награду компанији „Леви Штраус“ за оригиналну америчку моду која сада утиче на цео свет а популарна штампа се пита који је артикал аутентичније амерички од тексаса.²³ Ипак, масовна производња фармерки, потпомогнута рекламом преко мас-медија, доводи до експанзије овог производа у свету и од момента када је амерички модел фармерки изнет на интернационалну модну сцену, европски модни дизајнери га прихватају и настављају његово прилагођавање модним стилима који долазе. Неки од најскупљих модела тексас одевних предмета, који су се појавили на америчком тржишту, дошли су од европских произвођача. Италијанска компанија „Фиоручи“ (Fiorucci) је била међу првима која је одбацила амерички модел фармерки и лансирала европски стил под називом *буфало 70* (Buffalo 70 jeans), уске и тамне фармерке које су се разликовале од изношених и испраних фармерки које су тада биле у моди. Пошто су биле скупе и недоступане, у Америци су постале статусни симбол џет-сет друшта из Студија 54.²⁴ Противречност и парадокс статуса симболике плавих фармерки само суптилно подвлаче идентитет двосмислености који се огледа у европско-америчкој размени значаја и значења овог одевног предмета. За многе Европљане, занете романтиком америчког Запада, фармерке су симбол слободног духа,

побуне и самопоузданих каубоја и таква слика је дошла културно кодирана у чину ношења фармерки,²⁵ док неодржива привлачност европске моде подстиче Американце да купују скупе француске плаве фармерке, иако знају да млади из Сан Тропеа имитирају младе у Америци, земљи која производи и боље и јефтиније фармерке од Француске. Дизајнерске етикете постају опсесија, док дизајнери пласирају своје личне високо стилизоване верзије стила контракултуре са уздржаним снобовским изгледом.²⁷ Џинс више није симбол егалитарности већ класних разлика и већина људи сматра да су статусне разлике једини означитељ брендираних фармерки и да уколико не би било истакнуте робне марке, разлике између брендираних и небрендираних фармерки би биле тешко уочљиве.²⁸ Од педесетих година џинс више користи гламур познатих личности у својој промоцији него што ставља акценат на своју практичност и дизајн. Током осамдесетих, овај тип маркетиншке стратегије постаје све значајнији јер тржиште џинса убрзо бива преплављено брендираним фармеркама сличног дизајна. Ђорђо Армани (Giorgio Armani) је био међу првима који је искористио ову стратегију и дизајнирао одећу за Ричарда Гира (Richard Gere) у филму „Амерички жиголо“ (American Gigolo, 1980). Исте године „Калвин Клејн“ (Calvin Klein) покреће, сада легендарну, еротску рекламну кампању своје нове колекције фармерки у којој се појављује петнаестогодишња Брук Шилдс (Brooke Shields) и провокативно говори: „Ништа не може стати између мене и мојих *калвин* фармерки“. Класичан модел фармерки тамно плаве боје, равних ногавица и високог струка, одмах постаје популаран а како их је презентovala Брук Шилдс добија епитет „секси“.²⁹ Нешто касније, истом маркетиншком стратегијом, компанија „Гас“ (Guess) ангажује Клаудију Шифер (Claudia Schiffer) која у заводљивим позама приказује модел Гасових фармерки.³⁰ У овим примерима реклама ми заправо видимо фармерке, али порука коју примамо има више слојева значења и комуницира кроз алузије и саучесништво.

Половином осамдесетих џинс почиње да се прави од мешавине полиестра и тексаса, која се растеже према телу, савршено му се прилагођава као и сваком покрету. Уводе се нове технологије путем којих се убрзава процес старења и избељивања џинса да би се што верније постигао жељени изношен изглед фармерки из периода

²⁰ Featherstone, M. *Consumer Culture & Postmodernism*, London, New Delhi 1991, 97.

²¹ Davis, F., *н.д.*, 73.

²² Craik, J., *Fashion : the key concepts*, Oxford 2009, 124.

²³ Gordon, B., *н.д.*, 82.

²⁴ Steele, V., *н.д.*, 274.

²⁵ Berger, A. A., *Sings in contemporary culture*, New York 1984, 80–82.

²⁶ Kennedy, F., *Fashionable mind*, New York 1981, 93.

²⁷ Davis, F., *н.д.*, 74.

²⁸ Исто, 75.

²⁹ Kaplan, J., *The Triumph of Calvinism*, New York Magazine, Vol. 28, No. 37, News Group Publication Inc., 18. 9. 1995, 46; Rutherford, P., *A world made sexy : Freud to Madonna*, Toronto 2007, 196.

³⁰ Gross, M., *Who's that girl?*, New York Magazine, Vol. 22, 38, News Group Publication Inc., 25. 9. 1989, 38.



6. Фотографија из рекламне кампање „Guess“, „Гангстер љубави“, 2010/11.
6. Photograph from the advertising campaign „Guess“, „Gangster of Love“, 2010/2011

шездесетих. Најбољим џинсом се сматрао онај који застарева природно, тако да се оригинални стари џинс ценио више него нови. Избледали тексас је најкарактеристичнији за компаније џинса као што су „Ли“ и „Гас“ који су неговали тзв. изглед „изношен до смрти“ (worn to death)³¹ у жељи да се што више приближе оригиналном изгледу фармерки из периода шездесетих као и атмосфери тог периода, док је омладина осамдесетих чезнула за таквим изгледом јер је он подразумевао идеале и вредности контракултуре, сада апсорбоване у мејн-стрим културу. Крајем осамдесетих у моди је „поново коришћен“ тексас, џепови разних облика, закрпе у другој боји, декоративни штепови и штампа. Иако вођени модусом носталгије и жељом да се приближе оригиналном узор, сви ови трендови су били само фасада, деловали су неприродно и нису имали спонтаност и свежину шездесетих.

Рекламне кампање за тексас одећу су покушавале да евоцирају слику педесетих и шездесетих и идентификују купце са њом путем сањивих, митских прича пуних импликација, представљајући младе, атрактивне, сексепилне мушкарце и жене који у контексту одређене приче облаче или свлаче фармерке. Они често имају сањалачке или уморне изразе лица или су им лица у сенци, квалитет који дозвољава потенцијаним купцима да пројектују себе у сцену и постану део ње, што подразумева и изношену одећу која додаје димензију искуства, авантуре и доживљаја. Многе од реклама џинса представљају авантуристичку прошлост *blue jeans*-а, као на пример пар на мотоциклу („Калвин Клејн“), мушкарац са црним кожним рукавицама (Гас) или вестерн ликови „Левиса“ и „Гаса“ у амбијенту педесетих или шездесетих. У том ретро стилу, једну од науспешнијих рекламних кампања џинса је током осамдесетих покренула компанија „Леви Штраус“³² која је иницирала суптилније и двосмисленије приказе сексуалне објективизације а рекламни спот „Перионица веша“ (1985) постаје једна од најпопуларнијих реклама џинса.³³ Ник Камен (Nick Kamen), уз пратњу музике Марвина Геја (Marvin Gaye), улази у јавну перионицу веша у стилу педесетих и наочиглед изненађених присутних људи, свлачи своје *blue jeans* левис 501 остајући само у боксерицама, ставља их у веш машину и мирно чека да се оперу. Реклама доприноси популарности Нике Камена, боксерице постају модни тренд а левис 501 најтраженији модел фармерки.³⁴ Друга „Левисова“ реклама из исте кампање под називом „Камионет“ (Pick-up, 1989) приказује атрактивног младића који помаже момку и његовој девојци чији се аутомобил покварио и свлачи своје „издржљиве“ фармерке да би њима привезао оба возила. Затим одводи девојку у свој камионет и дајући нагло гас, успева да откачи браник са свог камионета, док привезане 'левиске' и остављени момак остају иза њих, уз пратњу песме „Буди моја девојка“ (Be my baby, The Ronettes). Ова кампања јасно наглашава основне карактеристике рекламних спотова који постају стандард за промовисање џинса: визуелну структуру која тежи да стилизује прошлост типичним амбијентом, одећом и музиком, заплет који укључује сексуално узбуђење, војајеризам и изненађење, и на крају се појављује лого производа који потврђује свој квалитет. Иако компанија „Левис“ продаје робу широм света, публицитет за бренд није био истоветан на мултинационалној основи. У поређењу са ретро стилем

³² Flemming from Thygesen, Levi Strauss Europe and P. McGowan, *Inspiring the organisation to act: A business in denial*, International Journal of Market Research, Vol. 44, Quarter 2, The Market Research Society, Marston Book Services Ltd. 2002, 161.

³³ Morgan, N., Pritchard, A., *Advertising in tourism and leisure*, Oxford 2001, 262–263.

³⁴ Rutherford, P., *н.д.*, 196.

³¹ Gordon, B., *н.д.*, 86.



7. Фотографија из рекламне кампање левис колекције џинса "Урбана класика", пролеће/лето 2011, „Levi Strauss & Co.“

7. Photograph from the advertising campaign of Levi's jeans collection "Urban Classic", Spring/Summer 2011, "Levi Strauss & Co."

поменутих реклама рађених за британску телевизију током осамдесетих, у Јапану су левис фармерке и педесете године биле симболизоване ликом Џемса Дина, док су Левисове рекламе за америчко тржиште тежиле ка томе да прикажу неформалност, асоцирајући производ са савременим урбаним инте-лектуалцима и блуз музиком. У штампи су имале тенденцију да створе идеју о фармеркама као одевном предмету за слободно време и забаву, са конвенционалним и разумљивим слојем

значења на фотографијама као што су, на пример, младићи који пливају, играју се у базену или се облаче за викенд.

Ипак, основна нит која се провлачи кроз све рекламе фармерки је тело које добро изгледа у њима, са више или мање директним сексуалним наговештајем. Чак и кад није било отворене сексуалности постојао је сензуални тон. Паралелно са трендом који је визуелно евоцирао бурну америчку прошлост *blue jeans*-а, тренд

слободе и отворене сексуалности је приметан у многим рекламним кампањама џинса као што су рекламе „Калвина Клејна“ или „Гаса“ у којима често видимо раскопчану одећу испод које се види доњи веш. У деценији када су фитнес клубови постали популарни, самим тим и младо мишићаво тело, танга је инкорпорирана у речник женског доњег веша као одговор на све уже фармерке, захваљујући женама које су желеле да нагласе своју гимнастичку мускулатуру. (сл.6)

После више од једне деценије експеримената у џинсу, током деведесетих је приметан повратак класичном стилу и тамним фармеркама. Раних деведесетих традиционално дизајниран тамни тексас је добио додатни подстрек од популарности хип-хоп стила који су карактерисале превелике, врећасте фармерке и носиле у себи естетику затворских униформи што је истакнуто и у текстовима песама. Базиране на популарном хип-хоп

стилу, појављују се урбане спортске компаније тексаса као што су FUBU, „Рокавер“ (Rocawear) и „Фат фарм“ (Phat Farm). Упоредо са тим трендом, постаје популарно и ношење традиционалних фармерки као што су *левис*, *ренглер* и *ли*. (сл.7) Касних деведесетих, дизајнери високе моде као што су „Долче и Габана“ (Dolce & Gabbana), „Роберто Кавали“ (Roberto Cavalli) и „Миу Миу“ (Miu Miu) креирају тзв. "урбани каубојски изглед" (urban cowboy look) инспирисан одећом са Дивљег запада као што су хаљине украшене цветним шарамима, тексас фармерке, кариране кошуље и традиционалне шпицасте каубојске чизме.³⁵ Тексас помама се наставља и у XXI веку и осим постојећих брендираних џинс компанија појављују се нове културне тексас линије попут „Мави“ (Mavi), „Пејпр деним“ (Paper Denim) и „Блу калт“ (Blue Cult) који се такмиче на тржишту са перфектно изгледелом и изгужваним фармеркама.³⁶

Закључна разматрања

Шта је то у *blue jeans*-у што их чини популарним и данас? *Blue jeans* и остала одећа од тексаса нису само симболи Дивљег запада, грубих радника или фармера, оне су постале свеприсутни одевни предмет XX века, интегрални део целе америчке и светске сцене, које и даље имају значајно место у XXI веку широм света. Њихов легендарни статус ће остати нетакнут јер ће га реинтерпретирати свака генерација која их конзумира. Иако су превазишле своја стара симболичка значења и приказале нова као што су побуна и неконформизам, историја им је наметнула одређена ограничења на значења и симболику и још увек није у стању да потпуно превазиђе неке од ових граница и у потпуности их ослободи старих значења да би добиле потпуно нова. Упркос бројним начинима на који су мода и масовно тржиште интервенисали да би трансформисали овај одевни предмет, чињеница је да његова основна симболичка

привлачност потиче из антимодалних значења, својих визуелно убедљивих историјских алузија на руралну демократију, обичног човека, једноставност и непретенциозност. Године 1983, француски модни дизајнер Ив Сен Лоран (Yves Saint Laurent) изјавио је за *New York Magazine*: "Често сам говорио да бих волео да сам ја измислио *blue jeans*. Оне имају израз, скромност, сексепил, једноставност - све што желим да постигнем у својој одећи".³⁷ *Blue jeans* су биле симбол побуњеништва, контракултуре, оличење многих идеала и веровања генерације која их је носила, биле су модерне, брендиране и антимодалне. Биле су избељиване, цепане, закрпљене, сечене, декорисане, осиромашне и "изношене до смрти", али њихова способност прилагођавања увек их је враћала у другом виду и са другим слојем значења. Успех *blue jeans*-а је јединствен³⁸ и због тога их треба посматрати јер оне настављају своју еволуцију.

³⁵ Steele, V., уред., *Academic Dress to Eyeglasses*, у: Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol. 2, Detroit 2005 а, 338.

³⁶ Steele, V., и.д., 276.

³⁷ Dryansky, G. Y., *The Genius of Yves Saint Laurent*, New York Magazine, News Group Publication Inc., 28. 11. 1983, 53.

³⁸ Calefatto, P., и.д., 156.

ЛИТЕРАТУРА

- Craik, J., *Fashion : the key concepts*, Oxford 2009.
- Miller, D. & Woodward, S., Manifesto for a study of denim, *Social Anthropology* 15 (3), European Association of Social Anthropologists, 2007, 335–351.
- Rutherford, P., *A world made sexy : Freud to Madonna*, Toronto 2007.
- Steele, V., уред., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Vol. 1 : Academic Dress to Eyeglasses, Detroit 2005 a.
- Steele, V., уред., *Encyclopedia of Clothing and Fashion*, Vol. 2 : Fads to Nylon, Detroit 2005 б.
- Calefato, P., *The Clothed Body*, Oxford, New York 2004.
- Morgan, N., Pritchard, A., *Advertising in tourism and leisure*, Oxford 2001.
- Flemming from Thygesen, Levi Strauss Europe and P. McGowan, Inspiring the organisation to act : A business in denial, *International Journal of Market Research*, Vol. 44, Quarter 2, The Market Research Society, Marston Book Services Ltd. 2002, 143-161.
- Halnon, K. B., Poor Chic : The Rational Consumption of Poverty, *Current Sociology*, Vol. 50(4), SAGE Publications, July 2002, 501–516.
- Fisk, Dž., *Popularna kultura*, Beograd 2001.
- Gordon, B., *American Denim : Blue Jeans and their Multiple Layers of Meaning*, : Fast food, stock cars, and rock'n roll: place and space in American pop culture, Lanham 1995, 77-93.
- Kaplan, J., The Triumph of Calvinism, *New York Magazine*, News Group Publication Inc., 18. 9. 1995, 46-55.
- Davis, F., *Blue jeans, y: Fashion, culture and identity*, Chicago, London 1992, 68-78.
- Featherstone, M., *Consumer Culture & Postmodernism*, London, New Delhi 1991.
- Fiske, J., *Understanding Popular Culture*, London, New York 1989.
- Gross, M., Who's that girl?, *New York Magazine*, News Group Publication Inc., 25. 9. 1989, 38.
- Berendt, J., *Blue jeans*, *Esquire*, Hearst Corporation, September 1986.
- Berger, A. A., *Sings in contemporary culture*, New York 1984.
- Dryansky, G. Y., *The Genius of Yves Saint Laurent*, *New York Magazine*, News Group Publication Inc., 28. 11. 1983, 44-57.
- Kennedy, F., *Fashionable mind*, New York 1981.
- Kovačević, I., Blue jeans kao element masovne kulture, *Etnološke sveske II*, SED, Beograd 1980.
- Brooks, J., *Annals of Business : A Friendly Product*, *New Yorker*, Condé Nast, 12. 11. 1979, 58-74.
- Carnes, V., *Icons of Popular Fashion*, y: Icons of America, уред. Browne, R.N. & Fishwick M., Bowling Green 1978.
- Beagle, P., *American Denim : A New Folk Art*, New York 1975.

DUŠANKA PIHLER*

BLUE JEANS : THE MULTIPLE MEANINGS OF MESSAGES IN POPULAR CULTURE

Summary

In the 20th century blue jeans became the most popular artifact of popular culture, an item of clothing accepted en masse and an integral part of the entire American and global scene. This text makes a parallel analysis of their first appearance, commercialization and popularization, the changes in design and the multiple layers of meaning during their evolution. Since they were able to adapt to the needs, fashion styles and tastes throughout the world, blue jeans went through a process of cultural authenticity in which fashion, global markets and mass media intervened in the transformation of this item of clothing and endowed it with symbolic and cultural meanings totally different from the original ones, thus providing a satisfactory medium for communicating the messages through the act of consumption. Although linked to hard work for a long time, blue jeans acquired a number of symbolic attributes during their evolution, and grew from a symbol of usefulness and democracy, over patriotism and

equality to a symbol of revolt, resistance and generational conflict. In the 1960s they obliterated the regional, national and ideological differences as well as the borderlines between professions, classes, gender roles and age limits, and became globally accepted items of mass consumption. When they entered the postindustrial abundance of the West, they were absorbed by the dominant culture which continued their conformity to fashion styles by changing a number of the former outer signs, key concepts and symbolic allusions and, by means of the mass media "Mass media", Oxford English Dictionary, online version November 2010, promoted new symbolic meanings which then reintroduced the differences between classes, hierarchical divisions and elitism. At the same time, there was a continuation of the tendency to emphasize the basic symbolism of the blue jeans, such as democracy, classless society, simplicity and unpretentiousness. The messages are mutated and mixed while blue jeans continue their evolution globally even in the 21st century.

*Dušanka Pihler, costume designer, High School for Design, Technology and Management, Belgrade

THE CLOTHED BODY IN FASHION AND PERFORMANCE

Abstract: This paper explores the clothed, communicating body as a site for the meeting of fashion and performance practice. It discusses the relationship between the body and clothing as a potentially shared form of communication in areas of contemporary fashion and performance practice and specifically investigates the symbiotic relationship between the two in conveying narratives and concepts from and on the body.

The methodology draws on an analysis of practice and theory in contemporary fashion and performance design, exposing cross disciplinary approaches and an interchange of ideas that point towards a hybrid practice between the two disciplines. By placing clothing at the centre of this debate it is possible to take into account how the emotional and physical factors as well as the site of the body itself contributes to the making, intention and reading of such work. It is suggested that this area of work could be seen as a type of body located scenographic practice in its own right.

The paper concludes that there are a range of embodied practices where practitioners work with materiality, clothing the body and conceptual approaches that seemingly function in cross disciplinary territory. Attempts to categorise within formal constructs can restrict creative progress and that it is through understanding the body as a site specific context that it is possible to move forward and give meaning to this practice in a contemporary context.

Keywords: the body as site, the clothed body, communication, conceptual, cross disciplinary, fashion and performance design, scenography

This paper discusses largely uncharted territory into the relationship between clothing design for fashion and performance and the hybrid area of practice that emerges between the two disciplines. The relationship between the design of clothing for fashion and performance is beginning to emerge as an area of debate in academic circles. There are also an increasing number of contemporary precedents in creative practice that are seemingly exploring the intersection of the two disciplines and that point towards further exploration of this area.

My doctorate research¹ interrogated the relationship between fashion, art and performance from a range of perspectives through theory and practice and concluded, amongst a range of findings, that in contemporary creative practice the intersections of subject disciplines are increasingly complex and that cross disciplinary hybrid practices have emerged that challenge preconceptions of rigid definitions and practices. It also proposed that designers need to establish different methods of working as they increasingly move into new and interdisciplinary sites for communicating ideas. (Fig. 1)

The worlds of fashion and performance have tended to be analysed and understood in the context of their own disciplines as separate and distinctly different in terms of their design process and intention. As performance and fashion practice both increasingly move into new and site-specific contexts and as focus is extended around conceptual and experimental approaches, the divisions between clothing designed as conceptual fashion and clothing designed as costume for performance have arguably become less clear. What is notable in both disciplines is the use of the body as a catalyst and site through which meaning is created and communicated.

Fashion from Commerce to Concepts

Over the past decade the hierarchy of the fashion industry has shifted from couture and mass production to a multifaceted fashion industry with many more levels and markets. The communicational scope of fashion has also extended in response to new technologies and the growth of the 'image industry'² which from the 1980s to present has also shifted the focus of fashion. The garment or collection is no longer the sole focus and far wider ranges of products and ideas are promoted or communicated from this catalyst. Fashion itself is diversifying, serving new purposes and meeting wider audiences.

The space or site of fashion has also diversified and designers' work is now communicated through and within

* Jessica Bugg, designer, School of Media and Communication, London

¹ Bugg, J. *Interface: Concept and Context as Strategies for Innovative Fashion Design and Communication: An Analysis from the Perspective of the Conceptual Fashion Design Practitioner*, PhD Thesis, University of The Arts London, 2006, p. 231.

² Melossi, G., *The Style Engine*, USA, 2000.



1. Jessica Bugg, *Toothpick spine and shoe lace trouser*, movement collection, 2006. Photographer Roy Shakespeare
 1. Џесика Баг, *Игличаста кичма и панталоне до глежња*, колекција покрета, 2006.

fashion film, animation, the music industry, art photography, fashion illustration and graphics, virtual space, performance and the art gallery. Our understanding of fashion has altered dramatically, as commerce and faster approaches to fashion came into play. High end designers have reacted against this shift dealing with political and global issues to make social comment through their work, taking the subject back to process and craft, communicating ideas and working in interdisciplinary contexts as well as with interdisciplinary methods or collaborating with other disciplines.

Fashion and Performance

There has been much discussion of the relationship between art and fashion over the past decade, however the relationship between fashion, theatre and performance design has scope for further exploration. There are notable exceptions for example Nancy Troy has written about the relationship between art and couture in the early 20th century, drawing connections with art and fashion cross pollination in contemporary fashion practice. In her book *Couture Cultures*³ she addresses theatre and the spectacle of fashion in the early twentieth century, specifically in the presentational methods of couturier Paul Poiret, discussing his theatrical approach to clothing design and presentation. Troy also identifies a growing cross over between theatre and fashion in contemporary fashion practice and states that:

“In the modern period the connections between fashion and theatre are multiple, encompassing not simply the design of costumes for the stage, or the dramatic potential of fashion shows, or even the performative aspect of wearing clothes, but also the exploitation of the 'star' system for the commercial purpose of launching new clothing styles”.⁴

Fashion Theory, the journal of dress body and culture, devoted a volume solely to the subject of Fashion and Performance⁵. Within this volume Caroline Evans in her article *The Enchanted Spectacle* discusses the development of early mannequin parades in the early 1900s and their progression into the large scale blockbuster spectacles of recent years referring to “the spectacle, excess and showmanship” of Alexander McQueen and John Galliano in the 1990s⁶.

To understand better the relationship between the disciplines it is necessary to address this from the perspective of the designer and the design process itself to enable a reassessment of the seemingly clear cut divisions between what is fashion and what is theatre, not only on a presentational level but also from an empirical perspective. The term “theatre” has itself been replaced by “performance”;

⁴ *Isto*, p. 81.

⁵ Fashion Theory : The Journal of Dress Body and Culture, Vol. 5, Issue 3, Oxford 2001.

⁶ Evans, C., *n.d.*, p. 301.

³ Troy, N.J., *Couture Cultures : A Study of Modern Art and Fashion*, USA 2003.

which encompasses a broader definition, which includes music videos, film, live performance, opera, contemporary dance, street performance, mime, and site-specific work. This platform gives wider scope for understanding the emerging area of contemporary practice that seems to point towards a hybrid practice between fashion and costume design in recent years. Colin Counsell talks about Performance as:

“an essentially constructive medium, and one for which orthodox distinctions between the real and the theatrical, and the functional and conceptual, cannot be maintained. However and wherever they appear, bodies and their actions are shaped by, give form to, figures drawn from cultural memories”⁷

This quote could equally well apply to Fashion performance where in the 'fantasy world' projected on the catwalk or within an editorial format or fashion film blurs the edge between what is real and what is conceptual however it is the viewers understanding of the body and their own memories and experiences that enable them to engage and connect with the ideas and narratives.

There are many connections between the two disciplines both have a temporality, they are of a moment whether that be the performance of fashion on the catwalk, the production or performance on the stage, they both rely on human reaction and a wearer or performer and both have the ability to question, comment and communicate to audiences through a shared understanding of the body. The sense of the here and now is also important, even if a performance or a collection comments on or communicates something of a time gone by it is still created and received by audiences in the present as Rose Lee Goldberg points out in her writing on performance art:

“the medium demands a 'presentness'— the audience's presence in real time, and content that sharply reflects the present”⁸

In recent years performance of the clothed body has emerged as central to catwalk presentation. The mechanics of performance and the stage are employed in hugely expensive productions and catwalk shows have become highly sophisticated, art directed and spectacular. It is clear that in many cases the relationship between fashion and performance has emerged as a means of promotion and marketing of brands, designers and their work. However in the late 1990s and early 2000s further cross fertilisation between the disciplines could be seen not only in the

communication and promotion of couture designers work but within the design process of costume and fashion. This is most clearly illustrated in much of the work of designers such as Alexander McQueen, Jean Paul Gaultier and particularly evident in the work of John Galliano. Caroline Evans highlights Galliano's focus on character and the production values of his shows saying:

“For each show he created a fictional character around whom the narrative edifice was built. Each model in any one show had only one outfit—there were no quick changes here—and was encouraged really to play the part. These shows moved into the realm of pure entertainment. Generally the collection had been sold beforehand and the show became a kind of show case for the designers mind”⁹

Some of the most spectacular shows are those of the late Alexander McQueen which began to move into the realms of cross-disciplinary performance. Some of the most memorable are McQueen's collection based on the meeting of (Wo)man and machine (S/S 99) where he presented his ideas on a wooden stage as opposed to a catwalk and the show culminated in a concept-driven performance where a lone model stood in a pure white dress on a revolving plate, one industrial spray painting machine on each side and as the model rotated she was slowly sprayed in black and yellow graffiti. His A/W winter 99 collection was even more theatrically motivated. He created a staged environment and collection inspired by frozen winter scenes from the film *The Shining*. The stage was set in a huge perspex box, reminiscent of a child's snow scene depicting a winter forest, complete with ravaged trees, howling winds, snowdrifts and as the show went on a blizzard built up. The theme was not only visually conveyed but also physically projected the mood of the collection and responded to the original narrative and characters through design (London Fashion Week, 2001). Evans extends the discussion of fashion and spectacle in her seminal text *Fashion at the Edge*,¹⁰ where she discusses experimental fashion design and the increased use of spectacle within fashion shows specifically in the work of designers such as Galliano, McQueen and Hussein Chalayan. (Fig. 2)

It could be argued that despite the character focused approach to design and the considered and captivating “performances” of these designers' work that there was still a focus on promotion of the designer and their brand. What my research demonstrated was that there was a group of fashion designers in the mid 2000s that were moving beyond this remit, challenging the subject of fashion itself, exploring the

⁷ Council, C., Mock, R. ed., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009, p. 8.

⁸ Goldberg, R.L., *Performance : Live Art since the 60s*, London 1998, p. 30.

⁹ Evans, I., *Isto*, p.301.

¹⁰ Evans, C., *Fashion at the Edge*, USA 2003.



2. Alexander McQueen 'Spring / Summer 1999 Collection, 1998

2. Александр Маквин, *Пролетне – лето 1999*, колекција, 1998

potential of cross disciplinary practice and communicating themes, ideas and messages through their work in a concept focused and performative manner akin to performance art. Work of designers such as Hussein Chalayan, Martin Margiela, Rei Kawakubo and Victor and Rolf seemed to occupy and resonate in this cross disciplinary territory. These approaches focus on the body and related preoccupations that deal with meaning, political, social issues and physical or visual non spoken narrative communication of messages and ideas that are communicated through the performing body. (Fig. 3)

There are a range of more contemporary examples where fashion designers have moved their work into performance as part of their process, particularly with the development of fashion film. Some are more successful than others for example Gareth Pugh's evocative presentation (A/W 2009) filmed by Ruth Hogben that demonstrates a sensitive use of the filmic medium as a means of telling a story about a garment through the embodied experience of the wearer. Whereas other "fashion films" such as Giles S/S 10 seem to parody fashion editorial in a moving medium, the camera panning the model's clothing whilst she holds poses looking unsure and uncomfortable of her performative response.

It is by no means a new phenomenon for fashion designers to work in performance contexts. Historically designers such as Natalia Goncharova, Elsa Schiaparelli and Paul Poiret have designed for the stage. More recently designers such as Zandra Rhodes and Versace have designed for opera. In contemporary dance there are many examples such as Alexander McQueen who designed for Russel Maliphant and Robert Lepage in *Ennogata* (2009), Yoji Yamamoto for Choreographer Pina Bausch, Yamamoto Dance Festival (Wuppertal, Germany, 1998), Jean Paul Gaultier costumes for Regine Chopinot's ballets, one of the most experimental examples being *Le Defile* (Astoria, London, 1985). Issey Miyake's beautifully integrated work with William Forsythe for the Frankfurt Ballet in 1991 and Walter van Beirendonk's costume for *Not Strictly Reubens*, Royal Ballet of Flanders (Sadlers Wells, May, 2003). Contemporary dance is one of the performance contexts where conceptually led clothing design can be effectively employed through fragmented, visual and physical narrative. This may be why fashion designers have chosen to work in this performance context. In these instances again some are more considered and integral to the performance and the performer than others.



3. Hussein Chalayan, *Kinship Journeys*, Autumn / Winter 2003 Collection, 2005

3. Хусеин Чалајан, Сродна путовања, колекција Јесен – зима 2003, 2005.

There are specific examples of designers working in contemporary dance where the costume has been central to the development of the performance for example Maria Blaisse's work with Iso Dance company where her foam garments modify the body form and becomes integral to the choreography. The performance would not be as we see it if it was not for the costume and the performers response to it. (Fig. 4, Fig. 5)

Fashion designer Rei Kawakubo's costume for Merce Cunningham's *Scenario* at the Barbican, in London in 1998 took a particularly challenging approach to dance and the body. Kawakubo explored restriction and morphing of the body in dance by developing the ideas of protrusions and padding the body from her S/S 1997 collection. Her costume distorted the aesthetic and again altered the dance. The work reflects some of the most challenging costume design seen in dance and had mixed reviews. Suzy Menkes the fashion critic touches upon the ability of costume to not only enhance the performance but to contribute to the choreography and direction of the total performance saying:

“By the time Merce Cunningham and his modern dance company took a standing ovation at the Paris Opera on Tuesday, those weird goiter-like protuberances had become part of the performance, as the costumes created forceful, sculptured shapes against the surgical white set”¹¹

Fashion and Performance Design

At the same time as new developments were taking place in the presentation of fashion, performance was also redefining its practice and parameters and the term scenography emerged in the latter half of the 20th Century replacing the separate divisions in terminology and practice of costume design, set design or lighting design. There are many definitions of the term as with the understanding of fashion and its many and increasingly diverse practice. However, Arnold Aronson's description in his book *Looking into the Abyss*¹² seems to embrace a perspective on scenography that is more tangible, he understands scenography as:

“something more than scenery or costume or lights. It carries a connotation of an all encompassing visual-spatial construct as well as the process of change and transformation that is an integral part of the physical vocabulary of the stage”¹³

This description may seem to take the focus away from costume itself but looked at in the context of conceptually led design and the body itself as site or stage this gives us a means through which to discuss clothing the body to communicate meaning, concepts and ideas.

The role of the costume designer has changed, as has the remit of the fashion designer and Aronson goes on to raise the issue of hierarchy in the process and development of

¹¹ Menkes, S., *Ode to the Abstract* : When Designer met Dance, International Herald Tribune, 1998 <http://www.iht.com/articles/198/01/08/dance.t.php> (accessed 12.7.3)

¹² Aronson, A., *Looking into the Abyss : Essays on Scenography*, Michigan, 2008.

¹³ Isto, p. 7.



4. Walter Van Beirendonck, *Not Strictly Rubens*, costumes, 2003

4. Костими Волтера Ван Бјерендонка, *Ne baš Rubens*, 2003.

performance. Collaboration is central to the production of performance and as such many practitioners are involved in the process, unlike fashion where designers have tended to be seen as the 'guru' and the generator of ideas, the costume designer comes lower down the scale and is answerable to many other parties and has traditionally been in a subservient role to the director who in theatre and performance tends to hold the 'guru' position. Costume has traditionally been designed in response to the script, direction and performance and in response to the actors and their performers. The process appears to be the reverse of fashion where the high end designer is the generator of the concept, narrative or idea and the model wearer is the subservient party.

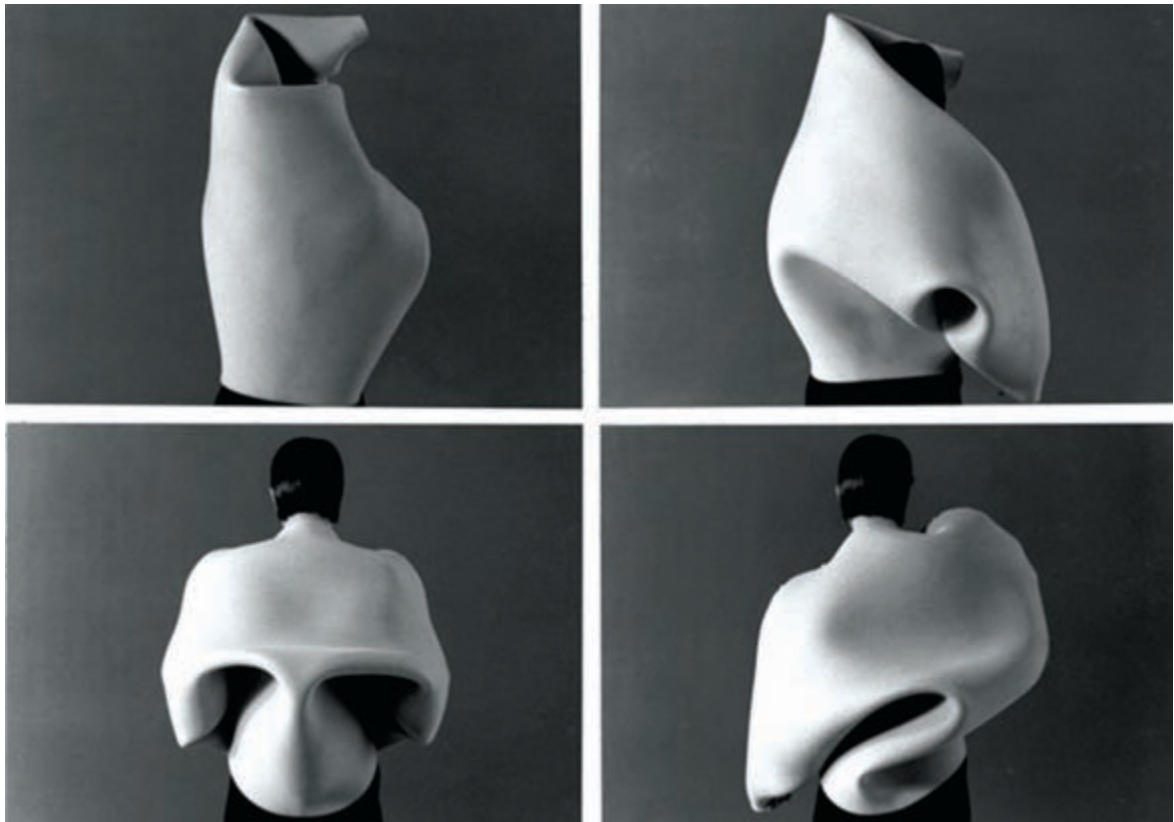
So how is this so different to the role of the costume designer? A costume designer traditionally works with character and script and seeks to extend the potential performance of the performer or actor, contributing to the mise en scene. Theatre seeks to take an audience visually to a different place, space or time period and often will recreate historically accurate garments sometimes with a contemporary twist for the real time in which the performance is located.

Performance that utilizes the physical body without spoken narrative enables a stronger exploration of the role of costume and it is here that performance has greater potential to extend the role of costume in the communication of ideas and visual narratives. It would seem to me that the grapple with terminology within both practices indicates something of a shift in both cases that has brought the two areas into closer proximity. Design versus scenography, theatre as opposed to performance and terms like visual arts have emerged to try to understand better emerging practice in performance.

There is a tendency within both disciplines for each to view the other with caution as both seem to come from distinctly different perspectives. Shifts in education and creative practice more widely have however brought this issue into sharp perspective as both disciplines work with historical and contemporary issues, images and ideas and there is increasing cross over in the contexts in which they work.

I have discussed terminology at some length in previous work¹⁴ and it is evident that in many cases the terms dress, clothing, costume and fashion can be interchangeable

¹⁴ Bugg, J., *n. d.*, 2006, p. 86.



5. Maria Blaisse's *Body Sculptures* with the Iso Dance Company, 1993

5. Марија Блесе и њено тело као скулптуре са ISO Dance Company, 1993.

and mean different things to different people in a range of contexts. The use of the term “clothing” is further complicated by the fact that clothing is not only central to fashion design it is also used in theatre, textiles, dance and some fine art. However, clothing and the body can be seen as the shared element of the working method of practitioners in performance and fashion. It also contributes to the difficulty in defining body and clothing focused disciplines but also suggests a shared platform on which to understand these seemingly disparate practices in relation to one another.

The interdisciplinary approach employed in contemporary creative practice has arguably opened up the potential for a shared dialogue. This goes beyond fashion designers working in performance contexts and indeed beyond performance practitioners and scenographers exploring “fashionable” aesthetics or themes. There has been a shift in approach and students are now graduating from performance and costume design courses with a much broader idea of what the parameters of their discipline are and a stronger understanding of their role in the production of meaning.

This has been identified as a significant influence on the emergence of experimental fashion as discussed by

Evans.¹⁵ The creative industries are also more connected than ever before. In an interview undertaken with conceptual fashion designer Simon Thorogood he discussed graduating in the late 1990 with fellow students Chalayan and McQueen and talked of the change in approach and intention in relation to shifts in the creative industries themselves saying:

“generations were coming out of art school as creatives rather than a sculptor or fine artist or fashion designer – arguably a very 20th century phenomenon of the arts. Art trained and non-art trained practitioners could be seen as taking part and engaging in an increasingly cross-fertilized world.”¹⁶

The interdisciplinary potential of contemporary creative practice, the collaborative approach and the shift in thinking in relation to the body in both disciplines has effectively brought the two practices closer together. Fast development of technology compound this extending the

¹⁵ Evans, n. d., p. 254.

¹⁶ Bugg, *Isto*, 2006, p.128.

potential of the performance and communication as well as the potential for audience engagement and participation. The accessibility of film and animation production and the immediacy of new technologies for uploading and communicating ideas through moving image, mobile and RDF technologies and cyber space platforms have extended the potential performance and communication spaces for both disciplines.

Use of these technologies has significantly developed the way fashion designers work and how their ideas are communicated and this has arguably made way for more performative approaches within fashion communication, particularly in the area of fashion film and new forms of audience/consumer interaction with products. Performance is also exploring these new technologies and writing on the subject of the potential uses of technology suggests that its impact has not yet been fully explored. In the text *The Potential of Spaces* Christine White suggests that for technology to be effectively integrated into performance there needs to be “provision of technologies within the rehearsal space”¹⁷. This chimes with current debates in scenographic practice and research around the central role of costume design within performance and the need for costume to be part of the devising, choreographic or direction process as opposed to being applied to performance at the technical rehearsals.¹⁸

The changing audiences and spaces for performance are also being discussed within performance theory as Aranson points out there are significant shifts within theatre and performance. He talks about a 'revolution' within theatre practice in response to new technologies and platforms for viewing performance and specifically cites the work of Laurie Anderson creating performances for the web and asks the question “Are rock concerts, discos, sporting events and political rallies our theatre?” and continues: “What if new forms of theatre have emerged as a result of new ways of thinking and because we are trapped into habitual patterns of perception, we cannot see it?”

It would seem that both practices are meeting the same challenges and opportunities but that the critical message is that as ideas and processes change we need to understand both practices from this altered perspective as opposed to looking at how it has always been done before. Although there are a range of factors that from my perspective bring fashion and performance together in contemporary practice I propose that it is the focus on the clothed, communicating body that is the site for the meeting of fashion and performance practice.

The relationship between the body and clothing as a form of communication in contemporary fashion and

performance practice and the increasingly symbiotic relationship between the two in conveying visual and emotional narratives and concepts from and on the body enables a fresh perspective on both practices. I would argue that the two areas have a shared language one of 'temporality' but more importantly both performance and conceptual fashion have the ability to communicate to performers/wearers and audiences through a shared understanding of the body informed by lived experience.

The Body as Site

As performance and fashion practice both increasingly move into new and site-specific contexts and as focus is extended around conceptual and experimental approaches, the divisions between clothing designed as conceptual fashion and clothing designed as costume for performance have arguably become less clear. What is notable in both disciplines is the use of the body as a catalyst and space for creation and communication of meaning.

Costume design as implicit to its process deals with the body as a site for communication of narratives, character and concepts whilst conceptual approaches to fashion design over the past decade have also increasingly employed approaches focusing on concepts over commerciality, addressing issues of identity, character and narratives. Simultaneously fashion theory has increasingly embraced the concept of the body itself as a site for the communication and more specifically the generation of concepts and communication of meaning, theorists have begun to analyse fashion from this perspective; (Warwick & Cavallaro (1998); Entwistle & Wilson (2001) and Fraser and Greco (2005).

Warwick and Cavallaro in their book *Fashioning the Frame* (1998) explore this idea saying that:

“The 'imaginary anatomy' becomes the point of organization of relations, and it provides a means by which the self can be perceived by others, it is now both subject and object: the specula image is the basis of being in the world. The name Lacan gives to this moment, in English translation as well as in French (stade=stadium), indicates not only the relevance of the visual, but its significance for the subject: it is not simply a developmental phase, but a theatrical stage upon which the drama of subjectivity is constantly enacted.”¹⁹

Writing around embodiment in performance practice and theory offers us a way of understanding the

¹⁷ Oddey, A., White, C., *The Potentials of Spaces : The Theory and Practice of Scenography and Performance*, Bristol 2006, p. 93.

¹⁸ Aronson, n. d., p. 51.

¹⁹ Warwick, A., Cavallaro, D., *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*, Oxford 1998, p. 24.

relationship between fashion and performance. The texts mentioned begin to deal with the complexity of fashion and dress in relation to the discourse of the body. It is however Joanne Entwistle in her book *The Fashioned Body* who importantly identified that although there was writing on discourses of the body it had not been related to embodiment and she identifies fashion as a “Situated bodily practice” which needs to take into account the lived and experienced elements of wearing fashion and dress and goes on to say: “Dress in everyday life is about experience of living in and acting on the body.”²⁰

This approach gives a shared understanding to contemporary embodied and performative approaches in both fashion and costume design. It is on this level and in relation to the practice of “Performance Art” that we begin to understand the significance of the body itself as the site and it is in the context of the performing body that ideas are experienced, communicated and understood. It is the focus on the body both physical and emotional and the experience of clothing as part of a complex performative dynamic that enables communication through and on the body. I argue that it is the concept of “situated bodily practice” that resonates with and in many cases drives the practice of conceptual fashion design, performance art and costume design. The body in effect is the site for the creation of and communication of meaning whether that be a narrative, a concept, an emotion or character.

It is often assumed that the difference between costume designed for performance and for fashion communication/ performance is the lack of narrative or story in fashion communication. I would argue that the examples of fashion performance discussed here all have some form of narrative communication whether we are looking at the catwalk performances of Hussein Chalayan or the narrative and theatrical editorial shoots of photographer Tim Walker.

I suggest two things, one that the type of narrative of message may be significantly influenced by the context in which we view the body or in relation to the length and context of the performance but what is more interesting is that Entwistle's concept suggests that performance does not necessarily require a lengthy or possibly even linear narrative or story, if understood in the context of the body itself, as the designer, wearer and viewer come from a shared understanding of embodiment. I suggest that by placing focus on clothing and the body as opposed to wider special contexts we are able to take into account how the emotional and physical factors as well as the site of the body itself contributes to the making, intention and reading of work in the context of hybrid practice between fashion and performance that seems to speak most directly to performance art.



6. Lucy McRae and Bart Hess, *Wearable artwork*, 2011.

6. Луси Макреј и Барт Хес, *Уметност која се носи*, 2011

At the Intersection of Clothing and the Body

Since the 1970s the body has been a preoccupation of designers, artists and performers. Clothing as part of a creative “Bodily Practice” has been integral to the works produced. There have been attempts to locate this type of practice within existing understanding of terminology and frameworks of practice within disciplines. Subject remits have been extended, renamed and refocused to contextualise developments in practice predominantly from the perspective of site as place and environment or the components thereof. The body has been integral to this process in many cases but is rarely identified as a site in its own right apart from in the context of performance art. Clothing has tended to be understood as craft and in different disciplines it has adopted different status. New terms have emerged such as wearable art, conceptual clothing, conceptual fashion and devised costume. However the significance of the clothed and communicating body is often misunderstood as it is a practice that can transcend disciplines and has the potential to be further explored in this interdisciplinary landscape but grounded in an understanding that it is situated on the body.

There are precedents from the 1960s onwards in the work of artists and performance artists such as Rebecca Horn, Louise Bourgeois, Leigh Bowery and Yayoi Kasama, that pave the way for the growing community of contemporary

²⁰ Entwistle, J., *The Fashioned Body*, Cambridge 2000.

practitioners working in this area. These contemporary clothing focused and body sited practitioners come from diverse backgrounds such as fashion, textiles, costume, architecture and fine art. Some have trained or worked in more than one discipline and they all have a preoccupation with clothing the performing body to one degree or another. Practitioners such as Gareth Pugh, Maria Blaisse, Lucy Orta, Nick Cave, Lucy and Bart, Margret Wibmer, Azara Aksamija, Acconci Studio, Aitor Thrope, Helen Storey and Hussein Chalayan lead the way for a tradition of clothing design for the body that does not need to be shoe horned into the safe parameters of a discipline. The work itself finds its own space to communicate derived through the production of the work in the context of the body. (Fig. 6)

In conclusion there are a range of embodied practices that employ clothing as integral to the communication of ideas and practitioners working with materiality, the body and conceptual approaches can be seen to have struggled to locate their practice within the parameters of specific creative disciplines. I argue that this attempt to categorise within formal constructs can be stifling to creative progress and forward movement. Our task as creative practitioners is to challenge and re evaluate the role of our practice and to contribute to a wider creative debate communicating fresh perspectives and new ways of producing, making, seeing and communicating. It is through understanding the body as the site for this exploration and communication that we can start to move forward and give meaning to this practice in a contemporary context.

BIBLIOGRAPHY

Royal Academy of the Arts, *Aware : Art Fashion and Identity*, Exhibition catalogue, London 2011.

Council, C., Mock, R. ed., *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Cambridge 2009.

Aronson, A., *Looking into the abyss : Essays on Scenography*, Michigan 2008.

Bugg, J., *Interface : Concept and Context as Strategies for Innovative Fashion Design and Communication : An Analysis from the Perspective of the Conceptual Fashion Design Practitioner*, Phd Thesis, University of The Arts London, 2006.

Oddey, A., White, C., *The Potentials of Spaces : The Theory and Practice of Scenography and Performance*, Bristol 2006.

Greco, M., Fraser, M., *The Body : A Reader*, London 2005.

Groningen Museum, *Hussein Chalayan*, Exhibition catalogue, Rotterdam 2005.

Evans, C., *Fashion at the Edge*, USA 2003.

Not Strictly Rubens : Royal Ballet of Flanders, Performance, Sadlers Wells, London 2003.

Troy, N.J., *Couture Cultures : A Study of Modern Art and Fashion*, USA 2003.

Entwistle, J., Wilson, E. ed., *Body Dressing*, Oxford 2001.

Fashion Theory : The Journal of Dress Body and Culture, Fashion and Performance, Vol. 5, issue 3, Oxford 2001.

Entwistle, J., *The Fashioned Body*, Cambridge 2000.

Melossi, G., *The Style Engine*, USA 2000.

Warr, T., Jones A., *On Contemporary Body Art : The Artist's Body*, London 2000.

Goldberg, R. L., *Performance : Live Art since the 60s*, London 1998.

Menkes, S., *Ode to the Abstract : When Designer Met Dance*, 1998.

Warwick, A., Cavallaro, D., *Fashioning the Frame : Boundaries, Dress and the Body*, Oxford 1998.

ЏЕСИКА БАГ*

ТЕЛО И ОДЕВАЊЕ КАО ПРЕДМЕТ МОДЕ И УМЕТНИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ

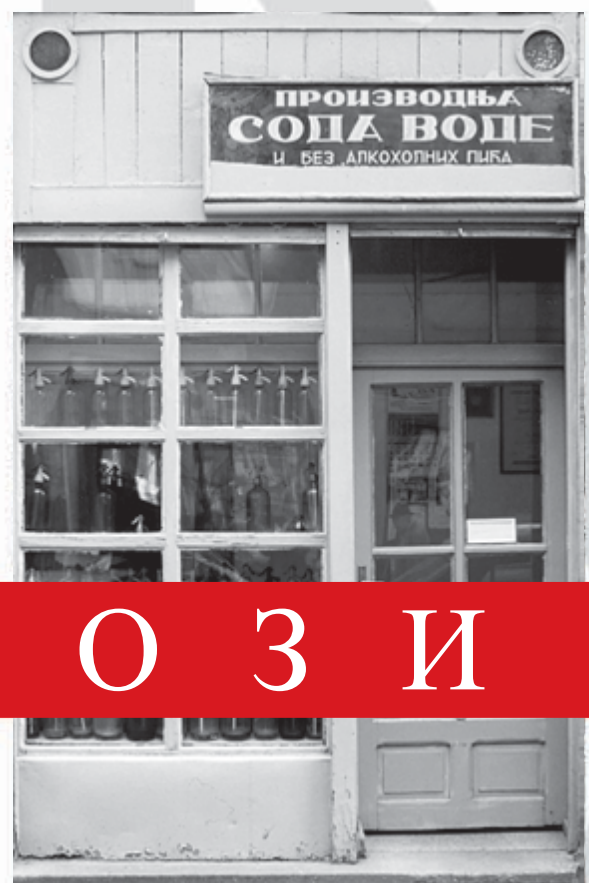
075

Резиме

У тексту се, са аспекта дизајнера, истражује одевено тело као средство комуникације и место сусрета моде и сценске представе. Разматрајући однос тела и одеће као могуће заједничке форме комуникације у савременој моди и на сцени, посебно се испитује симбиотички однос тела и одеће, којим се наративи и садржаји преносе са тела и ка њему.

Смештајући одећу у жижу теоретске расправе и праксе савременог модног и сценског дизајна, узимам у обзир начин на који емотивни и физички чиниоци, укључујући и само тело као простор, доприносе стварању, намери и читању таквих дела. Уверена сам да се ова област може посматрати као својеврстан сценографски поступак на самом телу.

* Џесика Баг, дизајнер, Школа за медије и комуникације, Лондон



П Р И Л О З И

ЦИБОРИЈУМИ У МАНАСТИРУ ЖИЧИ

Апстракт: Основни мотив текста садржан је у покушају да се укаже на историјско порекло облика и форме циборијума, као и на богословске разлоге који су утицали на одабир модела за њихову различиту примену у манастиру Жичи. Кроз дескриптивну методу изнета је њихова архитектоника, описано је уобличавање свих архитектонских елемената компоновања геометрије примењених облика, као и порекло и обележја узора за уобличавање његових појединости, који су носиоци литовног језика различитих епоха у којима су настајали.

Кључне речи: агиазма, литургијски намештај, олтар, проскинитар, суд за освештању воду, фијала, циборијум, црква, часна трпеза

Назив циборијум (лат. ciborium, cibarium, cibureum, civarium, cyburium)¹ одговара грчком κιβώριον, πυρρος, а на латинском се још помиње као turis и arca. О етимологији речи κιβώριον дата су различита мишљења. Вероватно је реч κιβώριον настала од јеврејске речи keber или сиријске kēborā што значи гроб. Оба назива, ciborium и κιβώριον, срећу се тек у хришћанској литератури. По мишљењу Псевдо Софронија реч κιβώριον је кованица од речи κιβ – кивот (=ковчег) и ῥιον – довођење у поредак, пошто је киворион симболизовао Нојеву лађу (ковчег).² У делу 'Ιστορία 'Εκκλησιαστικῆ καὶ Μυστικῆ Θεωρία (Историја цркве и мистичко созерцање), свети Герман Исповедник (Γερμανὸν Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, епископ кизички 705–715, патријарх цариградски 715–730, +733) разматра порекло речи и значење овог литургијског намештаја. По њему, киворион је *уместо места где је распет Христос, јер је заправо близу било место и подножје (=удубљење=гроб) где је Христос погребен (Јн. 19, 41-42).*³ Исти аутор сматра да се овај објекат поставља у цркви да би се сажето и

истовремено показало Распеће, Погреб (=Гроб) и Васкрсење Христово. Покушавајући да изведе значење речи киворион, свети Герман сматра да киворион одговара и Ковчегу завета Господњег. Ово мишљење се заснива на покушају да се изведе значење речи киворион. Оно је проистекло из спајања речи κιβ и ῥιον, сматрајући да реч κιβ означава ковчег, али ῥιον божанску светлост или просветљење Божије.⁴ На неким другим местима, свети Герман сматра да киворион симболизује и небо.⁵ У смислу олтарског циборијума κιβώριον се среће већ у VI и VII столећу. Међутим, под истим називом, Константин VII Порфирогенит (Κωνσταντῖνος Ζ' Πορφυρογέννητος, византијски цар 913–959, *905, † 959) помиње га у познатом спису *De ceremonius aulae Bizantinae* (О церемонијама на византијском двору) као балдахин изнад престола, а Кордин као надгробни споменик.⁶ У неким пак случајевима реч циборијум, κιβώριον или Киворј, схвата се исто као и дарохранилница, одн. као ковчег у коме се чувају честице за причешћивање болесника и св. Агнец за Литургију пређеосвећених дарова.⁷ Као пехар у облику посуде за воће, κιβώριον је коришћен за чување хостије.⁸ По његовом облику, тачније по облику његовог поклопца, назван је и облик конструкције која почива над стубовима изнад часне трпезе (фр. couronne, ciel sur colonnes, лат. umbellum, turris, arca, итд.).⁹ С друге стране, постоје аутори који, подстакнути нејасним пореклом ове речи, сматрају да његова етимологија не може поуздано да се разјасни и тиме утемељено утврди.¹⁰

Од времена када најстарије хришћанске заједнице почињу да граде своје храмове, оне их испуњавају

* Димитрије Љ. Маринковић, архитекта, Завод за заштиту споменика културе, Панчево

¹ DU CANGE, et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Niort : L. Favre, 1886. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>

² Томасовић, М., *Хришћански храм*, Богословље 34, Београд 1990, 117.

³ Свети Герман Цариградски, *Историја Цркве и мистичко созерцање*, (Istoria ekklesiastike kai mystikh theoria / agios Germanos Konstantinoyoleos) прев. са грчког епископ Атанасије Јевтић, Београд 2008, 15.

⁴ Свети Герман Цариградски, н. д., 15.

⁵ Томасовић, М., н. д., 117.

⁶ Максимовић, Ј., *Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 30-31.

⁷ Петковић, С., *Речник црквенословенског језика*, Сремски Карловци, 1935, 96; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog krscanstva i uvod u ikonologiju Radovana Ivančevića*, Uredio A. Badurina, Zagreb 1985, 181.

⁸ Maldini, S., *Ciborium, posuda*, *Enciklopedija arhitekture*, Tom I, A-N, Beograd 2004, 190.

⁹ Gurlitt, C., Heft 1: Kirchen, 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Beftattungsanlagen, Vierter Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1906, 213-215.

¹⁰ Томасовић, М., н. д., 117.

циборијумима¹¹. Сходно основној намени проистеклој из старијих цивилизација,¹² а која се превасходно тиче славења, али и физичке заштите садржаја који наткривају,¹³ развио се велики број типова овог црквеног уређаја.¹⁴ Основну архитектуру циборијума чинили су стубови који су носили својеврстан покров разноврсних облика¹⁵. Различито обликовани стубови међусобно су били повезивани типом конструкције који се разликовао у односу на поднебље.¹⁶ Величина, материјал и раскош украса циборијума, посебно оних над часном трпезом (αἵα τραπέζα, θυσιαστήριον), увек су били у спрези са значајем храма и новчаном моћи његовог ктитора. Постојање олтарских циборијума у ранохришћанском периоду, међу којима по старости предњачи онај који је Константин I Велики (Flavius Valerius Aurelius Constantinus Augustus, византијски цар 306-337, * 272, † 337), подигао над часном трпезом у базилици у Латерану, забележено је путем различитих извора о неколиким значајним црквама (у римским базиликама, у Равени, у Светом Марку у Венецији, у Светој Софији у Едеси, у Цариграду, у Богородици Катаполијанској у Паросу, у Светом Димитрију у Солуну, у Светом Николи у Барију).¹⁷

Занимљиво је да се истакне да су основни склоп и облик циборијума препознати у структуралном језгру подужне црквене грађевине, чиме је протумачена претпоставка формирања куполних цркава.¹⁸

Од периода раног средњег века, на нама територијално блиском источнојадранском подручју особиту пажњу неколиких истраживача одавно је скренуо велики број циборијума различитих типова. Међу таквим објектима истичу се у бројности они који су подизани над часном трпезом. Особито значајан допринос у истраживању циборијума насталих током раног средњег века на тлу Истре и Далмације дао је Павуша Вежић.¹⁹ Он је са различитих полазишта значајки обрадио велики број овог еклисијалног уређаја. Разматрајући њихову архитектуру, и илуструјући је одговарајућим примерима, опрезно је утврдио однос облика циборијума према садржају који надкривају. Значајни су исходи овог аутора и на подручју конструктивних својствениости и материјала од којих су рађене структуре ових објеката. Поуздана тумачења уметничких и иконографских обележја руха циборијума додатни су и драгоцен допринос у разумевању значаја и улоге овог литургијског постројења у просторном и богослужбеном амбијенту црквене грађевине. Целовитости ове студије придружени су и исходи помног ишчитавања и тумачења натписа уклесаних на крунама циборијума са овог подручја, које је опсежно спровео Миленко Лончар²⁰. Издвојени примерци циборијума насталих на јужном Приморју²¹ источнојадранског подручја заокупљали су пажњу појединих наших врхних истраживача. Благодарећи вишегодишњим истраживањима Војислава Кораћа, раносредњовековне базилике у Градини откри-вене на подручју изнад долине Зете у Мартинићима²², недалеко од Даниловграда, познато је постојање олтарског циборијума чији су делови пронађени међу остацима цркве. Ђорђе Јанковић је утврдио присутност циборијума над часним трпезама у појединим црквама подизаним на делу српског Поморја у периоду од VII до X столећа²³. На основу уломака проналажених како расутих тако и in situ или као сполије, у појединим случајевима било је могуће да се уради њихова целовита или делимична студијска реконструкција. Значајне студије о улцињском олтар-

¹¹ Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Construction-Cyborium, Volume 4, Cyborium, Paris 1868, 508; Reallexikon für antike und christentum, Herausgegeben von T. Klauser, Band I, Stuttgart 1955. 68-70; Максимовић, Ј., н. д., 30-31; Reallexikon zur byzantinischen kunst, Herausgegeben von K. Wessel unter mitwirkung von M. Restle, Lieferung 7, Stuttgart 1965. 1056; Maldini, S., *Ciboriumum*, н. д., 190; The ciborium History of the Christian Altar, <http://www.newadvent.org/cathen/01362a.htm> (12.5.2011.); *The Origins and Symbolism of the Ciborium*, <http://cleansingfiredor.com/2010/09/the-origins-and-symbolism-of-the-ciborium/> (12.5.2011)

¹² Reallexikon für antike und christentum, 68-70, 75-78; Reallexikon zur byzantinischen kunst, 1057-1058.

¹³ Reallexikon zur byzantinischen kunst, н. д., 1055; Бабић, Г., О живописаном украсу олтарских преграда, *Зборник за ликовне уметности матице српске* 11, Нови Сад 1975, 15-16; *Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building*, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, Sturgis, R. et al. Vol. I, A-E, New York 1989, 602-603; *Illustrated dictionary of historic architecture*, Edited by Harris, C. M. New York 2000. 115;

¹⁴ Маринковић, Д. Љ., Циборијум – порекло, историја и типологија облика, *Теолошки погледи*, год. 40, 1/3, Београд 2010, 125-139.

¹⁵ Bogdanović, J., *The Proclamation of the New Covenant: The Pre-Iconoclastic Altar Ciboria in Rome and Constantinople*, *Athanas XX*, Vanderbilt University 2002, 7.

¹⁶ Максимовић, Ј., н. д., 30.

¹⁷ Holtzinger, H., *Die altchristliche und byzantinische Baukunst*, 3. Band, erste Hälfte, Zweiter theil, *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1899. 74, 76; Reallexikon für antike und christentum, 72.; Reallexikon zur byzantinischen kunst, стр. 1058.; Cabrol, F., Leclercque, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Tome troisième 2ème partie, Paris 1914. 1591-1595, 1604; Krauthajmer, R., Ćurčić, S., *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*, prevod Srđan Krtolica, Београд 2008, 32, 35, 48, 210; A. Орландов, Η Εὐλοστεγὸς παλαῖοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς μεσογειακῆς λεκανῆς, Τομὸς Δευτέρος, Ἀθῆναι 1954, 476; Баришић, Ф., *Чуда Димитрија солунског као историски извори*, Београд, 1953, 40-41; Николајевић-Стојковић, И., *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Београд 1957, 26, 55, 64; Pallas, D. I., *Le ciborium hexagonal de Saint-Demetrios de Thessalonique*, *Зограф* 10, Београд 1979. 44-58; Максимовић, Ј., *Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961, 30, 33-35; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Prepared at Dumbarton Oaks, New York – Oxford 1991, 460; J. Stevens Curl, *A Dictionary of Architecture*, Oxford 2000, 149; Милошевић, П., *Теорија архитектуре у византијском раном средњем веку*, Флогистон, Београд 2002, 46, 65, 69, 75, 87, 96, 103; Tassias, I. C., *Saint Demetrios*, Thessaloniki 2003, 36, 38-39, 69-75; Fortunati, V., *Bari San Nicola*, Bologna 2004, 1, 14-16.

¹⁸ Кораћ, В., Шупут, М., *Архитектура византијског света*, Београд 1998, 73 (са наведеном старијом литературом).

¹⁹ Vežić, P., Lončar, M., *Ciboriji ranoga srednjeg vijeka na tlu Istre i Dalmacije*, Zadar 2009, 9-163.

²⁰ Исто, 181-247.

²¹ Овај територијални појам уоквирује уметнички комплекс приморских крајева од Дубровника и нешто северније од њега, па све до албанске границе. Он се сматра најпогоднијим за изражавање једног уметничког круга који у средњем веку није био обухваћен заједничким државним границама. О томе видети код: Максимовић, Ј., н. д., 5.

²² Кораћ, В., *Мартинићи, остаци раносредњовековног града*, Београд 2001, 78-88, сл. 88-93, 107.

²³ Јанковић, Ђ., *Српско Поморје од 7. до 10. столећа*, Београд 2007, 87, 93, 99-100, 104-105, 114-116, 153.

ском циборијуму насталом у првој половини IX века изашле су из пера Павла Мијовића и Дубравке Прерадовић-Петровић²⁴. Которска катедрала Светог Трифуна посебна је ризница неколико примерака овог литургијског намештаја различитог типа, о чему су врло студиозно и зналачки писали својевремено Лазар Мирковић, потом Јованка Максимовић, а у новије време особито Милка Чанак-Медић и Зорица Чубровић. Пред прочељем мартријума ове цркве стајао је шестоугаони циборијум из IX века који је надкривао чашу за освештену воду²⁵. Поред овог, за другу етапу опремања унутрашњост мартријума из истог периода везује се постојање још три циборијума врло сличних украса и скоро истоветних мера, од којих је један засигурно имао намену надкривања главне олтарске мензе²⁶. Познато је и да је данашњи раноготички олтарски циборијум монументалних размера и префињене декоративности у которској катедрали Светог Трифуна²⁷ подигнут на месту старијег циборијума из XII века²⁸.

Постојање олтарских циборијума или кувуклиона у српским средњовековним црквама није утврђено. Упркос познатим препорукама светог Симеона Солунског (†1429) које кажу да *олтар треба да буде саграђен на источној страни...*²⁹ и унутар олтара поставити киворијум и стубиће на којима се утврђује света трпеза..., разлог њиховог ишчезавања из православне литургијске праксе у средњовековној Србији није расветљен. Сходно садржају олтарског литургијског мобилијара који је столећима уназад неизмењен, намеће се питање да ли би разлог изостављања олтарских циборијума из тог ансамбла био у непосредној спрези са укоренивањем и растом олтарских преграда. У ранохришћанском периоду, олтарске преграде су у виду транзена биле у висини парапета. Временом, растао је најпре њихов средишњи део, а потом и бочни. Када се



1. Циборијуми – бочни проскинитари, XIII век, у Спасовој цркви у манастиру Жичи, студијска реконструкција Милка Чанак-Медић

1. Ciboria – lateral proskynetaria, 13th C., in the Church of the Ascension in Žiča Monastery, study reconstruction Milka Čanak-Medić

олтарска преграда у целој дужини изједначила у изниклој висини, стубови који су је чинили, били су међусобно повезивани епистилионом³⁰. Уколико се посматра са архитектонског полазишта, висина преграде је већ била створила услове да закљони поглед ка олтарским циборијумима. Можда је то био један од разлога што су они, упркос симболичном и богословском значају, у олтарском простору престали да се примењују. Постепено затварање линије између олтарског простора и наоса стварало је физичку препреку ка визуелном доживљају олтарског циборијума и тиме можда обесмислило њихово подизање над часном трпезом. Развој богословља и многе литургијске реформе у првим вековима хришћанства, особито после периода иконоклазме, можда су посредно утицали на занемаривање архитектонског јединства циборијума и часне трпезе у садржајном тежишту олтара. Подстакнут иконоборачком кризом, Седми васељенски сабор у Никеји 787. године истакао је и подвукао јасан поштујући и

²⁴ Мијовић, П., Улцињски циборијум, *Старинар* XXXVI, Београд 1985, 91-103; Preradović-Petrović, D., Ulcinjski ciborijum, natpis i reljefne predstave, *Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru* L, Kotor 2002, 245-264; Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru*, Kotor 2010, 30.

²⁵ О положају, могућностима његове дислокације у други део катедрале и пренамене, његовом склопу и анализи обраде сачуваних каменних комада, видети код: Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., н. д., Kotor 2010, 30, 36, 195.

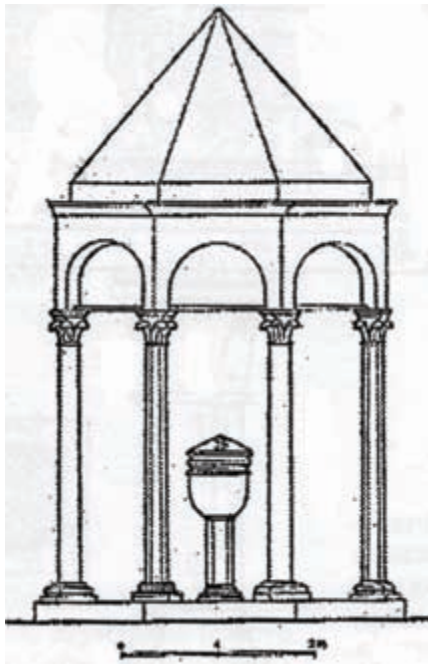
²⁶ О уметничким и иконографским својствима сачуваних комада каменог украса, намени и могућностима њиховог положаја у склопу мартријума, као и намени и могућим дислокацијама у катедрали из XII видети код: Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., н. д., Kotor 2010, 30-36.

²⁷ Мирковић, Л., Фрагмент киворија у цркви Светог Трифуна у Котору, *Старинар* II, Београд 1951, 277-280; Максимовић, Ј., н. д., 30-104; Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., н. д., Kotor 2010, 198-201.

²⁸ Епиграфска обележја овог циборијума с почетка IX века у супротности су са уметничким ранороманичким својствима клесаног украса из XI века. Његова намена и порекло нису расветљени. Изглед целине овог циборијума могао је поуздано да буде утврђен студијском реконструкцијом на основу анализе бројних отворених делова. О томе видети код: Чубровић, З., Првобитни циборијум романичке катедрале Св. Трипуна у Котору, *Саопштења XL-2008*, Београд 2008, 25-41; Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., н. д., 191-195.

²⁹ Сочинения блаженного Симеона, архиепископа фессалоникийского, Санкт-Петербург 1856, репр. Москва 1994, 152, бр. 69.

³⁰ Чанак-Медић, М., О ранохришћанским олтарским преградама, *Иконостас као културни и духовни печат православних хришћана*, Крагујевац 2007, 25-37.



2. Циборијум над судом за освештању воду, крај XII века, у Радослављевој припрати у манастиру Студеници, студијска реконструкција Слободан Ненадовић
2. *Ciborium over the blessed water vessel, end of the 12th C, in the narthex of Radoslav in Studenica Monastery*

(по)клањајући однос према иконама.³¹ Примена и присутност икона у изражавању и исповедању вере се све више шири, проналазећи временом место и на олтарским преградама. У римокатоличким црквама, иако су олтарске преграде у потпуности уклањане тек после Тридентског концила (1545-1562), циборијуми су наставили свој развој форме и система декорације, остављајући велики број примера већ у епохи романике.³² Није мали број циборијума ни у готици³³, а у ренесанси, пленећи својом величином и раскошјем материјала и обраде, врхунац доживљавају када Бернини (Gian Lorenzo Bernini, *1598; † 1680) подиже олтарски

циборијум за цркву Светог Петра у Риму.³⁴ Када је реч о црквама из византијског културног круга, тако и у српским средњовековним црквама постоји велики број олтарских циборијума, али само у различитим ликовним представама зидног сликарства. Изостанак икаквих материјалних остатака не иде у прилог дескриптивном, већ потврђује само садржајно обележје у структури слике, тумачећи намену простора.³⁵ С друге пак стране, бочни огранци циборијума као особене архитектонске конструкције у хришћанској архитектури, задржали су примену у наткривању другачијих садржаја. У овом раду биће речи о три циборијума у манастиру Жичи, који су у различитим раздобљима подизани ради наткривања појединих садржаја: циборијуму-проскинитару, циборијуму-фијали и олтарском циборијуму. Као седиште српске архиепископије и крунидбена црква, католикон Вазнесења Господњег у манастиру Жичи подизали су краљ Стефан Првовенчани (велики жупан 1196–1217. и српски краљ 1217–1228, * око 1165; † 1228) и свети Сава I Српски (српски архиепископ 1219–1233, *1175; †1236) од 1206–1217. године.³⁶ По завршетку неимарских радова, свети Сава се постарао и за унутрашње уређење храма. Различити писани извори говоре у прилог ангажовања живописца и мраморника из Константиновог града³⁷. Првобитна олтарска преграда била је исклесана и постављена између источних поткуполних пиластера, испред чијих су западних лица према наосу били дубоки проскинитари³⁸ (προσκυνητήριον)³⁹. Међутим, та целина је нестала у XIV веку, и на њеном месту је била постављена нова олтарска преграда, која је такође у међувремену ишчезла⁴⁰. Судећи по истоверним примерима тог доба, у интерколумнијама ових двеју жичких олтарских преграда несумњиво се може претпоставити да су се уме-

³⁴ Baldwin Smith, E., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 1956 (repr. New York 1978) 197-198; Gallet, M., *Bernini (Giovanni Lorenzo Bernini), Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris 1967, 139; Тимотијевић, М., Трон за кивот са моштима светог Теодора Тирона у манастиру Ново Хопово – порекло облика и значење, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XX, Нови Сад 1999, 129.

³⁵ Стојаковић, А., *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970, 165, 170, 183, 205.

³⁶ Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, *Архитектура прве половине XIII века I*, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995, 15-17.

³⁷ Исто, 16-17, 59; Чанак-Медић, М., *Манастир Жича* (заједно са Б. Тодићем), Београд 2007, 14.

³⁸ Исто, 57-60; Чанак-Медић, М., Дело мраморника Светог Саве у Жичи, *Зборник радова Снабљивање моштију Светог Саве 1549-1994*, Београд 1997, 114-128. сл. 9 и 11; Чанак-Медић, М., *Манастир Жича* н. д., 15.

³⁹ Προσκυνητήριον је простор, место поклоњења. О томе видети код: Г. Бабић, н. д., 15 (са старијом литературом)

⁴⁰ О пореклу и обележјима композиционе структуре овакве олтарске преграде са упоредним истоцимним примерима видети код: Исто, 60-61; Кандић, О., *Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије*, *Зборник радова Иконостас као културни и духовни печат православних хришћана*, Крагујевац 2007, 43, 53.

³¹ Владимирович Карташов, А., *Васеленски сабори*, II том, прев. са руског Мира Лалић, Београд 1995, 193-261; Острогорски, Г., *Историја Византије*, Београд 1996, 185; Брија, Ј., *Речник православне теологије*, прев. са румунског епископ Митрофан (Кодић), Београд 1997, 79-81; Пено, З. М., *Катихизис, основе православне вере*, Манастир Острог 2005, 43-44.

³² Максимовић, Ј., н. д., 33-35; О олтарским циборијумима на нашем географском подручју погледати код: Дероко, А. *Споменици архитектуре IX-XVIII века у Југославији*, Београд 1964, 70, 77, 91, 92, 97, 100, 104, 109, 127; Максимовић, Ј., *Студије о Мирослављевом Јеванђељу, Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад 1970, 4; Pazaras, T., *Reliefs of a sculpture workshop operating in Thessaly and Macedonia at the end of the 13th and beginning of the 14th century*, *L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courant spirituels au XIV^e siècle*, Belgrade 1987, 160, 163-164; Чанак-Медић, М., *Света Марија у Котору, Архитектура Немањиног доба II*, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1989, 211, сл. 102;

³³ Rieger, T., *Les cathédrales*, Paris 2001, 118.

сто икона налазиле катапетазме окачене о епистиليون⁴¹. О архитектоници и декорацији обеју преграда остало је мало података. На основу расположивих скромних материјалних података различите врсте, као и упоредних анализа временски и типолошки сродних објеката у Византији и Србији, Милка Чанак-Медић је урадила студијске реконструкције обе олтарске преграде⁴². У оквиру проучавања и тумачења старије олтарске преграде, она је спровела хипотетичну реконструкцију њених бочних огранака у виду проскинитара (сл. 1.), чији је конструктивни склоп сродан структури циборијума⁴³. Наиме, њихов источни део чини конструкција од две прислоњене колонаде чији се базиси завршавају изнад зиданог сокла. Са горње стране, оне су спојене дијафрагмом чији је отвор тролисне контуре, а са горње стране завршен равно. Гледано у целини, овај склоп је заправо био свечани рам који је уоквиравао мозаичне иконе са представом стојеће фигуре Христа на јужној и Богородице са Христом у наручју на северној страни. Међутим, оно што ове проскинитаре чини особеним, то је њихова дубина, за коју је Милка Чанак-Медић утврдила да је износила око 120 cm⁴⁴. Судајући према пронађеним отисцима у подлози плочника,⁴⁵ на том одстојању од западног лица источних поткуполних пиластера почивао је пар слободностојећих стубова на једноступеним бочним крилима солеје. Њихова обрада је истоветна оним прислоњеним колонадама, али са разликом која се огледа у дужини њихових стабала. Са јужне и западне стране стубови су повезани истоверсним дијафрагмама. Горња конструкција је вероватно била затворена равно. Због недостатка поузданих података, декоративне појединости ових проскинитара дате су схематично. Гледано у целини, конструктивна обележја, склоп и намена ових проскинитара сврставају их у својеврсне циборијуме. Шта више, судајући према положају и облику њиховог обриси, као и према степену померености трансепта из попречне осе према западу, ове појаве наводе на претпоставку да се на постављање ових циборијума мислило од почетка градње храма, све у циљу стварања одговарајућих дубоких простора пред олтарском преградом за неки свечани и врло значајан камени намештај⁴⁶. Као што је у уводном делу већ поменуто,



3. Циборијум над судом за освештању воду, 1784, у порти манастира Хиландара
3. Ciborium over the blessed water vessel, 1784, in the courtyard of Hilandar Monastery

познато је да су циборијуми наткривали неки саджај чија су обележја била важна за хришћански култ. За овај жички проскинитар-циборијум особено је то што је, осим функције уоквиравања престоних икона, претпостављено да је у свом подножју имао и намену наткривања неких угледних светиња⁴⁷. Указујући на сродне примере у црквама у којима су се под сличним проскинитарима, односно балдахинским конструкцијама излагале реликвије⁴⁸, Милка Чанак-Медић не искључује могућност да је образац цариградских решења, пре свих Свете Софије, како у појединим обележјима спољашње архитектуре и организације унутрашњег простора, тако имао и одјек у обликовању каменог намештаја. У североисточном делу цариградске Свете Софије,

⁴¹ Одређење, епистиљон би требало назвати *singula epistylia*. Јер, Витрувије прави разлику између речи архитрава, тј. епистиљона (лат. *epistylia*) и израза *singular epistylion*, који нам се за ову дескриптивну прилику олтарских преграда чини термилошки примереним. О томе видети код: Витрувије, О архитектури (*Vitruvii de Architectura libri decem*), прев. са латинског Зора Бојић, Београд 2009, 110, 120, 256;

⁴² Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 58, 60.

⁴³ Кандић, О., Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије, н. д., 43, 53.

⁴⁴ Поповић, Д., *Sacrae reliquiae* Спасове цркве у Жичи, Зборник радова Манастир Жича, Краљево 2000, 26.

⁴⁵ Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 59-60, 114.

⁴⁶ Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 114; Поповић, Д., н. д., 26.

⁴⁷ Чанак-Медић, М., Дело мраморника Светог Саве у Жичи, н. д., 122-127.

⁴⁸ О ставротекама са честицама Часног крста, начину чувања и излагања, види код: Pallas, D. I., н. д., 54-55; Поповић, Д., н. д., 27.



4. Циборијум над судом за освештану воду, 1939, у порти манастира Жиче, Момир Коруновић
4. *Ciborium over the blessed water vessel*, 1939, in the courtyard of Žiča Monastery, Momir Korunović

повремено, о посебним празницима⁴⁹, честице Часног крста и реликвије Страсти Христових излагане су преко пута улаза у скевофилакион, у подножју циборијума који су били спроведени по угледу на решења остварена у јерусалимској базилици на Голготи⁵⁰. У прилог овој и оваквој претпоставци, иду и опажања других истраживача. Посебно су драгоцене она која се труде да утврде подстицаје за уобличавање сачуваног сликаног програма јужне певнице. Имајући у виду резултате проучавања који се односе на посебан тип побожности, карактеристичан за раздобље XII и почетак XIII века, везан за контемплацију Христових страдања, постоје додатне претпоставке да је тиме извршен јак утицај на тзв. реликвијарне, као и на сликане програме тог доба.⁵¹

⁴⁹ Часни крст није изношен и излаган стално, већ само повремено, о појединим великим празницима. О томе видети код: Поповић, Д., н. д., 27; О празницима у вези са Часним крстом, односно Воздвижењу (Уздизању) часног и Животворног крста Господњег – Крстовдан (празнује се 14. септембра по Јулијанском календару), и Страсној седмици, видети код: Столић, Х., Хиландарац, Православни светачник, месецослов светих, Београд 1988, 38-39, 672.

⁵⁰ Поповић, Д., н. д., 27; Чанак-Медић, М., Дело мраморника Светог Саве у Жичи, н. д., 123.

⁵¹ Поповић, Д., н. д., 29; Живковић, Б., Жича: цртежи фресака, Београд 1985, 8-10.

Хришћански циборијум изнад суда за освештену воду представља бочни огранак еволуције циборијума.⁵² Павиљон такве конструкције и намене често се у литератури назива и *фијалом* (φιάλα)⁵³ или *агиазмом* (Αγίασμα, AgāaŸma, агџазма⁵⁴), иако се фијала односи само на чашу која се испуњава агиазмом, односно, освештаном водом. Тај суд се још назива и купелницом (kupel'nica), чији назив је могао да проистекне из речи Кῦρ017 < κῆρ017 (κολυβήθρα). Судећи по томе, намена овог суда би могла да се тумачи у контексту чина крштења, што би, упркос називу, из практичних разлога тешко могло да буде прихватљиво. Балдахинска конструкција која је надкривала овај суд за воду пратила је развојни пут хришћанске симболике кроз слављење освештане воде испуњене божанским Духом. Премда се повремено и у савременој литератури ова посуда углавном погрешно назива крстионицом⁵⁵, потребно је да се нагласи да је она ипак служила искључиво за освештење воде и њено чување⁵⁶. У прилог таквој намени несумњиво упућује и чињеница да су овакве посуде обавезно имале поклопце, који су били у функцији чувања освештане воде⁵⁷. Према светоотачком мишљењу освештана воде није кварљива, па је сходно томе могла да буде употребљавана током године⁵⁸. Она је служила за очишћење душе и тела, исцељење, заштиту од свих зала, спасавању од непријатеља⁵⁹. На темељу појединих правила Јерусалимског типика, код нас је водоосвештење у фијалама увео још свети Сава, што се у литургиј-

⁵² Маринковић, Д., н. д., 126-127.

⁵³ Фијала означава чашу: II Мојс. 27, 3; Нејем. 7, 60; Апок. 15, 7; 16, 1; О томе видети код: Петковић, С. н. д., 304.

⁵⁴ Агиазма означава свету воду, и то 1) великаа, вода која је освештана чином великог освештења уочи празника Богојављења и на сам празник Богојављења, као и она вода на којој се извршила света тајна крштења; 2) малаа, вода која је освештана чином малог освештења. О томе видети код: Петковић, С., н. д., 1.

⁵⁵ Поповић, Д., Агиазма, *Лексикон српског средњег века*, приредили Ђирковић, С., Михаљчић, Р., Београд 1999, 333.

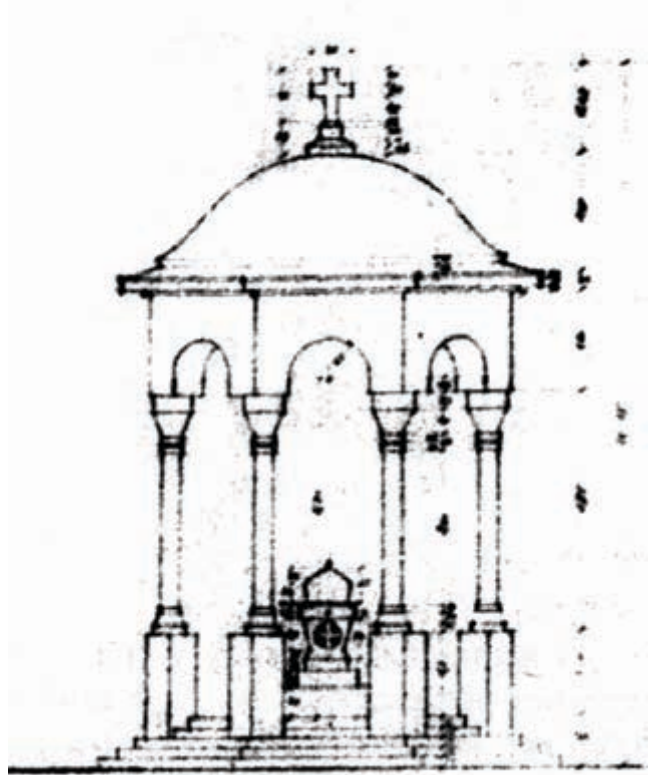
⁵⁶ Реч је о чину Великог водоосвештења, који се обавља на служби вечерњег, пред сам празник Крштења Господњег (Богојављење). Тај чин на Западу се врши у пасхалну ноћ. Молитва за освештење воде је текст од изузетно велике догматске важности. Написао га је Софроније Јерусалимски у VII веку. Текст говори о космичкој димензији оваплоћења, као и Христовом крштењу као чину космичког обнављања. Јављање Свете Тројице на крштењу Господњем испуњава светлосту космос, а земља прима семе нове твари *освештењем природе вода*. О свему томе видети код: Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, Sturgis R. et al. Vol. III, O-Z, New York 1989, 148-149; Брија, Ј., н. д., 24; Поповић, Д., Агиазма, н. д., 1; Kandić, O., Font for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, *Зораф* 27, Београд 1998-1999, 61-77 (где је наведена сва старија литература); Stevens Curl, J., н. д., 503; Кандић, О., Градац, Београд 2005, 155-157; О поретку чина великог водоосвештења, видети код: Велики типик (устав црквени), саставио В. Николајевић, Београд 1984 (репринт из 1929), 96-98.

⁵⁷ Максимовић, Ј., (група аутора), Камен, *Историја примењене уметности код Срба*, I том, Средњовековна Србија, Београд 1977, 244; Поповић, Д., Агиазма, н. д., 1.

⁵⁸ Поповић, Д., Агиазма, н. д., 1.

⁵⁹ Kandić, O., Font for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, н. д., 61-77; Чанак-Медић, М., (заједно са Б. Тодићем), *Манастир Дечани*, Београд 2005, 238.

ској пракси одржало до данашњих дана.⁶⁰ Чин освештења воде, првобитно је вршен на вечерњој служби уочи празника Богојављења, а од XIV века обухватао је два водоосвештења. Једно је обављано над фијалом на вечерњем, а друго и на јутрењу, када се вршило освештење извора. У српској средњовековној средини XIV столећа, ова два чина прописују се у типичу архиепископа Никодима (1319), као и у Хиландарском типичу из времена цара Душана. Одговарајућим одредбама у оба типика предвиђа се да се у купељници вода освештава на навечерје Богојављења, након заамвоне молитве⁶¹. У јужним деловима припрата више српских цркава сачуван је како у деловима, тако и у целини велики број средњовековних фијала. Њихову основну форму чини склоп каменог полукружног реципијента са калотастим поклопцем од различитог материјала, који почивају на стубу различитих профила и пропорција са стопом разноликих обриси и облика. Из раздобља XIII и XIV века сачуване су купељнице у црквама у манастирима Милешеви⁶², Сопоћанима⁶³, Пећкој патријаршији⁶⁴, Дечанима⁶⁵, Хиландару⁶⁶. Из нешто каснијих времена, у црквама је позната делимично сачувана фијала необичног облика у манастиру Градцу (с краја XVI века)⁶⁷, као и она у манастиру Морачи (из 1620)⁶⁸. Агиазме XVI и XVII столећа, упркос настојању да подрже средњовековне узор, поседују различитости које се, уопштено посматрајући, најпре огледају у мањим величинама и издуженим пропорцијама. Скупине камених фијала таквих својствених припадају оне које се налазе у црквама манастира Благовештења кабларског, Кончу-



5. Циборијум над судом за освештану воду, 1939, у порти манастира Жиче, скица арх. Момир Коруновић
5. Ciborium over the blessed water vessel, 1939, in the courtyard of Žiča Monastery, Momir Korunović

⁶⁰ О утемељености чина водоосвештења у српској цркви, његовим литургијским обележјима, сличностима и различитостима у односу на чин крштења, затим начину коришћења и чувања ових вода, као и архитектонским својственим и уметничким обележјима посуда за ова два обреда на примерима српских средњовековних цркава, видети код: Поповић, Д., Агиазма, н.д., 1; Kandić, O., Font for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, н.д., 61-77; Kandić, O., Градац, н.д., 156-157; Поповић, Д., Агиазма манастира Мораче, Гласник ДКС 27, Београд 2003, 86-89.

⁶¹ Поповић, Д., Агиазма, н.д., 1.

⁶² Kandić, O., Црква Вазнесења Христовог у Милешеви, Архитектура прве половине XIII века I, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995, 138, сл. 36.

⁶³ Kandić, O., Посуда за богојављенску воду у Сопоћанима, Саопштења XXX-1998, XXXI-1999, Београд 2000, 213-219.

⁶⁴ Ђурић, В. Ј., (заједно са С. Ђирковићем, В. Кораћем, Б. Стругаром), Пећка патријаршија, Београд 1990, 140-141; Чанак-Медић, М., Свети Апостоли у Пећи са дозиданим грађевинама, Архитектура прве половине XIII века II, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995, 68, сл. 112.

⁶⁵ Чанак-Медић, М., (заједно са Б. Тодићем), Манастир Дечани, н.д., 238, 239; Чанак-Медић, М., Црква Вазнесења Христовог, Манастир Дечани, саборна црква, архитектура, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 2007, 73, сл. 89

⁶⁶ Ненадовић, С., Осам векова Хиландара, Грађење и грађевине, Београд 1997, 111. (сл. 137)

⁶⁷ Kandić, O., Манастир Градац, Београд 2005, 155-157, сл. 120, 121.

⁶⁸ Поповић, Д., Агиазма манастира Мораче, н.д., 86-89; Чанак-Медић, М., Црква Успења Богородице у Морачи, Архитектура друге половине XIII века I, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 2006, 34, сл. 46, 46а.

лићу⁶⁹, Пустињи⁷⁰. Мада данас више нису присутне, на темељу пронађених уломака приликом археолошких ископавања, у појединим нашим средњовековним црквама утврђено је постојање оваквих судова, чије датовање није одређено⁷¹. Међутим, колико је познато, у српској средњовековној архитектури само је један суд за освештану воду имао над собом балдахинску конструкцију. Реч је свакако о циборијуму над фијалом подигнутом вероватно на измаку XII столећа испред Немањине Богородичине цркве у манастиру Студеници.⁷² (сл. 2.) Доградњом припрате у Студеници 1235. године трудом краља Радослава (Стефан Радослав, српски краљ 1228-1234, * око 1192; † после 1235), ово литургијско постројење нашло се у унутрашњости

⁶⁹ Поповић, Д., Агиазма манастира Мораче, н.д., 87 (где је наведена литература);

⁷⁰ Пејић, С., Манастир Пустиња, Београд 2002, 42-43.

⁷¹ Чанак-Медић, М., Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира, Београд 2002, 238, 239; Чанак-Медић, М., Свети Ахилије у Ариљу, Архитектура друге половине XIII века I, Споменици српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 2006, 112, сл. 59, 60.

⁷² Она се у литератури углавном назива крстионицом, премда никада није имала ту функцију, већ се камени суд користио само за чување освештане воде (прим. аутора)

новомоформираног простора.⁷³ О постојању тог циборијума данас сведоче још само сачуван и у југозападни део припрате дислоциран осмоугаони стилобат са разноврсно профилисаним базама стубова полигоналних и кружних пресека,⁷⁴ који су носили аркадну конструкцију са пирамидалним кровом, чију хипотетичну реконструкцију је дао Слободан Ненадовић.⁷⁵

По сличном обрасцу, али у сасвим новом стилском руху барокних обележја, настао је циборијум у белом мермеру над судом за освештану воду у порти манастира Хиландара (сл. 3)⁷⁶. Постављен је 1784. године са северне стране цркве Ваведења Богородичиног коју је подигао краљ Милутин (Стефан Урош II Милутин, српски краљ 1282–1321, * око 1253; † 1321), о чему сведочи натпис на његовој спољашњој страни. Мишљењу да је овај данашњи литургијски уређај саграђен на месту и по основном облику старијег циборијума⁷⁷, озбиљно се супротставља графичка представа изгледа манастира Хиландара на једном старијем бакрорезу⁷⁸, јер се у оквиру манастирске порте не налази представљен икакав објекат за који би могло да се помисли да је у питању старији циборијум над фијалом. Са стилобата тростепоног постаментa полази осам колонада које су у делу својих пиједестала повезане парапетним плочама у шест поља. Сваки парапет је орнаментисан у барокном духу, а капители су међусобно повезани металним затегама. Између њих су разапети лукови оријенталне форме и профилације, и над њима је постављена кришкаста калота покривена лимом са малом лантерном и крстом на врху. Овај циборијум је са унутрашње стране живописан,

о чему сведочи натпис са 1847. годином.⁷⁹ Попут овог циборијума у манастиру Хиландару, већина манастира на Светој Гори поседује истоврстан литургијски објекат сличне форме и архитектонике⁸⁰. Светогорски циборијуми над фијалама углавном су смештени између саборне цркве – католиконе и трпезарије⁸¹, мада постоје изузеци⁸². Најстарији циборијум овог типа изграђен је на Светој Гори 1060. године у манастиру Великој Лаври, и он је истовремено и највећи од свих на читавом Атосу⁸³. Посматрајући уопштено, ови циборијуми-фијале на Светој Гори међусобно се разликују искључиво по положају у порти у односу на манастирски католикон, као и по величини, облику и украшености суда за освештану воду, као и његовом горњем делу⁸⁴.

⁷³ Јовановић, М., *Фијала у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971, 173–185; С. Ненадовић, *Осам векова Хиландара*, н.д., 199–202; Кораћ, В. и Ковачевић, М., *Манастир Хиландар, Конаци и утврђење*, Београд 2004, 25–26; О примеру фијале у Румунији видети код: Trestioreanu, C., Marinică, Gh., *Bisericile din Ploiești, I, Bisericele orthodoxe*, Ploiești 2003, 190; Ненадовић, С. М., *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, н.д., 456.

⁸⁰ Enev, M., Mount Athos, Zograph monastery, Sofia 1994, 130 (циборијум-фијала у манастиру Великој Лаври стр. 130 сл. 116, стр. 141, сл. 131, у манастиру Ватопеду стр. 147, сл. 140, у манастиру Ивируну 174, сл. 170, у манастиру Хиландару стр. 184, сл. 179, стр. 195, сл. 195, у манастиру Дионисијату стр. 206, сл. 209, у манастиру Ксиропотаму стр. 215, сл. 216, у манастиру Зографу стр. 288–89, сл. 290, стр. 321. сл. 321).

⁸¹ Христу, П., *Света Гора Атонска*, Манастир Велика Лавра (са енглеског превео Владета Јанковић), Београд 1994, 220.

⁸² Пример је положај циборијума са фијалом у манастиру Хиландару (прим. аутора)

⁸³ Христу, П., н.д., 118.

⁸⁴ О положају циборијума са фијалом у манастирима на Светој Гори, видети ситуационе планове манастира код: Христу, П., н.д., (манастир Кутлумуш, 37; из 1813. године, 39; манастир Ивирун 44; манастир Ватопед 66–67; 72–73; манастир Есфигмен 79; данашња из XIX века подигнута је на месту првобитне, подигнуте у време Јована V Палеолога, 80; манастир Хиландар 89; манастир Зограф 188; Симић, Г., *Донжон куле у фортификацији средњовековних градова*, Београд 2010, 44, сл.10, 6 (манастир Хиландар), г (манастир Велика Лавра), д (манастир Ватопед);

- циборијум са фијалом у манастиру Великој Лаври http://athos.web-log.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/223_athos_2007_lavra_kerk_en_phiale.jpg (12.5.2011)

- ситуација манастира Велике Лавре са положајем циборијума са фијалом: http://athos.web-log.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/lavra_plattegrond_1.jpg (12.5.2011)

- ситуација манастира Есфигмена са положајем циборијума са фијалом: http://www.esphigmenou.gr/index_en.php?mid=2&sid=1 (12.5.2011)

- ситуација манастира Филотеја са положајем циборијума са фијалом: http://athos.weblog.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/2010/03/10/7_quinn_filotheou_site_plan.jpeg (12.5.2011) http://athos.weblog.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/2008/06/30/filoutheou_plattegrond.jpg (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Филотеју: http://athos.web-log.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/2008/06/30/067_athos_phiale_philoutheou_067.jpg (12.5.2011) <http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20filotheou/7268.html> (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Кутлумушу: <http://www.fotopedia.com/items/880bq587aat7n-ejaX-Ri0pgg> (12.5.2011)

- ситуација манастира Ивируна са положајем циборијума са фијалом: http://athos.web-log.nl/shared/image.html?photos/uncategorized_2010/02/20/iviron_plattegrond.jpg (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Ивируну (1614, обновљена 1863, осликана 1879) http://athos.web-log.nl/shared/image.html?photos/uncategorized/2010/02/20/img_3231_iviron_phiale.jpg (12.5.2011)

⁷³ Положај остатака студеничког циборијума над фијалом одавно је примећен и педантно забележен у техничкој документацији. О томе видети код: Effenwein, A., *Die Ausgänge der claffischen Baukunst (Chriftlicher Kirchenbau)*, Die Fortfetyung der claffischen Baukunst im oftrömiſchen Reiche (Byantinische Baukunst), 3. Band, erste Hälfte, Die Baustile. Historische und Technische Entwicklung, Zweiter Theil, *Handbuch der Architektur*, Darmstadt 1886. 157; Höltynger, H., *Die altchristliche und byzantinische Baukunst*, 3. Band, erste Hälfte, Zweiter theil, *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1899, Zu S. 161.

⁷⁴ Положај јужног зида припрате несумњиво је био угрозио првобитан положај овог циборијума, чија осмоугаона балдахинска конструкција је морала да буде уклоњена. Она је заправо премештена у југозападни део припрате. О овоме видети код: Ненадовић, С. М., Студенички проблеми, Саопштења III, Београд 1957, 9–47, 76–84; Чанак-Медић, М., *Архитектура, Студеница* (група аутора), Београд 1986, 68; Чанак-Медић, М., Богородичина црква у Студеници, *Архитектура Немањиног доба I*, Споменници српске архитектуре средњег века, Корпус сакралних грађевина, Београд 1986, 110, 144 (сл. 55), сл. 132, 134; Поповић, Д., Атиазма, н.д., 1; Ненадовић, С. М., *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд 2003, 147, 155, 456; Чанак-Медић, М., Тодић, Б., Манастир Студеница, Нови Сад 2011, 97, 99.

⁷⁵ Ненадовић, С. М., *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, н.д., 463.

⁷⁶ У занимљивој опису хиландарске крстионице, подстакнут обликом, Сава Хиландарац ову фијалу назива и *ротондом*. Важна је напомена да се, због типика богослужења који се вековима спроводи на Светој Гори, вода у фијалама освештава сваког месеца, ради окупљења монаха приликом дугих свакодневних служби. О томе видети код: С. Хиландарац, *Света Гора*, превео Ђура Б. Димић (репринт издања, Београд 1898), Пожаревац 1989, 92.

⁷⁷ Ненадовић, С. М., н.д., 456, 465.

⁷⁸ Бакрорез непознатог аутора са изгледом Хиландара штампаног у Москви 1757. као реплика бечког бакрореза из 1743. године, видети код: Медаковић, Д., Манастир Хиландар у XVIII веку, *Хиландарски зборник* 3, Београд 1974, сл. 7; Давидов, Д., Светогорска графика, Београд 2004, 21–22, 34, (кат. бр. 2) 134–136.

У југозападном делу порте древног манастира Жиче крајем четврте деценије XX века подигнут је циборијум над фијалом (сл. 4)⁸⁵. Овај циборијум је рад нашег чувеног архитекте Момира Коруновића (* 1883; † 1969). Епископ жички Николај Велимировић (* 1881; † 1956) се у том периоду у манастиру значајно ангажовао на пољу градитељских делатности. У оквиру тадашњих радова на обнови и уређењу манастира Жиче подигнут је и овај циборијум са фијалом. Милка Чанак-Медић његову изградњу везује за 1938. годину када су били постављени и нови дрвени иконостаси у главном делу цркве и параклисима⁸⁶. У исходима доцнијих истраживања, исти аутор исправља своје претходне претпоставке и изградњу овог литургиског уређаја везује за годину касније, када је у манастиру Жичи започета изградња неколиких значајних објеката, међу којима се издвајају епископска палата, црква Светог Саве, трпезарија са звоником уз њу, као и да је изнад улазне куле изграђен параклис Светог Јована Крститеља⁸⁷. С друге стране, Александар Кадјевић сматра да је овај циборијум изграђен 1939. године, када је Момир Коруновић као лични пријатељ епископа жичког Николаја, и као пројектант боравио у манастиру Жичи поводом подизања живописно замишљеног трема са чесмом Живоносни источник (популарно назван Шајкача) који је, претрпевши извесна оштећења, убрзо после рата био преиначен у продавницу свећа, као и поводом поменутог параклиса посвећеног Светом Јовану Крститељу на спарту улазне капије⁸⁸. Жички циборијум са фијалом је изграђен југоисточно од олтарске апсиде Спасове цркве са наменом да се у суду који наткрива уобичајено чува освештана Богојављенска вода. Осмоугаона форма овог циборијума првобитно је била подигнута на тростепеном постаменту. Међутим, приликом недавних радова на новом попличавању ходних површина порте, образовање нове опходне стаза уз овај циборијум створило је подијум, у који се некадашњи први степен у потпуности утопио. Циборијум данас почива на двостепеном

постаменту на чијем стилобату је по угловима постављено осам стубова. Свака колонада је постављена у врху симетрале угла завршног пиједестала осмоугаоног обриса, а њихова стабла, необично канелована, завршавају се композитним капителима са абакусом. Рељефна поља изнад стубова затворена су тролисним лучним отворима чију контуру апострофира профилисан венац, а угао сваког од ових полигона маркиран је тордираним ужетом. Над веома истуреним профилисаним венцем, који прати полигоналну форму циборијума, увучено је постављен још један профилисан венац, из којег изниче калота лимом покривена и са крстом на врху. У заоставштини архитекте Момира Коруновића остао је сачуван један цртеж жичког циборијума (сл. 5)⁸⁹. Наиме, реч је пре о скици његовог изгледа са вертикалним мерама, на којој нема приказа детаља профилације и декорације која је спроведена у реалности. Шта више, раскорак између ове скице и изведеног стања је у знатном броју појединости изражен у мери која наводи на помисао да је овај цртеж могао да послужи само за дискусију између пројектанта и епископа на тему одабира и утврђивања облика. Различитости се огледају у више појединости. На скици је стилобат петостепен, стабла колонада су глатка и виткија, базиси и капители су дати скоро схематично, аркаде су полукружног отвора са надвишеним центром, поља дијафрагми су без икакве декорације, венац је сасвим једноставног профила, сегмент калоте плићи, крст на врху је мањи и другачијег облика, а у средишту циборијума је фијала - суд за освештану воду сасвим другачијег облика са постољем и поклопцем. Изведени циборијум са фијалом складних је и промишљених пропорција, који, како примећује Александар Кадјевић, одише *особитом грациозношћу и виткошћу*, сматрајући је *помало неуобичајеном Коруновићевој склоности за масивнијим и стаменијим формама*⁹⁰. Будући да нам је позната скица овог жичког циборијума, нећемо погрешити ако се усудимо да помислимо да је коначни изглед овог циборијума морао да проистекне из неке друге, разрађеније и декоративније Коруновићеве замисли, чији нам цртежи, као и разлози за њихову разраду, на жалост нису познати. У односу на положај познатих истоверских циборијума у светогорским манастирима, који се крећу углавном у опсегу предњег дела цркве, а најдаље ка западу у попречној оси храма, мора се приметити да је положај жичког циборијума-фијале необичан, заправо скрајнут у односу на постојећа манастирска здања. Разлог за њеним смештајем у део порте изван уобичајених домаћаја богослужбених

- циборијум са фијалом у манастиру Ксиропотаму: <http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20xiropotamou/1523.html> (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Григоријату: <http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20grigoriou/6665.html> (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Констанониту са положајем фијале: http://athos.web-log.nl/shared/image.html?/photos/uncategorized/2009/01/22/konstamonitou_plattegrond.jpg (12.5.2011)

- циборијум са фијалом у манастиру Ватопеду: http://athos.web-log.nl/shared/image.html?/photos/uncategorized/2008/12/16/afbeelding_31.png (12.5.2011)

⁸⁵ Положај циборијума са фијалом у основи комплекса манастира Жиче, видети код: Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 14, сл. 1; Чанак-Медић, М., *Манастир Жича* н. д., 12.

⁸⁶ Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 24.

⁸⁷ Чанак-Медић, М. *Манастир Жича* н. д., 10.

⁸⁸ Кадјевић, А., *Момир Коруновић*, Београд 1996, 102, 162 (сл. 93); Кадјевић, А., *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средиња XIX–средиња XX века)*, Београд 1997, 184; Кадјевић, А., *Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића, Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, 346 (сл. 4), 351.

⁸⁹ Израду Коруновићеве скице жичког циборијума са фијалом А. Кадјевић датије у 1937. годину. О томе види код: Кадјевић, А., *Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића*, н. д., 346 (сл. 4.)

⁹⁰ Кадјевић, А., *Момир Коруновић*, н. д., 102, 162; Кадјевић, А., *Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића*, н. д., 346, 351.



6. Циборијум над часном трпезом, 2006, у Спасовој цркви у манастиру Жичи, Димитрије Љ. Маринковић
6. *Ciborium over the Holy Table*, 2006, in the Church of the Ascension in Žiča Monastery, Dimitrije Lj. Marinković

потреба није јасан. Без обзира на такве мањкавости, затим неприкладне колористичке интервенције новијег датума на лименим површинама, као и запуштеност првобитне полихромije на архитектонској пластици која је сачувана још само у траговима, жички циборијум са фијалом несумњиво представља покушај реинтерпретације светогорских модела, надасве успешан на архитектонско-обликовном пољу.

На подстицај данашњег жичког епископа Хрисостома (Столића), у Спасовој цркви (1206-1217) у манастиру Жичи постављен је 2006. године олтарски циборијум (сл. 6)⁹¹. Постојећу часну трпезу правоугаоног облика димензија 143 x 124 cm опкорачио је нов камени

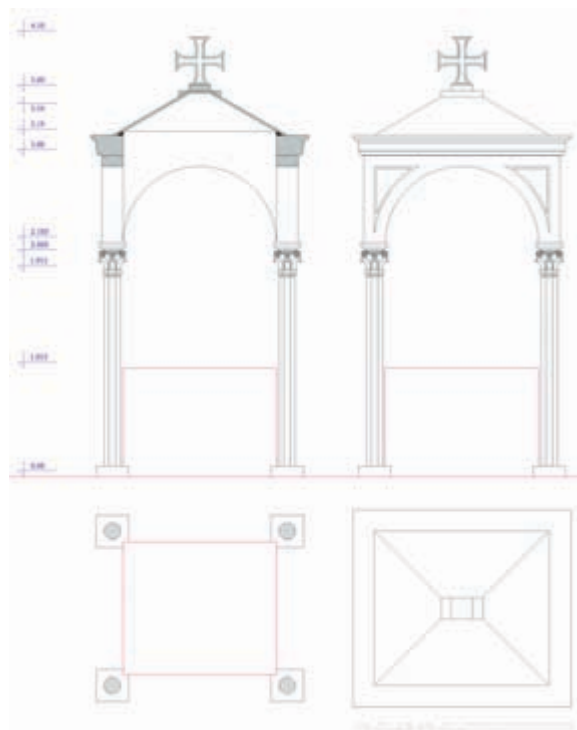
циборијум колонадама осмоугаоног пресека на једноставним и врло плитким плинтама, и капителима сведених флоралних мотива, урађеним по угледу на реконструисане капителе бифора са спољне припрате жичког католикона⁹². Наиме, базиси су толико плитки да се стиче утисак да је стабло колонада непосредно ослоњено на плочник олтара. Капители су на угловима наглашени врло сведеним листоликим формама, чији је доњи део проистекао из ширине угаоне странице осмоугаоног пресека стабла, а горњи се благим извијањем у поље завршава у тачки. Из подужних и попречних површина стабла стуба, на капителу је спроведена благо у поље нагнута површина разгранатог обриса. Изнад угаоних листова у горњем делу капитела спроведене су волуте без очију. Плитка рељефност употребљена је у истицању волута са фасцијама и равни између њих. На површини између волута налази се мали крстолики орнамент, чији су краци обликовани малим ромбовима са издигнутим теменима. Положај колонада олтарског циборијума је такав да не додирује на угловима постојећу часну трпезу на којој се, у току литургије у славу Исуса Христа, обавља бескрвна жртва (1. Коринћ. 10:18-21; Јевр. 13:10). С тога је часна трпеза несметано покривена срачицом (кошуља, катаσάρκιον), односно сликом белог покрова у који је било увијено тело Христово. Преко ње се уобичајено поставља нарочито украшен покривач (ένδυτή, ένδυτιον, *palla*) који симболизује *Спаситељево одело које сија као светлост*⁹³. Изнад колонада разапете су дијафрагме, које у доњем делу имају полукружни отвор (сл. 7). Са горње стране, оне оквирују и бочно затварају правоугаони простор под собом. Њихови центри налазе се у заједничкој равни која лежи на горњој површини абакуса. У горњим угловима дијафрагми постављени су дискретни рамови чији троугаони облик прати њихове контуре. Странице катета су равне, а хипотенуза је концентричан сегмент кружнице који је проистекао из средишта аркаде. Будући да је основа циборијума пратила правоугаони облик часне трпезе, сходно томе пречник аркаде између колонада је различит, па су подужне аркаде нешто плиће од попречних. Горњу конструкцију чини четворострани пирамидални кров правоугаоне основе, на чијем врху је крст једноставног облика и без профилације. Ипак, анализујући архитектонски пројекат циборијума, уочено је мноштво различитости и одступања у појединостима између пројектованог и изведеног стања овог литургијског

⁹¹ Идејни и извођачки пројекат урадио је 2004. године архитекта Димитрије Љ. Маринковић. Његово извођење у камену спровела је 2006. године каменорезачка радионица Владике Јаблановића из засека Жиче. Оригинална техничка документација идејног и извођачког пројекта налази се у личној документацији пројектанта, а њихове фотокопије у архивама епископског двора у Краљеву. Додатне фотографије погледати на: <http://www.dimitrijemarinkovic.com/displayProject.php?categoryID=13&projectID=54> (12.5.2011)

⁹² О реконструкцији бифора спољне жичке припрате, као и њеним претпостављеним капителима, видети код: Чанак-Медић, М., Спасова црква у Жичи, н. д., 56, 116 (цртеж 93);

⁹³ Мирковић, Л., *Православна литургија или наука о Богослужењу Православне источне цркве*, I, Београд 1982, 101-102.

уређаја⁹⁴. Наиме, база колонада је требало да буде плинта квадратног обрса и висине од 10 cm, што би је чинило знатно уочљивијом и доследније нагласило обележје уобичајеног подножног подупирача стуба, односно начина везе између стуба и пода.⁹⁵ Затим, врат стуба није акцентован одговарајућим зарезом, којим је требало да се нагласи прелаз из стабла у капител⁹⁶. Изнад поменутог зареза, требало је спровести венац профила торуса знатније дебљине, чиме би се доследније нагласила улога обавијања стабла, слично оном који се најдаље може видети на египатском стубу⁹⁷. Јачи торус несумњиво би више истакао своју украшавајућу везу спајања два елемента, чији конвексни профил и димензије су проистекли из претпоставке да је изложен извесном притиску или гњечењу.⁹⁸ Изостављени су и стилизовани анули, односно две декоративне траке које би допринеле изражавању спајања капитела са стаблом⁹⁹. Потом, само на угловима капитела спроведени су листови, али тек са благим закривљењем и без икакве дебљине. Сходно томе, из подужних и попречних површина стабла стуба у потпуности су изостављени листови и, уместо њих, спроведена је у поље благо нагнута површина. Њен обрис је разгранат на две стране, који је одозго и са стране благо закривљен, с тим што су бочне контуре проистекле из ивица угаоних листова капитела. Недоследност према пројекту огледа се и у горњем делу капитела, који је требало да има плиће и двоструке фасције које се сливају у волуте, као и у средишњем орнаменту, чија форма је требало да прати закривљеност фасција са стране и раван завршетак горњег дела капитела. Облик подужних и попречних дијафрагми требало је да буде различит, јер су биле предвиђене да затворе простор изнад правоугаоне основе. Наиме, оне изнад подужних страница часне трпезе замишљено је да имају надвишен центар лука у односу на подужне дијафрагме чије се средиште налази у равни горње ивице капитела. Мањкавост реализације лучних отвора дијафрагми огледа се у различитој ширини површине темена, као и дужини угаоних троугаоних рамова, чије доњи завршетак је требало да буде свуда на истој висини. Испод абакуса пренагла-



7. Циборијум над часном трпезом, 2006, у Спасовој цркви у манастиру Жичи, цртеж – попречни пресек, западни изглед, основа, основа крова, арх. Димитрије Љ. Маринковић
7. *Ciborium over the Holy Table*, 2006, in the Church of the Ascension in Žiça Monastery, drawing – cross section, west view, base, base of the roof, Dimitrije Lj. Marinković

шених димензија које су превазишле предвиђен оквир ширине горње ивице капитела, уместо плитког импоста, спроведена је квадратна плоча профила торуса која непосредно належе на капител. Површине кракова крста на врху требало је да буду плитко тростепено профилисане, а спроведене суглатко.

Циборијум изнад часне трпезе у жичком Спасовом дому није у потпуности завршен. Будући да киворион изнад престола представља небо, намера епископа жичког Христостома је да се у унутрашњости његове кровне конструкције постави лаки дрвени крстасти свод по коме би се осликали Сунце, Месец и звезде. Позната пракса из настаријих времена која је налагала да у просторном делу киворијума између горње конструкције и Светог престола, који се назива *περιστεριον*¹⁰⁰, виси златан или сребрни голуб као симбол Духа Светога чијом се силом освештавају Свети Дарови на часној трпези, требало би да буде примењена и на жичком олтарском циборијуму, чиме би радови на њему били окончани.

⁹⁴ Узроци за овакву појаву поуздано се утврђују у самовољним потезима извођача. Интервенције су у наведеним појединостама спроведене без консултација са пројектантом и наручиоцем. Ипак, може се закључити да за основну пројектантску замисао овакви потези извођача нису били у мери угрожавања и нарушавања ауторских права пројектанта.

⁹⁵ О улози плинте видети код: Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, Sturgis, R. et al. Vol. III, O-Z, New York 1989, 160-161; J. Stevens Curl, n. d., 506-507.

⁹⁶ О улози и декоративности зареза између капитела и стабла, видети код: Несторовић, Б., *Архитектура старог века*, Београд 1974, 323.

⁹⁷ *Исти*, 323.

⁹⁸ О торусу као конструктивном украсу у античкој архитектури, видети код: *Исти*, 301; Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, Sturgis, R. et al. Vol. III, O-Z, New York 1989, 836; Stevens Curl, J., n. d., 675.

⁹⁹ Несторовић, Б., n. d., 323.

¹⁰⁰ Назив овог простора је проистекао од речи *περιστερά* (голуб), који је о горњу конструкцију висио у његовом средишту, у коме су се чували обично Свети Дарови. О томе видети код: М. Томасовић, n. d., 117.

Постављање олтарског циборијума у католикону манастира Месића био је први и својеврстан покушај оживљавања овог елемента литургијског намештаја у једном српском православном храму¹⁰¹. Подухват у Спасовој цркви у манастиру Жичи је важан, будући да је реч о интервенцији интерполације савременог литургијског уређаја у унутрашњем амбијенту објекта који је евидентиран као културно-историјски споменик од изузетног значаја.¹⁰² Положај савременог олтарског циборијума у односу на постојећу часну трпезу није био угрожавајући, јер је њен доњи део остао нетакнут у нижем делу циборијума. Приликом одређивања хоризонталних димензионалних вредности циборијума, водило се рачуна да не буду ометајуће за било коју богослужбену радњу у средишњем делу олтарског простора. Његове вертикалне димензионалне вредности прилагођене су запреминским обележјима олтара, које лаосу из наоса истовремено не угрожавају визуелну доступност сачуваним појединим фрескама у олтару¹⁰³. Шта више, он је тек мало виши у односу на положај епистилиона камене олтарске преграде. Оно што је најзначајније, главна улога жичког олтарског циборијума пре је суштинска него архитектонска. Али, то није била спречавајућа околност да се обликовању његове основне форме, као и свим појединостима које га чине, приступи са једнаком брижљивошћу, као да је у питању олтарски циборијум испред кога се не налази никаква визуелна препрека.

ЛИТЕРАТУРА

Маринковић, Д. Љ., *Олтарски циборијум у цркви Рођења Светог Јована Крститеља у манастиру Месићу* (рукопис у штампи)

Чанак-Медић, М., Тодић, Б., *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011.

Čanak-Medić, M., Čubrović, Z., *Katedrala Svetog Tripuna u Kotoru*, Kotor 2010.

Маринковић, Д. Љ., Циборијум – порекло, историја и типологија облика, *Теолошки погледи*, год. 40, 1/3, Београд 2010.

Симић, Г., *Донжон куле у фортификацији средњовековних градова*, Београд 2010.

Витрувије, *О архитектури*, (*Vitruvii de Architectura libri decem*), Београд 2009.

Свети Герман Цариградски, *Историја Цркве и мистичко созерцање*, (*Istoria ekklesiastike kai mystikh theōria / agios Germanos Kōnstantinoyoleōs*), Београд 2008.

Krauthajmer, R., Ćurčić, S., *Ranohrišćanska i vizantijska arhitektura*, Beograd 2008.

Чубровић, З., Првобитни циборијум романичке катедрале Св. Трипуна у Котору, *Саопштења XL-2008*, Београд 2008.

Јанковић, Ђ., *Српско Поморје од 7. до 10. столећа*, Београд 2007.

Кандић, О., Архитектура средњовековних олтарских преграда у православним црквама Србије, *Зборника радова Иконостас као културни и духовни печат православних хришћана*, Крагујевац 2007.

Кесић-Ристић, С., *Споменичко наслеђе Србије, непокретна културна добра од изузетног и од великог значаја*, Београд 2007.

Чанак-Медић, М., О ранохришћанским олтарским преградама, *Зборника радова Иконостас као културни и духовни печат православних хришћана*, Крагујевац 2007.

Чанак-Медић, М., Тодић, Б., *Манастир Жича*, Београд 2007.

Чанак-Медић, М., Црква Вазнесења Христовог, Манастир Дечани, саборна црква, архитектура, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 2007.

¹⁰¹ Пишући монографију о Месићу, Даринка Рацков, нигде не помиње постојање олтарског циборијума (Рацков, Д., *Манастир Месић*, Београд 2002, 85). О овом олтарском циборијуму видети код: Маринковић, Д., *Олтарски циборијум у цркви Рођења Светог Јована Крститеља у манастиру Месићу* (рукопис у припреми за штампу).

¹⁰² Кесић-Ристић, С., *Споменичко наслеђе Србије, непокретна културна добра од изузетног и од великог значаја* (група аутора), Београд 2007, 194.

¹⁰³ У олтарској апсиди остале су сачуване поједине фреске из XIV века које су вероватно следиле првобитну иконографску схему из XIII века (1220-21). Реч је пре свега о добрим делом сачуваној представи *Службе свете литургије* у зони северно и јужно од олтарске трифоре, делимично сагледивој из наоса. Сачуване су и представе ликова чувених цариградских и јерусалимских епископа, старозаветних првосвештеника и појединих светих епископа, уоквирених рамовима који су заправо опонашали праве иконе, смештених у другој изнад синтронона. Такође, сачуван је и низ орнамената у соклу, односно зони непосредно изнад синтроноса, који су опонашали мермерне плоче. О томе види код: Тодић, Б., *Манастир Жича* (заједно са М.Чанак-Медић), Београд 2007, 40; Живковић, Б., н. д., 14-17. Узгред, упоређујући радове ова два аутора, треба напоменути да, пишући о сачуваном олтарском сликарству, Б. Тодић прави омашку у редоследу зона. Наиме, осам попрсја архијереја живописаних као иконе не налазе се постављени тачно изнад синтронона. Они су заправо насликани непосредно испод *Службе свете литургије* (*Поклоњење агнецу*), а изнад осликаног сокла са геометријским мотивима, чији се низ наслана непосредно на синтронон. У наведеним цртежима фреска Б. Живковића, поткрала се и омашка у инверзној графичкој представи олтарског живописа. (прим. аутора)

- Чанак-Медић, М., Црква Успења Богородице у Морачи, Архитектура друге половине XIII века I, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 2006.
- Чанак-Медић, М., Свети Ахилије у Ариљу, Архитектура друге половине XIII века I, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 2006.
- Пено, З. М., *Катихизис, основе православне вере*, Манастир Острог 2005.
- Давидов, Д., *Светогорска графика*, Београд 2004.
- Кораћ, В., Ковачевић, М., *Манастир Хиландар, Конаци и утврђење*, Београд 2004.
- Fortunati, V., *Bari San Nicola*, Bologna 2004.
- Maldini, S., *Enciklopedija arhitekture*, Tom I, A-N, Beograd 2004.
- Поповић, Д., Агиазма манастира Мораче, *Гласник ДКС* 27, Београд 2003.
- Tassias, I. C., *Saint Demetrius*, Thessaloniki 2003.
- Trestioreanu, C., Marinică, G., *Bisericile din Ploiești, I, Bisericile orthodoxe*, Ploiești 2003.
- Bogdanović, J., *The Proclamation of the New Covenant: The Pre-Iconoclastic Altar Ciboria in Rome and Constantinople, Athanor XX*, Vanderbilt University 2002.
- Милошевић, П., Теорија архитектуре у византијском раном средњем веку, *Флогистон*, Београд 2002.
- Пејић, С., *Манастир Пустиня*, Београд 2002.
- Preradović-Petrović, D., *Ulcinjski ciborijum, natpis i reljefne predstave, Godišnjak Pomorskog muzeja u Kotoru L, Kotor* 2002.
- Рацков, Д., *Манастир Месић*, Београд 2002.
- Чанак-Медић, М., Свети Ахилије у Ариљу. Историја, архитектура и просторни склоп манастира, Београд 2002.
- Rieger, T., *Les cathédrales*, Paris 2001.
- Кораћ, В., *Мартинићи*, остаци раносредњовековног града, Београд 2001.
- Кандић, О., Посуда за богојављенску воду у Сопоћанима, *Саопштења*, XXX-1998, XXXI-1999, Београд 2000.
- Stevens Curl, J., *A Dictionary of Architecture*, Oxford 2000.
- Illustrated dictionary of historic architecture*, Edited by C. M. Harris, New York 2000.
- Поповић, Д., *Sacrae reliquiae* Спасове цркве у Жичи, *Зборник радова Манастир Жича*, Краљево 2000.
- Кадијевић, А., *Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Коруновића*, Манастир Жича, Краљево 2000.
- Kandić, O., *Font for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches*, *Зограф* 27, Београд 1998-1999.
- Поповић, Д., Агиазма, Лексикон српског средњег века, приредили С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд 1999.
- Тимотијевић, М., Трон за кивот са моштима светог Теодора Тирона у манастиру Ново Хопово – порекло облика и значење, *Грађа за проучавање споменика културе Војводине*, XX, Нови Сад 1999.
- Кораћ, В., Шупут, М., *Архитектура византијског света*, Београд 1998.
- Брија, Ј., *Речник православне теологије*, прев. са румунског епископ Митрофан (Кодић), Београд 1997.
- Кадијевић, А., *Један век тражења националног стила у српској архитектури (средина XIX– средина XX века)*, Београд 1997.
- Ненадовић, С., Осам векова Хиландара, *Грађење и грађевине*, Београд 1997.
- Чанак-Медић, М., Дело мраморника Светог Саве у Жичи, *Зборник радова* Спаљивање моштију Светог Саве 1549-1994, Београд 1997.
- Кадијевић, А., *Момир Коруновић*, Београд 1996.
- Острогорски, Г., *Историја Византије*, Београд 1996.
- Кандић О., Чанак-Медић, М., Црква Вазнесења Христовог у Милешеву, Архитектура прве половине XIII века I, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995.
- Карташов, А. В., *Васеленски сабори*, II том, Београд 1995.
- Чанак-Медић, М., Свети Апостоли у Пећи са дозиданим грађевинама, Архитектура прве половине XIII века II, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995.
- Чанак-Медић, М. Кандић, О., Спасова црква у Жичи, Архитектура прве половине XIII века I, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 1995.
- Сочинения блаженного Симеона, архиепископа фессалоникийского, Санкт-Петербург 1856, репр. Москва 1994, 152, бр. 69.
- Христу, П., *Света Гора Атонска*, Београд 1994.
- The Oxford Dictionary of Byzantium*, prepared at Dumbarton Oaks, New York – Oxford 1991.

Ђурић, В., Ђирковић, С., Кораћ, В., Стругар, Б., *Пећка патријаршија*, Београд 1990.

Томасовић, М., Хришћански храм, *Богословље* 34, Београд 1990.

Сава Хиландарац, *Света Гора* (репринт издања, Београд 1898), Пожаревац 1989.

Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, R. Sturgis et al. Vol. III, O-Z, New York 1989.

Sturgis' illustrated dictionary of architecture and building, An Unabridged Reprint of the 1901-2 Edition, R. Sturgis et al. Vol. I, A-E, New York 1989.

Чанак-Медић, М., Света Марија у Котору, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Архитектура Немањиног доба II, Београд 1989.

Столић Хиландарац, Х., *Православни светачник, месецо-слов светих*, Београд 1988.

Pazaras, T., Reliefs of a sculpture workshop operating in Thessaly and Macedonia at the end of the 13th and beginning of the 14th century, *L'art de Thessalonique et des pays Balkaniques et les courant spirituals au XIVe siècle*, Belgrade 1987.

Чанак-Медић, М., Богородичина црква у Студеници, Архитектура Немањиног доба I, *Споменици српске архитектуре средњег века*, Корпус сакралних грађевина, Београд 1986.

Чанак-Медић, М., Архитектура, *Студеница* (група аутора), Београд 1986.

Живковић, Б., *Жича* : цртежи фресака, Београд 1985.

Мијовић, П., Улцињски циборијум, *Старинар XXXVI*, Београд 1985.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog krscanstva i uvod u ikonologiju Radovana Ivancevica, Uredio A. Badurina, Zagreb 1985.

Велики типик (устав црквени), саставио Василије Николајевић (репринт из 1929), Београд 1984.

Мирковић, Л., *Православна литургија или наука о Богослужењу Православне источне цркве*, I, Београд 1982.

Pallas, D. I., Le ciborium hexagonal de Saint-Demetrios de Thessalonique, *Зограф* 10, Београд 1979.

Baldwin Smith, E., *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, New Jersey 1956 (repr. New York 1978).

Максимовић, Ј., (група аутора), Камен, *Историја примењене уметности код Срба*, I том, Средњовековна Србија, Београд 1977.

Бабић, Г., О живописаном украсу олтарских преграда, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 11, Нови Сад 1975.

Медаковић, Д., Манастир Хиландар у XVIII веку, *Хиландарски зборник*, 3, Београд 1974.

Несторовић, Б., *Архитектура старог века*, Београд 1974.

Јовановић, М., Фијала у манастиру Хиландару, *Хиландарски зборник*, 2, Београд 1971.

Максимовић, Ј., Студије о Мирослављевом Јеванђељу, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, Нови Сад 1970.

Стојаковић, А., *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије*, Нови Сад 1970.

Gallet, M., Bernin (Giovanni Lorenzo Bernini), *Dictionnaire universel de l'art et des artistes*, Paris 1967.

Reallexikon zur byzantinischen kunst, Herausgegeben von K. Wessel unter mitwirkung von M. Restle, *Lieferung*, 7, Stuttgart 1965.

Дероко, А., *Споменици архитектуре IX-XVIII века у Југославији*, Београд 1964.

Максимовић, Ј., *Которски цибориј из XIV века и камена пластика суседних области*, Београд 1961.

Ненадовић, С. М., Студенички проблеми, *Саопштења*, III, Београд 1957.

Николајевић-Стојковић, И., *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Београд 1957.

Reallexikon für antike und christentum, Herausgegeben von T. Klauser, Band I, Stuttgart 1955.

Α. Ορλανδου, Η Ευλοστεγος παλαιοχριστιανικη βασιλικη της μεσογειακης λεκανης, Τομος Δευτερος, Αθηναи 1954.

Баришић, Ф., *Чуда Димитрија солунског као историјски извори*, Београд 1953.

Несторовић, Б. Н., *Архитектура Старог века*, Београд 1952.

Мирковић, Л., Фрагмент киворија у цркви Светог Трифуна у Котору, *Старинар II*, Београд 1951.

Петковић, С., *Речник црквенословенског језика*, Сремски Карловци 1935.

Cabrol, F., Leclerque, H., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Tome troisième 2ème partie, Paris 1914.

Gurlitt, C., Heft 1: Kirchen, 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Befattungsanlagen, Viertes Teil: Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1906.

Holtzinger, H., Die altchristliche und byzantinische Baukunst, 3. Band, erste Hälfte, Zweites theil, *Handbuch der Architektur*, Stuttgart 1899.

Effenwein, A., Die Ausgänge der claffischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau), Die Fortfetzung der claffischen Baukunst im oströmischen Reiche (Byzantinische Baukunst), 3. Band, erste Hälfte, Die Baustile. Historische und Technische Entwicklung, Zweites Theil, *Handbuch der Architektur*, Darmstadt 1886.

Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Construction-Cyborium, Volume 4, Cyborium, Paris 1868.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

DU CANGE, et al., *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*. Niort : L. Favre, 1886. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/> (12.5.2011)

The ciborium History of the Christian Altar, <http://www.newadvent.org/cathen/01362a.htm> (12.5.2011)

The Origins and Symbolism of the Ciborium, <http://cleansingfiredor.com/2010/09/the-origins-and-symbolism-of-the-ciborium/> (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/223_athos_2007_lavra_kerk_en_phiale.jpg (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/lavra_plattegrond_1.jpg (12.5.2011)

http://www.esphigmenou.gr/index_en.php?mid=2&sid=1 (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2010/03/10/7_quinn_filotheou_site_plan.jpg (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2008/06/30/filoutheou_plattegrond.jpg (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2008/06/30/067_athos_phiale_philoutheou_067.jpg (12.5.2011)

<http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20filotheou/7268.html> (12.5.2011)

<http://www.fotopedia.com/items/88obq587aat7n-eJaX-Ri0pgg> (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2010/02/20/iviron_plattegrond.jpg (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2010/02/20/img_3231_iviron_phiale.jpg (12.5.2011)

<http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20xiropotamou/1523.html> (12.5.2011)

<http://www.macedonian-heritage.gr/Athos/Images/moni%20grigoriou/6665.html> (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2009/01/22/konstamonitou_plattegrond.jpg (12.5.2011)

http://athos.web-log.nl/.shared/image.html?/photos/uncategorized/2008/12/16/afbeelding_31.png (12.5.2011)

<http://www.dimitrijemarinkovic.com/displayProject.php?categoryID=13&projectID=54> (12.5.2011)

DIMITRIJE Lj. MARINKOVIĆ*

THE CIBORIA OF ŽIČA MONASTERY

Summary

Ciborium has been part of a temple ever since the oldest Christian communities started building their sanctuaries. Columns supporting domes make basic architectural structure of an altar. Size, material and richness of decoration of an altar ciborium and its lateral branches stood always hand in hand with the significance of a temple and with the financial power of the endower.

In 1206-1217, king Stefan the First-Crowned and Saint Sava I Serb built the catholicon of the Ascension of Our Lord Church in Žiča Monastery which had been the seat of Serbian archbishopric and the coronation church. After completion of the building works, Saint Sava had the interior of the temple decorated. The original altar septum was carved and placed between eastern dome pilasters. Deep proskynetaria (προσκυνήτριον) stood in front of their western sides facing the naos. In her studies and interpretations of the older altar septum, Milka Čanak-Medić offered a hypothetical reconstruction of its lateral branches shaped as proskynetarion whose construction was similar to that of a ciborium. Judging by the position and shape of their lines and by the degree of the transept shift from its transversal axis towards west, it may be assumed that the original temple design required the placement of the ciboria to allow for a deep space in front of the altar septum housing the ceremonial and very important stone furniture. It is possible that the base of this proskynetarion – ciborium of Žiča served also as cover for the holy items and not only as a flanking to the main icons.

In the late 1930s a phiale – ciborium over piscina, designed by famous Serbian architect Momir Korunović, was built in the southwest part of the courtyard of the ancient Žiča Monastery. Nikolaj Velimirović, in his capacity as bishop of Žiča, engaged vigorously in building activities in the monastery. Renovation and decoration of Žiča included the erecting of the phiale very probably in 1939. It was built to the southeast of the altar apse in the Church of the Ascension and was intended for the piscine below to keep the blessed water for Epiphany. In the estate of architect Momir Korunović there remained a drawing of the Žiča phiale. The executed phiale of harmonious and well-thought-out proportions, must have resulted from another, more developed and decorative idea of Korunović whose drawings and reasons for their

development we do not know. If compared to locations of known identical ciboria in the Holy Mount monasteries, which are placed mainly in the forefront of the church and stretching to the west along the transversal axis of temples, it must be noted that the place of the Žiča phiale is unusual, as it is sidelined in relation to the existing monastery buildings. Reasons for the decision to place it in the part of the churchyard beyond the reach of usual liturgy practice are not clear. Regardless of these shortcomings, of inadequate and more recent colour interventions on its metal sheet surfaces and of lack of care for the original polychrome of the architectural plastic which is saved only in traces, the phiale of Žiča, although out of service now, certainly represents an attempt to reinterpret models of the Holy Mount which has been proved to be more successful in the field of architecture and shape than in practising liturgy.

The bishop of Žiča, Hrizostom (Stolić), initiated placing of the altar ciborium, work of architect Dimitrije Lj. Marinković, in the Church of Ascension in Žiča Monastery in 2006. The altar ciborium was not to allow its columns to touch the existing holy table at its corners where bloodless sacrifice is offered in glory of Jesus Christ during liturgy (1 Corinthians 10:18-21; Hebrews 13:10). The analysis of the architectural design of the ciborium indicated certain differences and deviations regarding details between the project and final execution of this liturgical instrument. The endeavour in the Church of Ascension in Žiča Monastery is ever more important since it meant intervention achieved by interpolation of contemporary liturgical instruments in the inside of an object registered as national cultural and historical monument of great importance. The position of a contemporary altar ciborium did not represent threat to the existing holy table since its bottom in the lower part of the ciborium remained untouched. The horizontal dimensions of the ciborium were determined with regard to liturgical requirements related to the central part of the altar space. Its vertical dimensions were adapted to the volume of the altar, allowing good visibility of preserved frescoes in the altar. It is most important though that the Žiča altar ciborium serves its essential task rather than the architectural one. This, however, did not prevent its basic forms and all the assorting details to be designed with greatest care as if it had been an altar ciborium with no visual impediment in the front.

*Dimitrije Lj. Marinković, architect, Cultural Heritage Preservation Institute of Pančevo

БОЈА У ПРОСТОРУ : КОЛОРИСТИЧКА КУЛТУРА

Апстракт: Историјска архитектонска полихромија представља основу за појаву боје у јавном простору. Комплексност колористичких одлика јавног градског простора условљена је основним карактеристикама: *колористичким приоритетима, хармонијом бојених просторних структура и материјала у пројектовању полихромних амбијената у граду*. Фактори који обликују колористички амбијент града јесу: природне и климатске карактеристике, међуодноси боје и облика, као и доживљај форме јавног градског простора уз очување његовог идентитета. Феномен боје испитан је кроз еволуцију боје и развој колористичке културе, која значајно утиче на колористичке приоритете људи и саму колористику града. Термини *функционална боја и клима боје* такође су разматрани као неке од најбитнијих одлика архитектонске и урбанистичке праксе. Квалитет јавног градског простора директно је условљен културним идентитетом, а посредно појавом полихромије у јавном градском простору. Потреба за унапређењем квалитета живота у граду представља један од кључних мотива за бављење урбаним простором, односно започињање процеса архитектонско урбанистичког пројектовања. Прикупљена искуства указују на могућност редифинисања концепта јавног градског простора у планерско-пројектантској пракси. Синтетисано знање профињено је испитивањем еластичности његових граница у складу са очувањем идентитета места и будућим трансформацијама града и његових корисника. Формирани су нови принципи на којима је изграђен трансформисани модел јавног градског простора као полихромног амбијента.¹

Кључне речи: боја, колористичка култура, колористичка хармонизација, колористички амбијент града, колористички приоритети, компоновање архитектонске форме

Тумачење појма “колористичка култура“

Разноврсна улога боје у друштвеном животу и искуству сваког човека омогућава да се издвоји и анализира колористички феномен, који се ослања на теоријску базу, укључује теорију колористичке хармоније, систематизацију и стандардизацију колористичког мноштва, комбинацију боја и др., што се манифестује кроз разне аспекте духовног и материјалног живота. Колористички феномен се одликује системом одрживих и асоцијативно нових семантичких значења. Он је објективно детерминисан, али је отворен за развој према свакој индивидуи, што му омогућава динамичан развој у оквиру друштвене културе. *Колористички феномен, који носи семантичку, емоционалну и естетску информацију, називамо колористичком културом.*² Она је настала и опстаје у мноштву социјално-просторних процеса, представља специфичан одраз духовног стања и нивоа материјално-просторне средине друштва, разних групација људи и разних индивидуа.

У оквиру разних култура развијала се асоцијација боја са предметима, појавама и појмовима, што је доводило до кристализације система колористичких симбола, који значајно надмашују временске оквири једне генерације. Човек је примењивао боју на основу свог животног искуства: у контексту природног, материјалног окружења, начина живота, а истовремено се ослањао на колористичку симболику – колективно искуство претходних генерација. На пример, црвена боја је изражавала љубав, радост, надлазећу опасност, плава је асоцијирала представе о даљини, појам знања, мудрост. Са једном бојом повезан је читав низ разноврсних појмова (Сл.1).

Границе колористичке културе дефинишу епоху и географски оквир у коме она постоји. Ту се може издвојити утицај регионалних центара, где настају и нестају колористички канони, сазревају колористичке традиције, са тенденцијом експанзије изван граница географског оквира. Фактори који утичу на формирање и експанзију колористичке културе могу се поделити на

* Драгана Васиљевић Томић, архитекта, Архитектонски факултет, Београд

¹ Рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта: *Просторни, енергетски и друштвени аспекти развоја насеља и климатске промене*, ТП 36035.

² Васиљевић Томић, Д., *Култура боје у граду, идентитет и трансформација*, Београд 2007, 9–10.



1. Манастир Жича
1. Žiča Monastery

природно-климатске, психолошке и историјско-културне. У елементе колористичке културе спадају манифестације боја у објектима материјалног света, који одражавају колористичку симболику и филозофске представе о боји.

Да ли се може претпоставити да се феномен колористичке културе развија захваљујући настанку и распаду **колористичког канона**? Канон се рађа у уметности и преноси се, под утицајем слободних асоцијација, на свакодневницу. Тако настаје колористичка традиција са активним језгром – колористичким каноним. Паралелно се одвија процес деканонизације, на уштрб појаве нових асоцијација, зависно од промене социјално-културне асоцијације. Рушење канона доводи до рушења једне колористичке традиције и настанка друге. Статус и ниво колористичке културе одликује систем колористичких традиција, њихове специфичне карактеристике, повезаност са целокупном духовном и материјалном културом нације, одређене социјалне групе или индивидуе. Ниво колористичке културе региона у одређеном временском сегменту зависи од општег културног нивоа, јер управо то омогућава да се у потпуности развије колористичка симболика, асоци-

јативно колористичко мишљење, да се формирају тенденције у смислу колористичких приоритета. У византијском сликарству боја се потчињавала строгом колористичком канону, што је допринело стварању живог језика боја, али и стагнацији процеса еволуције колористичке културе.³

Противречности колористичке културе се свode на то да канон помаже у стабилизацији колористичког језика и одржава развој колористичке културе у систему друштвених, духовних и материјалних вредности. Одумирање средњовековних колористичких канона у доба ренесансе допринело је јачању културе боја, али овај процес је праћен очљивим губицима и деградацијом језика боја. Најзад, тековине колористичке културе из прошлости не нестају без трага, оне улазе у састав опште културне ризнице и омогућавају достизање вишег квалитативног нивоа следећег степеника у развоју колористичке културе.

Осим тога, с обзиром на тенденцију ка интензивирању интеракције између различитих колористичких култура, може се рећи да су колористичке тековине из прошлости постале свеопште добро: бљештаве боје храмова у Карнаку, фајумски портрет, осликавање помпејских стамбених кућа, византијски мозаици, витражи готских катедрала, персијске минијатуре, руске иконе, православне цркве.⁴

Значајна открића у домену боја извршена су у XX веку. На њиховој основи настали су ласери и холографија, физиолошка оптика. Ове тековине се користе у процесу колористичке едукације и утичу на стваралаштво уметника разних праваца, почев од импресионизма и неоимпресионизма као царства боје, до кубизма двадесетих година XX века и поп-арта седамдесетих година XX века. Схватања о боји, не само уметника већ и просечног човека, потпуно су револуционарна, захваљујући динамичном развоју сликарства у XX веку. Кубизам је један од праваца који је највише утицао на примену боје у сликарству и другим примењеним уметностима.⁵ Његове геометријске и упрошћене површине, широке колористичке масе, што је често деловало плакатски, имају ту добру особину да се одмах уочавају.

Визија модерног човека је данас измењена: наше доба са темпом живота, брзином доживљавања, техничким проналасцима, филмом тражи најчешће синтетичку визију ствари и боја. Тековине колористичке културе – креативно искуство и резултати научних истраживања – користе се у разним земљама у сврху

³ Васиљевић Томић, Д., *Култура боје у граду, идентитет и трансформација*, Београд 2007, 15–16.

⁴ Беноа, Л., *Историја сликарства*, Београд 1973, 5.

⁵ Gombrih, E.H., *Umetnost i iluzija*, Београд 1984, 59.

колористичког креирања окружујуће предметно-просторне средине. Архитектонски приступ у организацији колористичког амбијента одликује се тиме, што преко боје долази до изражаја форма објеката, наглашава се однос између носећих и носивих елемената, што утиче на перцепцију форме објекта. Професионални задаци у оквиру тог приступа често игноришу психолошке и културне аспекте архитектуре. На пример, елементи који се бескрајно понављају код вишеспратних објеката зиданих применом крупних блокова још једном се механички реплицирају помоћу боје, која истиче њихову форму, што доводи до монотоније импозантних, бојом наглашених, архитектонских маса. Очигледно је да се **при коришћењу боје у архитектонском простору** мора узети у обзир потреба за усавршавањем архитектонских квалитета простора, естетска изражајност и стварање пријатне психолошке климе, у односу на тип активности која се у простору дешава. То оправдава амбијентални приступ у пројектовању колористике јавних простора града који представља комбинацију просторних и друштвених захтева. Такав приступ може бити реализован ослањањем на свеукупне тековине колористичке културе.

Основни фактори колористичког амбијента града

Деликатност проблема појаве бојених структура у јавном градском простору сведочи о потреби за усаглашавањем носилаца боје – великих и малих објеката, улица и тргова, који формирају разноврсност у визуелном идентитету градског језгра. Професионално решење намеће израду програма за развој колористике града и његово постепено планирање.

Основни фактори који условљавају колористичке амбијенте у граду су:

- колористички приоритети; и
- колористичка хармонизација.

Набројани фактори су неопходни у различитим фазама колористичког пројектовања – почев од излагања концепције колористике на нивоу урбанистичког програма и завршно са детаљним креирањем полихромије појединачних објеката и простора.

Колористички приоритети

Првобитно су формирани приоритети у области концептуалне боје, уз ослањање на колористичку симболику и естетику. Такви приоритети се могу назвати идеалним. Колористички приоритети постоје само у свести и битно се трансформишу када се појави материјални објекат – носилац боја. Један исти човек



1a. Манастир Сопочани
1a. Sopoćani Monastery

никада не адресира неки колористички спектар различитим објектима, као што су, рецимо, телефон, костим, аутомобил или зграда. Ради тога, када се говори о колористичким приоритетима, наводи се тип објеката који представљају носиоце боја. Проблем колористичких приоритета одувек је био предмет пажње архитеката.⁶

Многе колористичке асоцијације су ушле у наш живот још из преисторијске епохе, трансформишући се у световне симболичке системе, који омогућавају да се говори о језику боја, који је постојао код древних народа и дошао до изражаја у архитектонској полихромији. Архаичност колористичких асоцијација потврђује се тиме што су неке од њих карактеристичне за различите цивилизације, као што су кинеска и европска; староегипатска и старогрчка. Зелена и плава боја су, на пример, у исто време симболизовале дрво, небо и мудрост; црвена боја – ватру, сунце и доброчинство; жута боја је била симбол земље и здравља; бела – зиме, хладноће, месеца и чистоће; а црна боја је симболизовала воду, снагу, чврстину духа, озбиљност и грех. Код Кинеза, као и код Европљана, богови су били беле боје, демони – црвене, а

⁶ Томић, Д., *Култура боје у град, идентитет и трансформација*, Београд 2007, 113–114.

ђаволи – црне. Историја уметности и лингвистика сведоче да су код људи у првобитној људској заједници најпре биле заступљене бела, црна и црвена боја.⁷ Управо, оне су прве асоцирале човека на одређене појмове.

Полихромија и монохромија, као манифестације изобиља, односно аскетизма боја, смењивале су се током историје. Полихромија је најчешће била израз националног начела, а монохромија – израз “рафинираног” односа, само једног дела друштва, према боји. Сфера емоционалног доживљаја је блиска полихромији, док је сфера рационалног – блиска монохромији. Гете (J. W. von Goethe), који је поставио темеље за проучавање ове појаве, констатује да образовани људи испољавају одређену аверзију према бојама.⁸ То може бити резултат визуелне слабости, делом може долазити и од неиздиференцираног укуса који преферира неутрални став, те он сматра да је постојање колористичких приоритета одраз унутрашњег света човека, његовог социјалног статуса.⁹

У промени оријентације колористичких приоритета у европској цивилизацији основну улогу одиграла је промена колористичког тона, мада су у појединим периодима ту функцију вршиле промене светлости и zasiћеност бојом (рококо, класицизам).¹⁰ У извесној мери, боја кореспондира са периодизацијом архитектонске полихромије, коју је предложио амерички научник Бирен (F. Birens) још педесетих година XX века:¹¹

1. Египат, Халдеја, Индија и Кина – Боја је била симбол, и користила је језик мистицизма, религије и културе;
2. Грчка и Рим – Формализација старих традиција. Боја прати форму, композицију, силуету, мада је палета непромењива;
3. Византија и рана Готика – Боја је декоративна, примењује се ради сопствене лепоте, естетски, а не симболички или формално;
4. Касна Готика, Ренесанса и Реформа – Боја нестаје из екстеријера и лишава се свих симболичких и емотивних циљева.
5. Садашње време – Са једне стране, огромни објекти, који одражавају сиву истрошеност прошлости, са друге – трговачки центри са динамичном применом боја. Два међусобно опречна правца постоје истовремено.
6. Боје будућности су у поливалентној примени, у јединству боје и форме.“

Ипак, најинтересантнији је закључак Немчича (Е.Немчич) да је „...*еволуција колористичких приоритета европских народа* прошла кроз исте фазе, као и *колористичка еволуција човека током целог његовог живота, од детињства до старости*.”¹² Овај закључак је од суштинског значаја за израду колористичке стратегије града у зависности од његовог узраста, животне активности и перспектива развоја.¹³

Колористичка хармонизација

Развој колористичке културе обухвата унапређење процеса колористичке хармонизације. Ничу теорије о колористичкој хармонији. Први практични кораци у том правцу начињени су средином XIX века и били су усмерени на хармонизацију индустријских елемената. Француски хемичар Шеврол (М. Е. Chevreul) бавио се проучавањем начина за постизање колористичке хармоније предива које се користи у индустрији ткања.¹⁴

Тек недавно, теорија колористичке хармоније је заинтересовала архитекте, који се суочавају са неопходношћу колористичке хармонизације код комплекса објеката, насеља и градова. Да би изашли на крај са решењем колористичке хармоније, није било довољно ослонити се само на интуицију и уметнички укус, већ се наметнула потреба за разумевањем просторно-структурне и социјално-културне специфичности колористике града. Ова теза још једном потврђује претпоставку да постоји потреба за динамичном променом окружујућег колористичког поља. Колористичка хармонија доста зависи од смисла и тумачења слике, односно приказа. Када се примени на јавни градски простор, колористичка хармонија градског амбијента зависи од његове zasiћености динамиком социјално-просторних и социјално-културних процеса и способности схватања њиховог колористичког тумачења.

Проблем у колористичкој хармонизацији градског амбијента представља повезивање колористичке хармонизације архитектонске просторне структуре и опажања у покрету, и управо зато не функционишу методи хармонизације површинских колористичких композиција. Примена колористичког круга, у коме се супротне боје сматрају за хармоничне, не може решити задатке колористичке хармоније просторних структура које садрже разнобојна колористичка мноштва. Колористички круг, који садржи само zasiћене боје, не

⁷ Павловић, З., *Свет боје*, Београд 1977, 59.

⁸ Mueller, C., *Svetlost i vid*, Zagreb 1972, 123.

⁹ Mueller, C., *Svetlost i vid*, Zagreb 1972, 123–125.

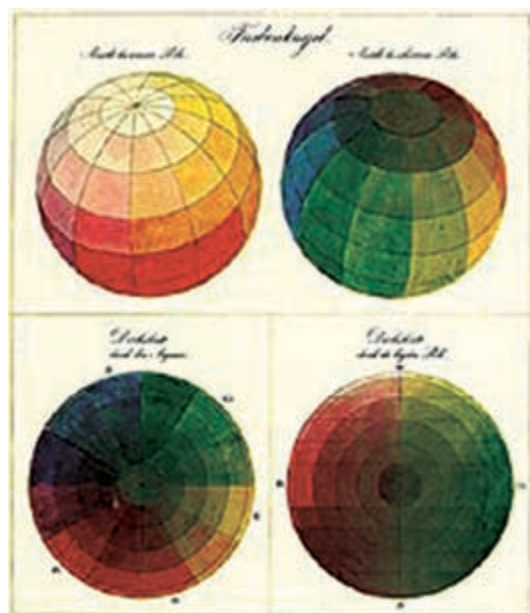
¹⁰ Ефимов, А.В., *Колористика города*, Москва 1990, 91.

¹¹ Павловић, З., *Свет боје*, Београд 1977, 147.

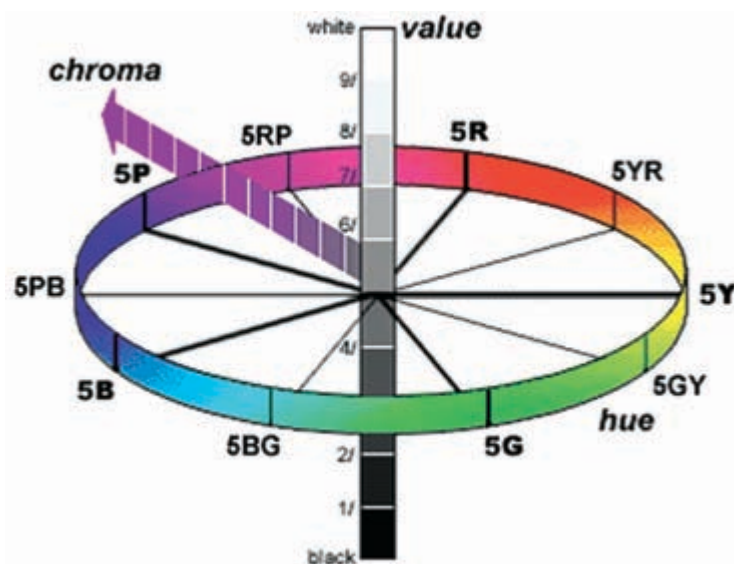
¹² Ефимов, А.В., *Колористика города*, Москва 1990, 123.

¹³ Васиљевић Томић, Д., *Култура боје у граду, идентитет и трансформација*, Београд 2007, 145.

¹⁴ Braham, W.W., *Modern color: Modern architecture*, Amsterdam 2002, 58.



2. Philipp Otto Runge's "color sphere", 1810
2. Philipp Otto Runge's "color sphere", 1810



3. Манселов круг боја
3. Munsell's colour sphere

може сугерисати како треба поступити са разблаженим и пригушеним бојама, које доминирају нашим окружењем. Потреба за хармонизацијом колористичког мноштва изискује нове идеје и нове инструменте за њено остварење.

Колористичка хармонизација се најпре заснива на резултатима систематизације боја на основу тродимензионалног колористичког тела, који је садржао различите боје распоређене према одређеном редоследу. У XIX веку Рунге (Ph. O. Runge) је предложио колористичку куглу, у чијој је основи био колористички круг – екватор, полови су обојени белом и црном бојом, а вертикална оса је представљала редослед ахроматских боја.¹⁵ Вертикални пресек кугле створио је две хармоничне сфере додатних боја, од најзасићенијих до готово сивих (Сл 2).

Овај принцип колористичке систематизације почетком XX века применили су Мансел (A. H. Munsell) и Оствалд (W. Ostwald).¹⁶ Њихови системи су инструмент за тражење хармоничних колористичких комбинација.

Хармонична количина боје може се налазити на линијама и површинама, а такође може заузимати комплетне просторне области унутар колористичког тела. Амерички научник Џад (D. B. Judd) издваја четири

најопштија принципа колористичке хармоније, проверава их на примеру селекције хармоничних колористичких група у колористичком кућишту Манселовог система, које као и колористичко тело у систему Оствалда, нема естетски равномерну структуру.¹⁷ При кретању по неким путањама унутар њих или на њиховој површини, појава равних сегмената не значи да је дошло до равномерног колористичког осећаја, што сведочи о слабом ефекту ових система као средстава за хармонизацију. (сл.3)

Еволуција теорија колористичке хармоније је наметнула потребу за комплетном анализом проблема, укључујући специфичност колористичког опажања, физиолошких карактеристика човека и особина које су карактеристичне за процес сазревања човека, његов друштвени статус, услове амбијенталне средине, и најзад, ниво опште културе. Међутим, данас не постоје теорије које се заснивају на комплетном приступу, а игнорисан је и проблем зависности између колористичке хармоније и архитектонског простора. Са повећањем димензија простора утицај боје на доживљавање раздаљине је интензивнији, што објашњава активнију улогу боје у градском амбијенту.

¹⁵ Mueller, C., *Svjetlost i vid*, Zagreb 1972, 112.

¹⁶ Исто, 129.

¹⁷ Ефимов, А.В., *Колористика города*, Москва 1990, 136.

Немчиј је издвојио неколико нивоа колористичке хармоније.¹⁸ Први је ниво перцепције, који се заснива на сличности психофизиолошких процеса, и зато је идентичан код већине људи. Други ниво се базира на резултату перцепције у односу на пол, узраст, културу посматрача, асоцијације. Трећи ниво карактерише интерференција између боје, човека и окружујућег амбијента. Анализирајући колористичку хармонију као вишеслојну појаву, он је исправно карактерише као врсту просторне уметности која испуњава архитектонско ткиво и, на свој начин, интерпретира градски амбијент.

Актуелност проучавања боја у окружењу спроводи француски колориста Албер-Ванел (М. Albert-Vanel).¹⁹ Боја се увек мења, непостојана је, никада се не може изоловати и стога се увек доживљава у глобалној димензији, што формира одређену хармонију. Једна иста боја, која поседује одговарајуће физичке карактеристике, изазива различит осећај који, доста, зависи од припадности одређеној култури. Овај аспект у потпуности одговара суштини амбијенталног приступа у разумевању градског простора. Ствара се нови колористички систем који се принципијелно разликује од анализираних. Овај просторни модел не може бити презентован у виду традиционалног колористичког тела, базираног на разлици између боја, пошто се пространост мноштва боја Албер-Ванела заснива на њиховој аналогiji. У колористичком телу Максвела (James Clerk Maxwell) свака тачка за корелатив има одређену боју, коју фиксирају бројчани параметри. У колористичком простору Албер-Ванела колористичке нијансе се сматрају аналогним и обележавају се заједничком тачком. Једна иста боја може се налазити у разним местима тог простора. На пример, за све пастелне боје заједничка је иста транспарентност, док тон боје и степен засићености боја може бити различит. Два основна пола – хладни и топли, два додатна – светли и тамни представљају три димензије. Пространост система има следеће особине: у центру се налази полихромija, на периферији монохромija; жута боја одговара светлој, тамно-љубичаста – тамној; на врху вертикалне осе налазе се засићене боје, у средини – незасићене, у доњем делу – ахроматске и сасвим на дну – транспарентне и рефлектујуће. Систем обухвата транспарентност и рефлексију боја које постоје у реалном свету, а које игноришу други колористички системи у којима је свет апстрахован у белој боји као непромењив.²⁰ У том систему се подразумева да се свет може мењати по интензитету и боји, у зависности од чега ће боја гравитирати према различитим зонама.

Осим тога, Албер-Ванел такође настоји да анализира везу између вербалног језика и комбинација

боја.²¹ Он исправно констатује да се семантика боја може одредити само у комбинацији боја и у контексту конкретне примене боја, на шта је и усмерен систем. Примена у области архитектуре подразумева адресирање мноштва боја у правцу архитектонских волумена и њихових детаља. И овде боја, кроз интеракцију са формом, ствара одговарајуће знакове који чине колористички језик архитектуре.

Светски експерти извршили су више од двадесет хиљада експеримената, у којима су испитали способност људи да анализирају своју моћ опажања боја, на основу квантитативног одређивања степена сличности узорака боја у односу на шест основних боја.²² Резултати су потврдили да су људи способни да суде о боји без икаквог позивања на физику, односно да је човек истински инструмент за мерење и процену боје. Овај метод описа боја посебно је погодан за прагматичаре који раде на формирању колористичког амбијента и може се применити на разним нивоима прецизности.

Колористичка хармонизација градског амбијента је неупоредиво сложенији задатак него хармонизација боја на површини и изискује неопходност да се боје доживе у простору. Детерминисан је нивоом развоја колористичке културе, социјалним статусом и може се успешно решавати у процесу архитектонско-урбанистичког пројектовања помоћу примене колористичких система нове генерације у својству инструмената за хармонизацију.

Основни принципи колористичког компоновања архитектонске форме

Занимљиво је анализирати дијапазон интерактивне везе полихромije и структурално-морфолошке основе архитектонске форме. Један од два супротна пола представља интеракцију по принципу “аналогне композиције”, док други пол представља интеракцију на бази принципа “противречне композиције”, односно комбинацију нијансе и контраста.²³

По Павлу Васићу “Модели колористичких решења, која се базирају на принципу јединства структуре и комбинација боја урађени су на бази структуре и волумена архитектонске форме”.²⁴ Тешко је супротставити се овој тези, она је у потпуности валидна, али не одражава дијапазон интерактивне везе структуре форме и боје јер представља само један пол анализираниг дијапазона. Међутим, постоји и други пол – противречна композиција, контраст. Аутономност полихромije у

¹⁸ Исто, 145.

¹⁹ Brahm, W.W., *Modern color: Modern architecture*, Amsterdam 2002, 71.

²⁰ Исто, 158.

²¹ Исто, 121.

²² Исто, 121.

²³ Васиљевић Томић, Д. *Култура боје у граду, идентитет и трансформација*, Београд 2007, 97.

²⁴ Васић, П., *Увод у ликовну уметност*, Београд 1959, 67.

односу на геометрију архитектонске форме омогућава да се у тој форми развије волумен, динамика, да се реше различити композициони задаци. Принцип полихроматског контраста омогућава да се савлада статичност структуралних рашчлањења објекта, да му се надогради визуелна динамика. У том случају, архитектура преузима живи утицај полихромије природног амбијента, социокултурних процеса, укључујући тенденције колористичке културе, односно оперативно реагује на промену контекста.

Боја конкретних објеката налази се, обично, на средини између два супротна пола, између полихроматског контраста и нијансе и геометријског облика архитектонске форме. Тако изгледа принцип “комбиновања по аналогiji” који се реализује на нивоу појединачног објекта и комплекса објеката. (Сл. 4)

У композицији боја архитектонске композиције треба, на првом месту, издвојити вишенаменске објекте, јасне колористичке карактеристике и одговарајуће склопове типолошких контраста. При избору боја за велику групу објеката (без обзира на то да ли се ради о поливалентним или типским објектима), основна пажња мора бити фокусирана на услове који проистичу из конкретне просторно-планске ситуације. Односно, промене боја морају истицати композициони смисао просторних склопова у објектима, ритмичку законитост њиховог узајамног односа у простору, компарацију по димензијама. Боја се доживљава као секундарно архитектонско средство, које истиче композициону идеју која је настала без боје.

Стога **принцип комбиновања по аналогiji** претпоставља више таутолошку примену боје, негирајући боју као важно композиционо средство у стварању уметничке архитектонске форме. Цртеж у боји, који представља контраст рељефној површини, може се видети на керамици у Шпанији и централној Азији, на мозаичким мермерним катедралама Италије, на витражима готских базилика... У XVII веку у Русији су храмови често имали декоративне орнаменте са приказом флоре.²⁵ Овај принцип је доживео експанзију почетком XX века.

Принцип комбиновања на контрастној основи претпоставља више контрадикторну, енергичну, трансформбилну функцију боје која се супротставља геометрији форме. У том случају, очигледно је да долази до реакције синтезе између две независне снаге, где као резултат настаје колористичка форма као манифестација новог уметничког квалитета.



4. Зграда Генералштаба, Београд
4. Military Headquarters building, Belgrade

Закључне напомене

Значај архитектонске полихромије је сублимиран у информацији коју носи архитектонска форма, природи, друштву, начину друштвеног живота и култури. Познавање језика архитектонске полихромије је неопходна компонента колористичког композиционог умећа, што омогућава да се полихромија користи за постизање разложног, емоционалног, идеолошког смисла архитектуре. Однос према боји има солидну историјско-културну подлогу, која обухвата симболику боја, постојану корелацију између људи у вези семантике боја. Изражајност полихромије, њена способност да информише о значају архитектуре, да изазива емоционалне реакције и естетске доживљаје, отвара могућност за дискусију о језику боја у оквиру одређене историјско-културне заједнице људи.

Знакови језика боја у архитектури обједињују елементе боје и елементе архитектонске форме. Осим тога, они обухватају и знакове који представљају синтезу боје и волумена, простора, као и средства за хармонизацију архитектонске форме, ритма, размене и др. Колористичко јединство или колористичка шароликост, хармонија или дисхармонија колористичких архитек-

²⁵ Беноа, Л., *Историја сликарства*, Београд 1973.

тонских композиција, сведоче о колористичкој култури, хомогеном градском ткиву, особинама. Знакови језика боја у архитектури, који се заснивају на бескрајној палети боја која је помножена са могућностима њиховог комбиновања, а такође различити доживљаји при посматрању, стварају мноштво нијанси значења једних истих колористичких просторних елемената. Примена језика боја за

остваривање архитектонских циљева није исцрпела његове могућности. Најшира сфера примене је савремена архитектура, чију полихромију могу схватити људи.

Језик боја доста проширује уметничко-смисаони потенцијал архитектуре. Изазивајући емоционалне реакције и доживљаје, језик боја активно утиче на мисли и осећања људи.

ЛИТЕРАТУРА

Васиљевић Томић Д., *Култура боје у граду, идентитет и трансформација*, Београд 2007.

Linton, H., *Color in architecture*, London 2003.

Mollon, J. D., *The Origins of Modern Color Science*, Cambridge 2003.

Braham, W.W., *Modern color : Modern architecture*, Amsterdam 2002.

Swirnoff, L., *Color of cities*, McGraw-Hill Edition-Europe, 2002.

Fehrman, K., *Color : the secret influence*, New York 1999.

Toy, M., *Architectural design : Color in architecture*, London 1996.

Wigley, M., *White Walls, Designer Dresses : the Fashioning of*

Modern Architecture, Cambridge 1995.

Ефимов, А.В., *Колористика города*, Москва 1990.

Gombrih, E.H., *Umetnost i iluzija*, Beograd 1984.

Павловић, З., *Свет боје*, Београд 1977.

Беноа, Л., *Историја сликарства*, Београд 1973.

Itten, J., *Umetnost boje*, Beograd 1973.

Muller, G. C., *Svjetlost i vid*, Zagreb 1972.

Hall, E., *The Hidden Dimension*, New York 1969.

Васић, П., *Увод у ликовну уметност*, Београд 1959.

DRAGANA VASILJEVIĆ TOMIĆ*

COLOUR IN SPACE : COLOURISTIC CULTURE

Summary

The complexity of colouristic space is conditioned by its basic characteristics: *colouristic priorities, harmony of painted space structures and material used in design of polychrome ambiances of a town.*

The limits of colouristic culture define the epoch and the geographical frame it exists in. The impact of regional centres can be singled out, where the colouristic canons develop and disappear, and the colouristic traditions mature tending to expand beyond geographical boundaries. Agents, having impact on formation and expansion of colouristic culture belong to the realm of natural-climatic, psychological and historical-cultural features. Elements of colouristic culture include colour manifestations on the material world objects, which reflect colouristic symbolism and philosophical understanding of the colour.

Modern man's vision has changed. Our time and its tempo of life, speed of perception, technical innovations, film, most often require a synthetic vision of things and colours. Achievements of the colouristic culture – creative experience and results of scientific research – are used in various countries in order to create in a colouristic manner the surrounding object-space environment. Professional tasks within the frame of this approach often neglect the psychological and cultural aspects of architecture. It is obvious that when **colour is used in an architectural space** the need for improvement of architectural qualities of the space, its esthetic expression and creation of a pleasing psychological environment should be taken into consideration in relation to the kind of activities likely to take place. This justifies the ambience approach in projecting the colouristic features of a town, which is a combination of space and social requirements.

The basic issue of colouristic harmonization of town ambience is to connect colouristic harmonization of architectural spatial structure with perceptions in move

which actually prevents the functioning of harmonization methods of colouristic surface compositions. The colouristic harmonization of town ambience is a task requiring far more complex level in relation to harmonization of colours on a surface and necessity to experience colours in space. It is determined by the level of development of colouristic culture, social status and can be successfully solved in the process of architectural urban design through the use of new generation colouristic systems as instruments of harmonization.

Composition of colours in an architectural setting requires the attention to be focused on conditions defined by actual spatial-plan situation. That is, changes of colours should emphasize the compositional implications of spatial framework in objects, rhythmical patterns of their mutual relation in space and comparison of dimensions. The colour is experienced as a secondary architectural means emphasizing the compositional concept which developed without colours.

The significance of architectural polychrome is sublimated in the information contained in the architectural form, nature, society, ways of the social life and culture. Knowledge of the architectural polychrome language is an indispensable element of colouristic compositional skills enabling the polychrome to be used in providing meaningful, emotional, and ideological sense of architecture. Relation to colour has a solid, cultural-historical base encompassing the symbolism of colours and reliable correlation between people when colour semantics is concerned. Expressiveness of the polychrome, its ability to pass information on the importance of architecture and to provoke emotional reactions and esthetic experience, offer possibility for discussion on colours within the frame of a given historical-cultural human community.

The language of colours expands the artistic-meaningful potential of architecture. The language of colours actively influences thoughts and feelings of people by provoking emotional reactions and experiences.

* Dragana Vasiljević Tomić, architect, Faculty of Architecture, Belgrade

ОСВРТ НА ЗБИРКУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ КЕРАМИКЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У АРАНЂЕЛОВЦУ

Ретроспективна изложба радова „Света керамике“

Апстракт: Овај рад је осврт на богату и драгоцену збирку савремене уметничке керамике Народног музеја у Аранђеловцу која је настајала на међународном фестивалу „Свет керамике“ у оквиру Смотре уметности „Мермер и звуци“. У раду је указано на значај ове колекције, у којој се кроз скоро пуне четири деценије, сабрао вредан материјал за сагледавање општих кретања, промена и нових тенденција у савременој уметничкој керамици од седамдесетих година XX века до данас. Уједно, дат је и приказ ретроспективне изложбе у Народног музеју у Аранђеловцу.

Кључне речи: збирка, Народни музеј у Аранђеловцу, ретроспективна изложба, савремена уметничка керамика, „Свет керамике“, симпозијум

У Народног музеју у Аранђеловцу чува се драгоцену збирку предмета савремене уметничке керамике, настала на међународном фестивалу „Свет керамике“, у оквиру мултимедијалне манифестације сложеног концепта, Смотре уметности „Мермер и звуци“.¹ Упорност и непресушна стваралачка снага од 1974. године, када је фестивал започео своје трајање,² па током пуних тридесет шест година, изнедриле су фондус уметничких дела у медију керамике вишеструког значаја и вредности. Пре свега, ова колекција пружа идеалну основу за сложена проучавања, почев од општих кретања у уметности керамике након њеног утемељења на простору СФР Југославије и Србије.³ Истовремено, аналитичким приступом могуће је сагледавање појединачних стваралачких опуса истакнутих уметника који су својим делом оставили неизбрисив траг током последњих деценија XX века, али и представника млађе генерације који су почетком XXI века постали носиоци нових тенденција у уметности керамике на овим просторима.

Збирка савремене уметничке керамике Народног музеја у Аранђеловцу садржи преко 600 експоната. У периоду до 2010. године, своје радове оставило је 258 домаћих и страних уметника, међу којима су и они из република бивше СФР Југославије. Конципирање саме збирке није започело од првих година одржавања фестивала услед недостатка простора и стручних лица. Међутим, озбиљна полемика широких размера у штампи 1983. у вези са проблемом уметничких дела којима се губио траг имала је за последицу ангажовање Музеја града Аранђеловца.⁴ Уследило је прикупљање предмета а затим процес музејске обраде и формирање пропратне документације. Богата колекција уметничке керамике, данас, садржи дела од првих година фестивала „Свет керамике“ па до прошлогодишњег сазива. За разлику од начина на који су се формирале и обнављале друге колекције уметничке керамике, најчешће на принципу откупа,⁵ ова збирка се систематски увећавала сваке године након завршетка симпозијума селекцијом предмета који су тада настајали. Овај механизам омогућио је увид у опште стање југословенске и српске уметничке сцене у скоро четири деценије што је зависило од различитих друштвених, политичких и економских прилика. Препознају се иновације и врхунска уметничка достигнућа, али истовремено и периоди опадања и стагнације.

Након вишедеценијског процеса формирања и покушаја утемељења уметности керамике под снажним утицајем и ангажовањем Ивана Табаковића,⁶ седамдесетих година XX века започео је период наглог успона и развоја са обиљем разноврсних стилова и естетских опредељења у наглашеној слободи уметничког стварања. Управо је то време почетка међународног фестивала „Свет керамике“ који је временом постао веома важна тачка у уметничком развоју и стасавању

* Тања Вићентић, историчар уметности, Народни музеј, Аранђеловац

¹ О Смотри уметности „Мермер и звуци“ види: Чолић-Биљановски, Д., *Мермер и звуци*, Смотра југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 2002.

² Приказ прве две деценије Фестивала, са општим прегледом учесника и описа уметничких дела која су настала у овом периоду дала је Светлана Исаковић у: *Иста, Свет керамике Аранђеловац 1974-1994*, Смотра југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1998.

³ О уметности керамике у Србији: Исаковић, С., *Савремена керамика у Србији*, Београд 1988.

⁴ Исаковић, С., *Свет керамике Аранђеловац 1974-1994*, 31.

⁵ Нпр. колекција Музеја примењене уметности, Вукотић, Б., *Ретроспективна изложба савремене уметничке керамике из колекције Музеја примењене уметности*, 13. *тријенале керамике*, Музеј примењене уметности, Београд – Суботица 2009, 71.

⁶ Допринос Ивана Табаковића у развоју савремене српске уметничке керамике још увек није сагледан у целини, Вукотић, Б., *Иван Табаковић, Вечито кретање – магија модерне керамике*, у: Мереник, Л., *Иван Табаковић*, Галерија матице српске, Београд 2004, 63-68; Исаковић, С., *Савремена керамика у Србији*, 1988, 254 (под Табаковић).



1. Паула Касинен Стајевић, *Цвет*, 1974, каменина, 26 x 36 cm, НМА инв. бр. 5.

1. Paula Kaasinen Stajević, *Flower*, 1974, stoneware, 26 x 36 cm, NMA, Inv. No. 5

многих керамичара.⁷ Уметници који су учествовали на симпозијумима припадали су различитим генерацијама и културним срединама, што је стварало атмосферу позитивних стваралачких надахнућа и креирало одличне услове за размену искустава, знања и идеја.

Богатство стилова и разноврсна естетска опредељења обележили су прве две деценије „Света керамике“ када су настала дела истакнутих уметника који су, пролазећи различите фазе од периода трагања до потпуног сазревања и издиференцираног стила, оставили дела која сведоче о различитим периодима њиховог стваралаштва. Пре свега, јаки утицаји народне грнчарске керамике временом постају све мање заступљени, а све већа пажња посвећује се истраживачким подухватима везаним за материјал, колорит и моделовање форме. Најзаступљенији експерименти и трагања уметника везани су за моделацију форме која је, као таква, најчешћа тема многих керамичара на „Свету керамике“. Уметници

који, од првих година овог фестивала, стварају са пуно храбрости, одбацујући дотадашње устаљене норме и достижући нове домете, јесу Мирјана Исаковић, Аранка Мојак и Марина Сујетова-Костић. Незаобилазни мотив посуде, који варира од утилитарне функције до скулптуралне моделације, проналазимо у делима Пауле Касинен Стајевић, Александра Портноја, Божене Штих Бален, Антоније Драгутиновић и Наде Ашковић.

Током осамдесетих година XX века, на уметничкој сцени доминирају остварења уметника тада млађе генерације, који су оставили своје радове изведене у најразличитијим ликовним изразима на фестивалу „Свет керамике“. Из тог периода најзначајнија су дела Оливере Крстић Кравић, Иване Татомировић, Македонке Андонове, Велимира Вукићевића, Надежде Аксен-тијевић и Делие Првачки.

Услед међународних економских и политичких санкција, током деведесетих година XX века дошло је до изолованости Србије у односу на остали европски уметнички простор.⁸ Изузетно тешки услови и економске прилике нису довели до тога да се Симпозијум угаси ни да потпуно изгуби интернационални карактер. Међутим, ово је период када су домаћи уметници попут Јасмине Пејчић, Тијане Дујовић, Срђана Вукајловића, Евгеније Портној, Бранислава Спасојчевића, Татјане Дејановић, Љиљане Трајковић и Диане Тођераш дали нове изражајне вредности у уметности керамике кроз модификоване стилове и форме.

Ствараоце који су се опредељивали, пре свега, за скулптурални приступ моделовања препознајемо у радовима Милослава Павелке, Тадеја Братеља, Томислава Гиевског и Слободана Којића. Треба напоменути да нису постојала ограничења у погледу формата самог дела, па колекција садржи и изразито монументална решења. Посебну пажњу привлаче инострани уметници који су својим учешћем и радовима, у периоду до почетка новог века, дали изузетну вредност овој збирци, а истовремено утицали или трпели утицаје осталих учесника, што је доносило додатно узбуђење кроз разноврсне ликовне поетике. Појава Колина Пирсона (Colin Pearson) 1978. године остаће најзначајнији догађај за „Свет керамике“, а вероватно и за читаво керамичко стваралаштво у Србији до почетка новог века. Радови Барбаре Нининг (Barbara Nanning), Франка Буџија (Franco Bucci), Дејвида Гринвуда (David Greenwood), Аполоније Курцевич-Кристиниак (Apolonia Kurcewicz-Krystyniak) и Мерили Оперман (Marilyn Opperman), између осталих, обогатили су ову збирку уметничке керамике и дали јој изузетан значај.

⁷ Радови појединих уметника настали на међународном фестивалу „Свет керамике“ данас су део колекције Музеја примењене уметности. Најчешће, она представљају прави преокрет у стваралачком опусу керамичара. Прави разлози се проналазе у повољним условима које је организатор пружао и на тај начин уметници су имали могућности да експериментишу и сложене креативне идеје преточе у керамику, Вукотић, Б., Ретроспективна изложба савремене уметничке керамике из колекције Музеја примењене уметности, 13. тријенале керамике, 72; Исаковић, С., *Свет керамике*: Аранђеловац 1974-1994, 29.

⁸ О међународном положају српске савремене уметности: Денегри, Ј., Савремена српска уметничка сцена у међународном контексту, 45. октобарски салон: континентални доручак, Културни центар Београда, Београд 2004, 60.

Треба напоменути да су уметници попут Мирјане Исаковић, Надежде Аксентијевић, Велимира Вукићевића, Јасмине Пејчић, Бранислава Спасојчевића и других који су учествовали више пута на симпозијумима „Свет керамике“, својим слојевитим стваралачким опусима допринели развоју уметности керамике као посебном, независном ентитету. О томе управо сведоче и њихови радови из различитих фаза, настали на овом фестивалу.

Период од 2000. године сматра се почетком новог поглавља у савременој српској керамици. Политичке промене донеле су отвореност према свету и повољне прилике за ревитализацију уметничке сцене у Србији. Прилив нове стваралачке снаге, уметничких идеја, експеримената и примена слободнијег приступа, допринели су развијању опуса уметничких индивидуа које су постале представници савремених тенденција српске керамичке уметности.⁹ Од првих година XXI века, на „Свету керамике“ појављују се уметници млађе генерације који доносе креативне иновације и слободу у прихватању нових ликовних садржаја. Међу њима су Лариса Ацков, Лана Тиквеша, Биљана Миленовић, Тијана Ђорђевић, Ивана Рацков, Александар Вац, Немања Николић, Катарина Лазић Васиљевић, Биљана Лана Ракановић, Ивана Батало, Данијела Голубовић, Валентина Савић и Дејан Прендић. Истовремено, на симпозијумима су присутни и многи уметници старије генерације, попут Драгољуба Варајића, Љубише Мишића и Ане Бешлић који, кроз дугогодишње искуство, доносе сигурну вештину моделовања у медију керамике. Иностранци уметници и они из република бивше СФРЈ у „Свет керамике“ у овом периоду уносе различите имажинације, дух разнородних култура и интенција. Најзамљивија остварења оставили су Добромир Георгиев, Јана Јунакова, Филип Фидановски, Џејмс Кваме Амоа (James Kwame Amoah), Ито Хитоши (Ito Hitoshi) и Ниими Такатоши (Niimi Takatoshi).

Оцењено је да је српска уметност у периоду од 1950. до 1990. године била део светске уметничке сцене.¹⁰ Експанзија ликовних поетика, разноврсни стилови и технолошка достигнућа обележили су осму и девету деценију XX века у уметности керамике и допринели да српски керамичари ухвате корак са водећим европским и светским уметницима. Деведесете године јесу биле период културне и друштвене изолованости земље у којој су керамичари тешко пратили нова идејна достигнућа у светским токовима, али истовремено, ово време је



2. Colin Pearson, *Ваза*, 1978, каменина, 18 x 20 cm, НМА инв. бр. 35.

2. Colin Pearson, *Vase*, 1978 stoneware, 18 x 20 cm, NMA, Inv. No. 35

искоришћено за унутрашње сазревање појединих уметничких личности које ће обележити наредно поглавље у српској уметности керамике почетком новог миленијума.

Збирка савремене уметничке керамике у Народном музеју у Аранђеловцу је сложена целина која захтева слојевито проучавање. Ова колекција се формирала по установљеном механизму годишњег одржавања симпозијума на којима су настајали радови, а категорију музејске збирке стекла је на основу ангажовања Музеја око чувања и обраде, што је, према наведеним специфичностима, одваја од сличних целина. Применом аналитичког приступа могуће је истраживање различитих аспеката ове збирке: услови који су утицали на њено формирање – опште културне, друштвене и економске прилике у земљи, селекторски фактор и друга мерила вредности, а затим опште уметничке тенденције, генеза савремене српске керамике и различити смерови њеног развоја.¹¹ Све ово подразумева основна разматрања која могу да претходе сложеним анализама радова кроз категорије естетских вредности, стилова, техничко-технолошких достигнућа и фаза стваралачких опуса уметника.

⁹ Vukotić, B., *Između sećanja i budućnosti, XI Trijenale savremene umetničke keramike*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd – Subotica 2003, 12; Vucotic, B., *New tendencies in the contemporary Serbian art 1996-2002*, Beograd 2002, cd of the exhibition; Vucotic, B., *New tendencies : Serbian ceramics*, каталог изложбе, галерија Art and Perception, Sidney 2005.

¹⁰ Денегри, Ј., *н.д.*, 60; О новим тенденцијама светске уметничке керамике седамдесетих и осамдесетих година XX века: Dormer, P., *The new ceramics, trends&traditions*, London 1986.

¹¹ На две генералне линије развоја савремене српске керамике указала је Гордана Биба Марковић, у: *Иста, Од могућег ка апстрактном, XI Trijenale savremene umetničke keramike*, 38.



3. Катица Павелка, *Вулкан*, 1992, каменина, 71 x 40 cm, НМА инв. бр. 290/1-2
 3. Katica Pavelka, *Volcano*, 1992, stoneware, 71 x 40 cm, NMA, Inv. No. 290/1-2

Ретроспективна изложба радова „Света керамике“

Ретроспективна изложба савремене уметничке керамике у галеријском простору Народног музеја у Аранђеловцу представља педесет пет одабраних радова из збирке настале на фестивалу „Свет керамике“. Концепцију изложбе је одредило више различитих критеријума. Основни циљ је био приказивање пре свега синтезе разнородних уметничких изражавања, начина размишљања и иновација у скоро четворедеценијском распону. Истовремено, на изложби су, осим дела изузетних уметничких вредности, место заузели и радови уметника који по вокацији нису керамичари, али су се опробали у овом медију и другачијим приступом дали занимљива решења која су обогатила ову збирку. Презентована су и поједина дела уметника који се више не баве стваралаштвом уметничке керамике, али који су својом активношћу на неком од симпозијума, у занимљивим уметничким покушајима, оставили дела које не можемо занемарити. На овај начин, у којем не доминира искључиво естетски критеријум, симболично се кроз концепцију изложбе наговештава слојевитост саме колекције која добија одредницу сложене целине.

Њеним проучавањем можемо сагледати општи развој српске уметности керамике и индивидуалне стваралачке опусе.¹²

Почев од првих година одржавања фестивала „Свет керамике“ издвојили су се радови Мирјане Исаковић, Марине Сујетове Костић, Пауле Касинен Стајевић, Велимира Вукићевића Старијег, Наде Ашковић, Аранке Мојак, затим првог странца који је учествовао 1974. године, Федерика Боналдија (Federico Bonaldi), потом, знаменитог Колина Пирсона.¹³ Овим радовима који су настали у приближно исто време, на првим сазивима Фестивала, условно речено, започиње ретроспективна изложба. Уметници на различите начине, себи својственим ликовним поетикама, разрађују мотиве од фигуративности до апстракције. Ова дела представљају, пре свега, заинтересованост за керамичку скулптуру, употребну посудну керамику и керамичке паное. Иностранци уметници попут Дин Јорин Гертсма (Dien Jorien Geertsma), Андреа Вилокса (Andre Willocx) и Мерили Оперман оставили су уметничка решења која заслужују посебну пажњу.¹⁴ Идејни концепти и изузетна техничко-технолошка искуства ишчитавају се у овим делима. Уметница из Хрватске, Едит Мерле, сведочи својим делом о аутентичној уметничкој снази кроз њој својствени птицолики облик, маштовито конципиран.¹⁵ У пределима које стварају Тијана Дујовић и Ана Попов осећамо различите сензибилитете црногорског и војвођанског краја.¹⁶ Необична фигурална решења у делима Дејвида Гринвуда и Слободана Којића¹⁷ показују скулптурално моделовање на различите начине, а радови Гамала Елдина Ахмед Абуда (Gamal Eldin Ahmed Aboud),¹⁸ Малколма Кука (Malcolm Cooke)¹⁹ и Пандуранге Дароза (Pandurangiah Daroz)²⁰ потврда су радикалног превазилажења устаљених канона који су се некада везивали за керамички материјал. Богдан Кршић, Љубодраг Јанковић Јале и Милан Блануша илустративно, експресионистички надахнуто грчком митологијом и кроз портретску реалистичку слику савременог човека преносе сопствена надахнућа у керамички материјал.²¹

¹² Прва изложба уметничке керамике у Србији била је 1979, Isaković, S., *Savremena keramika u Srbiji*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1979.

¹³ Исаковић, С., *Свет керамике*: Аранђеловац 1974-1994, 37, 39, 41, 57, 59.

¹⁴ Исаковић, С., н.д., 91, 93, 165; Мирковић, Ч., Разноликост и перфекција, *Међународни фестивал „Свет керамике“ Симпозијум '89*, каталог изложбе, Сматра југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1989.

¹⁵ Исаковић, С., н.д., 99.

¹⁶ Исаковић, С., н.д., 177, 179.

¹⁷ Мирковић, Ч., *Oblici, materijali, vreme, Međunarodni festival „Svet keramike“ Simpozijum '88*, каталог изложбе, Сматра југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1988 (без пагинације); Исаковић, С., н.д., 141, 149.

¹⁸ Мирковић, Ч., н.д.; Исаковић, С., н.д., 147.

¹⁹ Мирковић, Ч., Разноликост и перфекција, *Међународни фестивал „Свет керамике“ Симпозијум '89*; Исаковић, С., н.д., 165.

²⁰ Мирковић, Ч., н.д.; Исаковић, С., н.д., 165.

²¹ Ранковић, Љ., *Међународни фестивал „Свет керамике“ Симпозијум '93*, (уводни текст), каталог изложбе, Сматра југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1993.



4. Биљана Лана Ракановић, *Лик I и Лик II*, каменина, 2007, 33 x 18 x 46 cm, НМА инв.бр. 549, 38 x 20 x 50 cm, НМА инв. бр. 550.

4. Biljana Lana Rakanović, *Image I and Image II*, stoneware, 2007, 33 x 18 x 46 cm, NMA, Inv. No. 549, 38 x 20 x 50 cm, NMA, Inv. No. 550

Оливера Крстић-Кравић, Катица Павелка, Јасмина Пејчић, Љиљана Трајковић, Велимир Вукићевић, Татјана Дејановић и Надежда Аксентијевић, изузетно храбри истраживачи, у погледу форме, колорита и теме оставили су иновативна дела од изузетног значаја која су обележила поједине периоде српске уметности керамике.²² За ретоспективну изложбу изабрани су они радови који се могу везати за преломне стваралачке фазе ових керамичара.

Просторна инсталација Ларисе Ацков, постављена *in situ* на пешчаној подлози, показује примену преобликовања материје и случајности као важних елемената настанка уметничког дела, што свакако представља иновативни начин размишљања и стварања на српској уметничкој сцени.²³ Диана Тођераш кроз свој „Симбол“, део препознатљивог креативног израза, потврђује нове садржајне вредности у уметности керамике. Дело Филипа Фидановског су композиционе

целине, третиране као конструктивистичке форме са наглашеним интензивним колоритом.²⁴ Одабрани радови Иване Рацков и Биљане Миленовић показују занимљиво експериментисање у посудној форми, а Биљана Лана Ракановић у скулптуралној моделацији „Лика“ представља модификовани одраз једног дела слојевите стварности. За ову изложбу одабрано је занимљиво решење „Мртве природе“ Лане Тиквеше, рад са почетка каријере уметнице.

На ретоспективној изложби савремене уметничке керамике у Народном музеју у Аранђеловцу приказана су дела која чине само један мали део богате колекције настале на међународном фестивалу „Свет керамике“. Збирка представља изузетно важан сегмент у општим променама, кретањима и новим тенденцијама савремене југословенске и српске уметничке керамике, од седамдесетих година XX века до данас. Стога, сложеним истраживањима целовите колекције и њених појединачних делова, као индивидуалних опуса уметника, уз тематске и ретоспективне изложбе, употпуњујемо слику о дометима у уметности керамике.

²² Ранковић, Љ., *Међународни фестивал „Свет керамике“ Симпозијум '95*, (уводни текст), каталог изложбе, Смotra југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1995; *Симпозијум „Свет керамике“*, каталог изложбе, Смotra уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 2008, 2; Поповић-Бодрожа, А., *Осам керамичара-скулптора – савремене тенденције српске керамичке скулптуре*, *Годишњак града Београда*, XLV-XLVI, Музеј града Београда, Београд 1998-1999, 241-252, 256-260.

²³ Вукотић, Б., XII тријенале керамике Београд – Суботица 2006, *Зборник Музеја примењене уметности*, 4-5, Музеј примењене уметности, Београд 2008/09, 180; Вукотић, Б., *Лариса Ацков/Духови земље, Керамичка просторна инсталација*, Музеј примењене уметности, Београд 2010.

²⁴ Ранковић, Љ., 33. међународни фестивал „Свет керамике“, (уводни текст), каталог изложбе, Смotra југословенске уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 2006.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошњак, С., *Паула Касинен-Стајевић, Бранислав Стајевић*, каталог, Ликовна галерија КЦ Београда, Београд 1995.
- Dormer, P., *The new ceramics, trends & traditions*, London 1986.
- Вукотић, Б., *Лариса Ацков : Духови земље : керамичка просторна инсталација*, каталог, Музеј примењене уметности, Београд 2010.
- Vucotic, B., *New tendencies : Serbian ceramics*, каталог изложбе, галерија Art and Perception, Sidney 2005.
- Исаковић, С., *Савремена керамика у Србији*, Београд 1988.
- Исаковић, С., *Свет керамике : Аранђеловац 1974-1994*, Аранђеловац 1998.
- Мереник, Л., *Иван Табаковић*, Београд 2004.
- Октобарски салон*, каталози изложби, 1–39, Београд 1967–1998.
45. *октобарски салон : континентални доручак*, каталог, Културни центар Београда, Београд 2004.
- Тријенале Југословенске керамике*, каталози I–IX, „Ликовни сусрет“ Суботица, Музеј примењене уметности, Београд – Суботица 1968–1996,.
- XI Trijenale savremene umetničke keramike*, katalog, Muzej primenjene umetnosti, Beograd 2003.
13. *тријенале керамике*, каталог, Музеј примењене уметности, Београд – Суботица 2009.
- Маркуш, З., *Велимир Вукићевић Млађи*, каталог, галерија „Сингидунум“, УЛУПУДС, Београд 1981.
- Међународни фестивал „Свет керамике“*, каталози изложби, Смotra (југословенске) уметности „Мермер и звуци“, Аранђеловац 1988–2010.

TANJA VIĆENTIĆ*

NOTE ON THE COLLECTION OF CONTEMPORARY ART CERAMICS OF THE NATIONAL MUSEUM IN ARANDJELOVAC

Retrospective Exhibition “In the World of Ceramics”

Summary

This most valuable collection of contemporary art ceramics of the National Museum in Arandjelovac originated from the international festival “World of Ceramics” within the frames of the internationally renowned multimedia manifestation “Marble and Sounds”. The collection houses over 600 exhibits. Until the year 2010, works of 258 national and foreign artists including those from former YU republics had become part of the collection. Due to the lack of adequate space and professional staff, the process of designing the collection could not begin in the first years of the festival. However, the engagement of the Museum of Arandjelovac in the 1980s enabled collecting of objects, museum processing of items and establishment of necessary documentation. This collection represents a most significant segment of general changes, trends and new tendencies in contemporary Yugoslav and Serbian art ceramics from the 1970s until the present.

In the study of the collection of contemporary art ceramics of the National Museum in Arandjelovac a complex

approach is required ranging from the research of specific elements that affect its formation – the general social, political and economic situation in the country, rules of selection and other yardsticks, including the genesis of the contemporary Serbian ceramics and diverse ways of its development – up to its historic-artistic evaluation within contemporary Serbian and world art. Fundamental deliberations may precede particular analyses of individual art works based on esthetic values categories, styles, technical-technological achievements and specific phases in the creative opus of an artist. Complex investigations accompanying thematic and retrospective exhibitions help complete the picture of accomplishments in ceramic art.

The retrospective exhibition of contemporary art ceramics in the National Museum in Arandjelovac offers fifty five select works. The basic aim was to offer a synthesis of diverse artistic expressions, as well as patterns of thought and innovations developed within the period of almost four decades.

* Tanja Vićentić, art historian, National museum Arandjelovac

ИЗЛОГ КАО ПОЗОРНИЦА¹

Апстракт: У време масовне производње и потрошње свега, па и уметничких дела, када тржиште у целини преузима логику, средства и карактер позоришта и примењује их у сваком аспекту савременог живота, театрализација комерцијалних излога постаје парадигма „друштва спектакла“. Процес грађења идентитета продавнице комерцијалне робе заснован је на укупној идеологији робне марке или успостављању слике о животном стилу који та робна марка заступа. Постајући значајан део укупне сценографске слике простора испред и иза „кулиса“, „сцена“ у излогу продавнице комерцијалне робе личи на прави сценски простор, постајући место убеђивања и задовољавања маште купаца. Истовремено, аутентични израз излога занатске радње, без обзира на чињеницу да није далеко време у коме ће у стварном животу савременог града овакав излог престати да постоји, остаје трајна вредност и пример који говори о могућој органској вези између производње и представљања. Идентитет занатске радње заснован је на вредностима производа, идеологији занатске производње и политици продаје, а одликује га успостављање јединствене целине у односу на визуелни идентитет, поруке и окружење. Изложени предмети, захваљујући својим облицима, својствима материјала од којих су начињени, боји, као и међусобним просторним односима, граде амбијент у коме, без претходне намере, производ стиче сценску вредност. Упоредјујући филозофије излагања, а затим и грађења идентитета две подврсте излога као позоришта, размотрићемо специфичности овог феномена.

Кључне речи: визуелна трговина, дизајн излога, занатска радња, излог, продавница комерцијалне робе, сценски дизајн, урбана комуникација

Иако данас под простором спектакла можемо да посматрамо сваку јединицу простор-времена, савремени

град се успоставља као доминантни просторни оквир различитих сценских појава. Урбани простор данас није само територија на којој настају и кључно је одређују овакве појаве и догађаји, већ је и сценска вредност по себи и генератор нових сценских појава унутар урбане структуре². Тако се, по Памели Хауард (Pamela Howard), позориште налази свуда где постоји тачка сусрета између извођача и њихове потенцијалне публике. И управо ту, у ограниченом простору овог сусрета, и остварењем таквог контакта, сматра Хауард, сценографи граде своју уметност. Простор по себи је празан и инертан без обзира на величину, облик и пропорције, па, за трансформацију у место сусрета „његови аниматори морају да га освоје, обуздају и промене.“³ У позоришту је простор одређен, пре свега, сценографским средствима па смишљена сценичност представља једну од основних одлика позоришног простора. Спонтана сценичност, међутим, најчешће јесте одлика простора који припадају неком другом, непозоришном или парапозоришном оквиру.

У време масовне производње и потрошње свега, па и уметничких дела, када тржиште у целини преузима логику, средства и карактер позоришта и примењује их на сваки аспект савременог живота, театрализација комерцијалних излога постаје парадигма „друштва спектакла“. Постајући значајан део укупне сценографске слике града, приказ у излогу продавнице комерцијалне робе личи на стварни сценски простор, постајући важно место убеђивања и задовољавања маште купаца. Истовремено, у жељи да посматрачу буде представљен производ израђен у простору „иза кулиса“, приказ у излогу занатске радње успоставља другачију врсту комуникације. Захваљујући сценском карактеру изложених предмета, спонтана сценичност постаје кључна одлика оваквих простора. Испред таквог излога „купци могу да опицају и омиришу робу, а продавац примењује непосредно усмено убеђивање... које се углавном врши преко изгледа и мириса правих колача кроз врата и прозоре пекаре.“⁴ Упоредјујући филозофије излагања, а

* Татјана Дадич Динуловић, теоретичар уметности и медија, Академија лепих уметности, Београд

¹ Текст је заснован на магистарској тези „Теорија излагања и представљања : излог позоришта и излог као позориште (фасада позоришне куће у комуникацији са градом и сценска средства у изложима Београда)“, одбрањеној 2007. године на Универзитету уметности у Београду, под менторством проф. др Милене Драгићевић Шешин и коменторством проф. др Нађе Куртовић Фолић.

² О овој теми опширно се разговарало на међународном симпозијуму YUSTAT-a (Југословенског центра за сценску уметност и технологију) у оквиру серије „Спектакл – град – идентитет“, а објављено је у истоименом зборнику радова, као и у књизи *Урбани спектакл*.

³ Hauard, P.: *Šta je scenografija*, Beograd 2002, 21.

⁴ Venturi, R., Skot Braun, D., Ajzenor, S.: *Pouke Las Vegasa : zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*, Beograd 1988, 10.



1. СЗР за производњу сода-воде и безалкохолних пића, Мутапова 65, Београд
1. Soda Water and Soft Drinks Workshop, Mutapova Street No 65, Belgrade

затим и грађења идентитета две установљене подврсте излога као позоришта, размотрићемо специфичности овог феномена.

Излог је „огласни простор посебног према општем. По дефиницији се у њему јавности представља садржај и/или делатност у ентеријеру. Међутим, 'представљање'... подразумева уобличавање, визуелну комуникацију између посебног и друштва. Због тога њихово читање није линеарно и захтева прављење кључа... Сваки излог је посебан артефакт, резултат поје-диначне намере да се јавности представи стање ствари унутра. Али, пошто се обраћа јавности, он истовремено одсликава и њену културу.“⁵

Излог као аутентична порука занатске радње

По дефиницији Енциклопедије Британике занат је врста делатности која подразумева посебну вештину у процесу ручне израде производа. У XIX и првој половини XX века, занатство је сматрано престижном професијом и најчешће је припадало традицији породичних занимања. У организацији рада занатске радње постоји јасна хијерархијска структура, као и установљена правила рада, понашања и вредновања. Занатском производњом руководи мајстор чије знање, вештина и искуство представљају гаранцију за настанак квалитетног производа. Звање мајстора стиче занатлија који је, након дугогодишњег учења и положеног мајсторског испита, постао учитељ, достигавши савршенство у одређеној области. „Бити мајстор значи умети одвојити за време рада свој посао од свега осталог, знати тачно и једино пред очима имати: шта треба урадити и како то урадити; не обазирати се ни на што што нема са тим везе; не помишљати на неуспех; ничега се не плашити а ништа не оставити случају; увек бити сав при оном делу посла који у том тренутку обрађујеш... Сваки добар мајстор увек је незадовољан и својим послом и онима који му помажу.“⁶

Поштовање процеса производње, заснованог на прецизно одређеном броју различитих поступака израде, специфичним условима рада, као и својствима употребљених материјала, одређује квалитет занатског производа који је у директној вези са ценом. Мала производња занатске радње усмерена је, најчешће, ка познатим купцима и подразумева дневну потрошњу. Купци занатских производа су, често, традиционално одређени за дугорочну куповину у једној радњи, док њихова препорука другим, потенцијалним купцима представља значајан канал комуникације. Тако је, за успешан рад занатске радње веома важно успостављање и неговање добрих односа између мајстора и купаца. „У занатству постоји нешто што је по мери човека – занатлија израђује производ, а муштерија са којом има директан контакт долази да преузме производ... то је веза између онога ко производи и онога ко је корисник ... то је озбиљна одговорност.“⁷

Са индустријском револуцијом и развојем тржишта, занатска производња у великој мери губи значај. Условљена економским односима и масовном производњом која подразумева стандардизоване процесе и неупоредиво краће време израде, цена занатског производа престаје да буде тржишно конкурентна, док велики број заната нестаје. Опстају занати који израђују производе занимљиве за шире

⁵ Bobić, M., Izlog, Vreme, 685, Vreme, Beograd 2004. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=368738> (30. април 2011)

⁶ Глумац, С. (приређивач и састављач), Андрићев азбучник, Нови Сад 1975, 86.

⁷ Лазић, С., власница СЗР за производњу сода-воде и безалкохолних пића у улици Мутаповој 65, интервју, 9. децембар 2006.



2. СЗР Казанција, Булевар краља Александра 118, Београд

2. Coppersmith's Workshop, King Aleksandar Boulevard, No 118, Belgrade

тржиште, посебно за туристе који траже „необичну“ робу, као и занати чији су производи занимљиви за велике компаније које желе специфичне и препознатљиве робне марке. Тако, на пример, материјал *харишки твид* (Harris Tweed), произведен у породичним радионицама на острву Харис (Harris) у Шкотској⁸, наручују различите компаније међу којима је и Најк (Nike)⁹. Опстају, затим, и занатски производи који због начина и квалитета израде, као и мале продукције, постају престижна и ретка роба. У швајцарском кантону Тичино (Ticino), уз италијанску границу, у месту Казлано (Caslano), успешно послује породични занатски атеље Бали Скрибе (Bally Scribe), чије се ципеле ручне израде и високих цена налазе у продаји у различитим земљама света. Ципеле *скрибе*, као део робне марке *бали* дизајнирао је Макс Бали (Max Bally) почетком друге половине двадесетог века. Производња ових ципела

одвија се према процедури установљеној крајем XIX века, и подразумева „извођење две стотине прецизно одређених поступака“¹⁰.

Филозофија пословања традиционалне занатске радње подразумева и специфичан начин излагања - осим што креира производ, мајстор га, најчешће, и поставља у излог, док сам производ постаје и средство излагања. Изложени предмети, захваљујући својим облицима, својствима материјала од којих су начињени, боји, и међусобним просторним односима, граде амбијент у коме, без претходне намере, производ стиче сценску вредност. Овакав излог успоставља комуникацију близином, остварујући специфичан однос „сцене“ и „гледалишта“. Излог занатске радње, тако, постаје парадигма интегрисаног приступа процесу производње и излагања. Са друге стране, у савременим условима занатске производње могуће је успостављање веће дистанце између произвођача и купца, као у случају *скрибе*. Такву везу могуће је одржати бригом о производу након куповине, гаранцијом да ће производ бити поправљен или замењен у атељеу у коме је израђен, као и сертификатом са потписом мајстора који је израдио конкретан пар ципела. Оваквим приступом Бали Скрибе указује на суштинску вредност свог производа – уметност ручног прављења ципела у конкретној занатској радњи.

⁸ По закону из 1993. године (Harris Tweed Act of 1993) „Харишки твид“ је ручно израђена тканина коју у домаћој радиности производе становници на острвима Луис (Lewis), Харис, Уист (Uist) и Бара (Barra), употребљавајући чисту непрерађену вуну која је бојена и предена на острвима Хебридског архипелага“. Ова дефиниција представља гаранцију за сваку тканину на којој се налази знак *Harris Tweed Orb* и потврђује да је тканина израђена према стандардима јединог ручно произведеног твида на свету. http://www.harristweed.org/what_is.htm (10. фебруар 2007)

⁹ Мултинационални произвођач спортске одеће Најк, поручио је 2004. године од *Luskentyre Harris Tweed*-а, мале породичне производње коју воде Доналд и Морин Мекеј (Donald and Maurin McKay), 10.000 метара тканине за израду серије нових патика за жене. http://www.harristweed.com/what_is.htm (10. фебруар 2007)

¹⁰ По декларацији производа Бали Скрибе.



3. Zara, Кнез Михаилова 11-15, Београд
3. Zara, Prince Mihailo Street, No 11-15, Belgrade

Промена друштвених односа, као и развој тржишта, условили су, у другој половини XX века, значајне измене у структури, садржају и функционисању појединих делова Београда. Убрзана трансформација урбане слике, која започиње крајем 1990-их, одвија се, пре свега, архитектонским средствима – ниски објекти бивају замењени вишеспратним зградама¹¹, а занатске радње нестају, препуштајући простор у приземљу продавницама и другим врстама пословног простора. Тако Булевар краља Александра, значајан трговачки потез, донедавно карактеристичан по великом броју занатских радњи, посебно у делу од Вуковог споменика према Батутовој улици, временом преузима карактеристике уобичајене централне улице европског града. Други делови Београда, некадашње чаршије, пролазе кроз сличну трансформацију – потез од Калемегдана до Цветног трга, Дорћол или делови у близини зелених пијаца. Измењена

слика града, која одређује и условљава нове потребе становника и другачији начин живота, успоставља и измењен систем вредности.

Излог као комерцијална порука и порука о тренду

Појам *визуелна трговина* (*visual merchandising*), продаја излагањем или продаја уз помоћ визуелног, означава специфичан начин представљања робе који подразумева атрактивно излагање, одлучујуће привлачно за пажњу потенцијалног купца. Потреба за комплекснијим представљањем производа у излогу настаје у XIX веку у Америци¹² када велика трговинска предузећа почињу прелазак са veleпродаје на малопродају. У том процесу функција излога суштински се мења. Излог радње није више само простор за одлагање и смештање робе, или отвор на фасади који обезбеђује природно осветљење, већ постаје привлачно место за излагање робе погледу потенцијалног купца. Временом, са настанком великог броја нових робних марака, заоштравањем конкуренције и све већим ценама закупа простора, значај излога постаје велики. Естетизација, доминантна за овакву врсту „поставки“, сели се и у унутрашњост продавница и постаје метод укупног дизајнирања етнеријера радње. Јасно је да је за данашњег успешног трговца неопходно да у потпуности и најпрофитабилније искористи сваки сегмент простора, па тако један од кључних фактора у подстицају на куповину постаје привлачна поставка у излогу. Са друге стране, сличну или чак исту робу могуће је наћи на различитим местима, па презентација и поставка излога постају кључни фактор у одлучивању купца.

Разматрајући концепцију савременог излога, Милош Бобић користи синтагму „што нема у излогу има у радњи“, тврдећи да је реч о излогу који се „најупечатљивије репрезентује у минималистички аранжираним витринама познатих марки високе моде, трговинама уметнина, антикваријатима и уопште бутицима ексклузивне робе... то су они у којима нису изложене цене. Они дају основну информацију о тренду и омогућавају да се наслути стил текуће сезоне. Тиме одају и своју едукативну амбицију, одређују 'in' и 'out' потрошаче и у начелу су класно опредељени.“¹³

Филозофија излагања комерцијалних производа подразумева значајну употребу сценских средстава. Повезујући визуелну трговину са укупним профитом радње, концепт презентације производа добија сценску вредност или смишљену сценичност која директно и недвосмислено улази у службу потрошачког друштва. У

¹¹ Овакав развој града веома подсећа на прогрес градског центра у првој половини XX века, који описује Владимир Мацура у књизи *Чаршија и градски центар*, Ниш 1984, 53.

¹² *Art of Selling – A History of Visual Merchandising* no <http://costume.osu.edu/Exhibitions/ArtofSelling/artofselling.htm> (27. новембар 2006)

¹³ Бобић, М., н. д.



4. Escada, Кнез Михаилова 19, Београд

4. Escada, Prince Mihailo Street, No 19, Belgrade

том смислу, веома занимљив пример представљају излози италијанске робне марке *москино* (*Moschino*)¹⁴ чији је уметнички директор Џоу Ен Тан (Jo Ann Tan). Њена дизајнерска решења поставки излога, које она назива „излозима трансформисаним у визуелно искуство“¹⁵, најчешће се појављују у радњама пет градова у свету – Милану, Риму, Лондону, Паризу и Њујорку. Веома је занимљив језик којим су описане вредности и карактеристике ових поставки: „Москинови излози су најпознатији по својим метафоричким визијама. То је креативна сфера која више не обухвата само одевање и модне трендове. То су надреалне перспективе које се крећу од позоришта преко визуелне уметности до парадокса егзистенције, и изазивају осећај чуђења и задивљености. То је јединствен облик пропаганде. Увек са циљем да провоцирају, кроз мешавину гламура и хумора, драме и комедије, Москинови модни излози представљају незаборавне иконе, протагонисте једне од најзабавнијих и најпровокативнијих кампања икада изведених.“¹⁶

¹⁴ Ову робну марку основао је Франческо Москино 1983. године. Од 1999. Москино постаје део модне групе Аефе (Aeffe) која годишње производи 800.000 артикала и чија се роба, осим у Италији, продаје у другим земљама Европе, у Америци и на Далеком истоку. Робна марка москино, која чини 47% ове модне групе, бави се дизајнирањем и производњом женске и мушке модне одеће, обуће, кожне галантерије, доњег веша и купаћих костима. Марку чине две подгрупе – *Moschino* и *Moschino Cheap & Chic*. www.designboom.com/contemporary/moschino.html (27. новембар 2006)

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

У контексту потрошачког друштва, излог продавнице комерцијалне робе постаје физички посредник – интерфејс између производа и купца, између стимулуса и одлуке о куповини, као и између нестварног света продавнице и стварног света улице. Употреба боја, дизајн светла, различити материјали, намештај и лутке, обезбеђују у значајној мери усмереност купца на производ и филозофију робне марке.

По Аурори Квито (Aurora Cuito)¹⁷ један од основних задатака дизајнера излога јесте да, осим теорије боја, познаје њихов утицај на човекова чула и перцепцију. Боје стварају тренутни стимуланс који омогућава мноштво информација за посматрача, а њихова употреба сматра се једним од најлакших и најекономичнијих начина трансформације простора излога. Психолошка реакција коју боје изазивају је веома ефикасна. Основна правила овог језика кажу да бела боја, осим што ствара утисак већег простора, омогућава бољу перцепцију робе која је постављена у излог; црна ствара осећај гушћег простора и захтева додатно осветљење, док се црвена одваја од фасаде и чини да простор „изађе“ из излога на улицу. Без обзира на успостављање језика боја, ова правила се морају схватити само као усмерење јер је неопходно водити рачуна о укупној хармонији простора и кохерентности са изложеним објектима.

¹⁷ Cuito, A., *Store Window, Schaufenster, vitrine, escaparates, vetrina design*, Kempen 2005.

Веома значајно место у савременом дизајну излога има осветљење. Квито сматра да естетске вредности светла и способност којом може да трансформише и персонализује простор, чине дизајн светла једним од најзначајнијих средстава дизајнирања излога. Она тврди да постоје три кључна елемента овог процеса - концептуална поставка пројекта, техничка реализација и „естетски резултат сценске поставке излога“.¹⁸ Дизајн светла је, заправо, средство које омогућава манипулацију у зависности од комерцијалних потреба поставке. Задатак светла у излогу није, дакле, да осветли простор већ да нагласи производ и створи специфично и жељено окружење. Тако основну полазну тачку дизајнера чини врста производа и ефекат који ће производ поставити у одређени асоцијативни и значењски оквир.

Следећи важан елемент дизајна излога односи се на избор и коришћење материјала за предмете и делове „сценографије“ излога, као и материјала самих изложених предмета – робе. Перцепција материјала и текстура, што омогућава комбинован визуелни и тактилни доживљај, кључно зависи од удаљености посматрача. Захваљујући текстури која ствара доживљај посебног квалитета материјала, изложени предмети постају и посебни објекти жеље. И управо познавање и коришћење овог језика материјала гради амбијент и омогућава сценски оквир или позадину поставке.

Посебно место, по овој ауторки, заузима избор намештаја и других објеката и реквизита који имају сценографску функцију. Било да су то уметнички предмети који одређују просторни контекст, објекти који физички омогућавају излагање робе или комерцијални предмети који персонификују робну марку или компанију, објекти у функцији декора и реквизита представљају значајно креативно средство у раду на поставци излога. Неки од ових елемената, као што је лутка, спадају у уобичајени део атмосфере, језика и естетике излога. Лутка је објекат који је, временом, претрпео значајне промене у функцији, материјалу и естетици. Захваљујући развоју технологије крајем 1960-их година, лутке су преузеле ликовне америчких филмских звезди и манекенки, али и обичних људи. Употреба ових објеката као елемената декора излога започела је 1980-их година и, заједно са увођењем светла као сценског средства, омогућила трансформацију излога у позоришни простор. Осим тога, неопходно је да лутка успостави хармоничан однос са производом који оглашава или носи. Тако је у великим продавницама и изложима робне марке *Келвин Клајн* (*Calvin Klein*) данас могуће видети лутке које, необичним позама у које су постављене, јасно асоцирају на различите људске активности и расположења. Преузимајући улогу глумца на „позоришној страни куповине“¹⁹ лутка у

савременом концепту поставке излога може бити одређена полом, расом, личним именом или припадношћу некој од поткултура.

Управо употреба сценских средстава којима се аутор излога, најчешће врхунски уметник, служи у сврху визуелне трговине, ставља сценску вредност или смишљену сценичност у службу потрошачког друштва, а Деборово тумачење спектакла у центар пажње. Без обзира на основно правило бизниса малопродаје да „дизајн мора да одражава карактеристике производа“²⁰, анализа процеса излагања и представљања у комерцијалном излогу показала је да се ради о процесу отуђења и потпуног одсуства комуникације између произвођача и представљача који делују независно, а њихов сусрет постаје илузија сусрета.

Закључак

Посматрајући сложени однос између града и спектакла, а, посебно, место и значај урбане комуникације, савремени град доживљамо и препознајемо као позорницу друштва спектакла. Град постаје представа која „не само да 'почиње' без најаве, већ се... не може ни рећи да било када престаје... ово перманентно позориште, отворено за 'публику' као и за учеснике“²¹ непрекидно, у току читавог дана, има сопствени „програм“, који није „сасвим 'анархичан', импровизиран или у потпуности лишен облика“²². Реч је, дакле, о процесу „који се не односи само на театар већ прожима све аспекте живота“²³. Преузимајући све више сценографска обележја, савремени град постаје место на коме тржишна идеологија усмерава и одређује средства комуникације, али и начин перцепције.

Процес грађења идентитета продавнице комерцијалне робе заснован је на идеологији робне марке, односно, успостављању слике о животном стилу који робна марка заступа. Али, да би купци, а пре свега потенцијални купци, упознали значења и вредности које представља робна марка, неопходно их је „образовати“ и указати им на улогу коју, у крајњем исходу, треба да пожеље. Тако филозофија визуелне трговине, специфичног начина излагања и продаје робе, омогућава претварање излога продавнице комерцијалне робе у „позорницу“. На овој позорници се, најчешће великом

¹⁸ Isto, 53.

¹⁹ www.mannequinland.com (20. новембар 2006)

²⁰ Dean, C.: The inspired retail space: attract customers, build branding, increase volume, Gloucester, Mass. / USA 2003, 7.

²¹ Ćosić, B.: *Mixed Media*, Beograd 1970, 81.

²² Isto, 81.

²³ Динуловић, Р., Бошковић, Р.: Проширена сценографија: сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси, *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 17, ФДУ, Београд 2010, 49.

брзином, смењују слике замишљеног живота који се потрошачу нуди као идеал, на исти начин на који то чине телевизијске и друге слике масовних медија, посебно када су у питању глобалне или престижне робне марке. Пажљиво смишљена и, истовремено, лажна сценичност у потпуности подржава захтеве потрошачког друштва. У процесу отуђења и потпуног одсуства комуникације између произвођача и представљача, настаје илузија сусрета, на исти начин на који илузија понуђеног живота постаје савремена религија, односно, замена за уверење или идеал. Исцрпљујући, до крајњих граница, позоришна средства као и сценски начин мишљења и изражавања, аутори поставке у излогу продавнице комерцијалне робе подстичу прелазак „на знакове који крију да нема ничега“²⁴ и стварају идеализоване слике које немају везе са реалношћу. Оваква „сценска поставка“ постаје симулакрум.

Са друге стране, идентитет занатске радње заснован је на стварним вредностима производа, идеологији занатске производње и политици продаје, а одликује га успостављање јединствене целине у односу на визуелни идентитет, поруке и окружење. У излогу занатске радње представљени су најквалитетнији производи, па је порука, намењена појединцу или мањем броју корисника са којима је могуће успоставити контакт или суседски дијалог, јасна и лако разумљива. Реч је, заправо, о могућем препознавању истих или сличних индивидуалних вредности, заснованих на успостављању разумљивих симбола и знакова. Филозофија излагања, дакле, почива на добром познавању купаца и једноставним средствима излагања, а „поставка“, најчешће, није временски ограничена. Аутентични израз излога занатске радње, без обзира на чињеницу да није далеко време у коме ће у стварном животу савременог града овакав излог престати да постоји, остаје трајна вредност и пример који говори о могућој органској вези између произвођача, производа, представљача и представљања.

ЛИТЕРАТУРА

Динуловић, Р., Бошковић, Р.: Проширена сценографија : сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси, *Зборник Факултета драмских уметности*, бр. 17, ФДУ, Београд 2010.

The 1993 Act of Parliament, http://www.harristweed.org/what_is.htm (10. 2. 2007)

Art of Selling – A History of Visual Merchandising, <http://costume.osu.edu/Exhibitions/ArtofSelling/artofsellin.htm> (27. 11. 2006)

jo ann tan for moschino: shop windows transformed into a visual experience, designboom.com/contemporary/moschino.html (27. 11. 2006)

С. Лазић, власница СЗР за производњу сода-воде и безалкохолних пића у улици Мутаповој 65, интервју, 9. 12. 2006.

Fitchett, J: Interested in the history of mannequins?, *International Herald Tribune*, Njujork 17. oktobar 1998, [prema mannequinland.com](http://prema.mannequinland.com) (20. 11. 2006)

Cuito, A. (Hrsg.): *Store window, Schaufenster, vitrine, escaparates, vetrina design*, Kempen 2005.

Bobić, M.: *Izlog*, *Vreme*, br. 685, *Vreme*, Beograd 2004. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=368738> (30. 4. 2011)

Dean, C.: *The inspired retail space : attract customers, build branding, increase volume*, Gloucester, Mass. / USA 2003.

Debor, G.: *Društvo spektakla*, Beograd 2003.

Hauard, P.: *Šta je scenografija*, Beograd 2002.

Dragičević-Šešić, M., Šentevska, I. (priređivači): *Urbani spektakl*, Beograd 2000.

Šentevska, I.(ured.): *Spektakl – grad – identitet*, *Zbornik radova* (I međunarodni multidisciplinarni simpozijum, 29.2 –2.3.1996), YUSTAT, Beograd 1996.

Bodrijar, Ž.: *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad 1991.

Venturi, R., Skot Braun, D., Ajzenor, S.: *Pouke Las Vegasa : zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*, Beograd 1988.

Macura, V.: *Čaršija i gradski centar : razvoj središta varoši i grada Srbije XIX i prve polovine XX veka*, Niš 1984.

Глумац, С. (prireђивач и састављач): *Андрићев азбучник*, Нови Сад 1975.

Ćosić, B.: *Mixed Media*, Beograd 1970.

²⁴ Bodrijar, Ž.: *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad 1991, 10.

TATJANA DADIĆ DINULović*

STORE WINDOW AS THEATRE STAGE

Summary

Although today we can consider each space–time unit as a space of spectacle, contemporary city becomes a dominant spatial framework for different stage phenomena. In the time of mass production and consumption of everything, including the works of art, when market takes over the logic, means and character of the theatre and applies them to every aspect of contemporary life, theatricality of commercial shop windows becomes a paradigm of „the society of spectacle“. The philosophy of commodities display assumes a significant use of stage tools. By linking visual merchandising with the overall profit of a shop, the concept of commodity presentation acquires a stage value or intentional scenic quality that directly and unambiguously enters in the service of the consumer society. This is why the identity building process of a commercial shop is based on the overall ideology of a brand name or the constitution of the image of the life style represented by that brand. In becoming a significant part of the entire stage design image of the space in front and behind the „set“, the „scene“ in the window of a

commercial shop resembles the real stage space and becomes the place of persuasion and satisfaction of the consumers' imagination. At the same time, an authentic expression of an artisanal shop window, notwithstanding the fact that soon such a window will no longer exist in the real life of a contemporary city, remains a lasting value and an example of a possible organic link between the producer, the product, the presenter and representation. The business philosophy of a traditional artisanal shop assumes a specific way of display – the artisan himself not only creates the product but also places it in the window and the product thus becomes the means of representation. With their shapes, the properties of the material, colour and spatial interrelations, the displayed objects create an ambience in which the product itself unintentionally incurs a scenic value. Such a shop window can establish communication through its closeness and create a specific relationship between the „stage“ and the „auditorium“. An artisanal shop window thus becomes the paradigm of integrated approach to the process of production and presentation.

* Tatjana Dadić Dinulović art and media theoretician, Academy of Fine Arts, Belgrade



П Р И К Л А Д

ОД ПАРТОША ДО КУЗМАНОВА : ХРОНИКА ЈЕДНОВЕКОВНОГ ГРАЂЕЊА : Владимир Митровић, *Архитектура XX века у Војводини*, Нови Сад 2010.

Током 2010. године Музеј савремене уметности Војводине значајно је обогатио своју изложбену и публицистичку делатност на пољу тумачења архитектуре. Међу плодовима те студиозно осмишљене стратегије издвојио се инструктивни приручник *Архитектура XX века у Војводини*, објављен у сарадњи са Академском књигом из Новог Сада. Исцрпан и богато илустрован, својим садржајем ублажава недостатак тематски обухватнијих радова у српској архитектонској историографији.

Аутор приручника је историчар уметности Владимир Митровић (1964), који се две деценије пионирски бави истраживањем новијег војвођанског градитељског наслеђа. Писац неколико запажених монографија, иницијалних историографских огледа и популарних електронских издања посвећених најистакнутијим градитељима, као што су Ђерђ Молнар, Антон Тикмајер, Липот Баумхорн, Константин Парис, Георгиј Шретер, Ђорђе Табаковић, Лазар Дунђерски, Данило Каћански, Давид Поповић, Драгутин де Негри, Мирослав Крстоношић, Павле Жилник, Благоје Реба и други, Митровић је с правом проценио да су се стекли услови за стварање потпуније синтезе о просперитетном једновековном раздобљу војвођанске архитектуре. Будући да је током прошлог века та српска покрајина више пута мењала свој правно-политички и демографски статус, изграђени фонд се пластички прилагођавао захтевима наступајућих идеологија, о чему је Музеј савремене уметности недавно објавио тематски зборник.¹

Равномерно посматрајући развој архитектонске продукције у свим већим војвођанским градовима, користећи обимну архивску, техничку и фото-документацију, Митровић је опусе градитеља различитих националности валоризовао уједначено, тумачећи их у контексту преовлађујућих стручних токова. За разлику од малобројних претходних просудитеља, није фаворизовао ниједан покрет, стил или архитектонску идеологију, налазећи унутар сваког осветљеног феномена вредне уметничке подстицаје. Делујући из неутралног историчарског угла, лишен позиције сукобљених

интереса (карактеристичног за многе архитекте које се, уз пројектовање, паралелно баве дневном критиком и историографијом),² Митровићева интерпретација је била утемељена и непристрасна.

Приручник је тематски подељен на пет целина, од којих су прве три проблемски прецизно постављене, док две последње имају прилошко-лексиконски карактер. У првом поглављу *Архитектура до пада Аустроугарске монархије* осветљен је развој војвођанског градитељства од краја XIX века до ратне капитулације 1918. године. Након уводних напомена сажето су анализирани примери издвојених типских целина (жупанијске и судске палате и градске куће, железничке станице, мостови, касарне и школе, индустријски објекти, ветрењаче, бране, уставе и преводнице). Затим се разматрају најрепрезентативније стамбене куће и палате, дворци, летњиковци и паркови, примери народне архитектуре и методи стилског облагања изграђеног фонда. Наглашен је дуализам евидентираних повесних стилова, описано прожимање академизма, еклектике и сецесије. Издвојена су главна остварења сакралне и меморијалне архитектуре, потцртани методи фасадног декорисања монументалних здања. На крају поглавља (као и сваког следећег) изложен је списак одабране литературе.

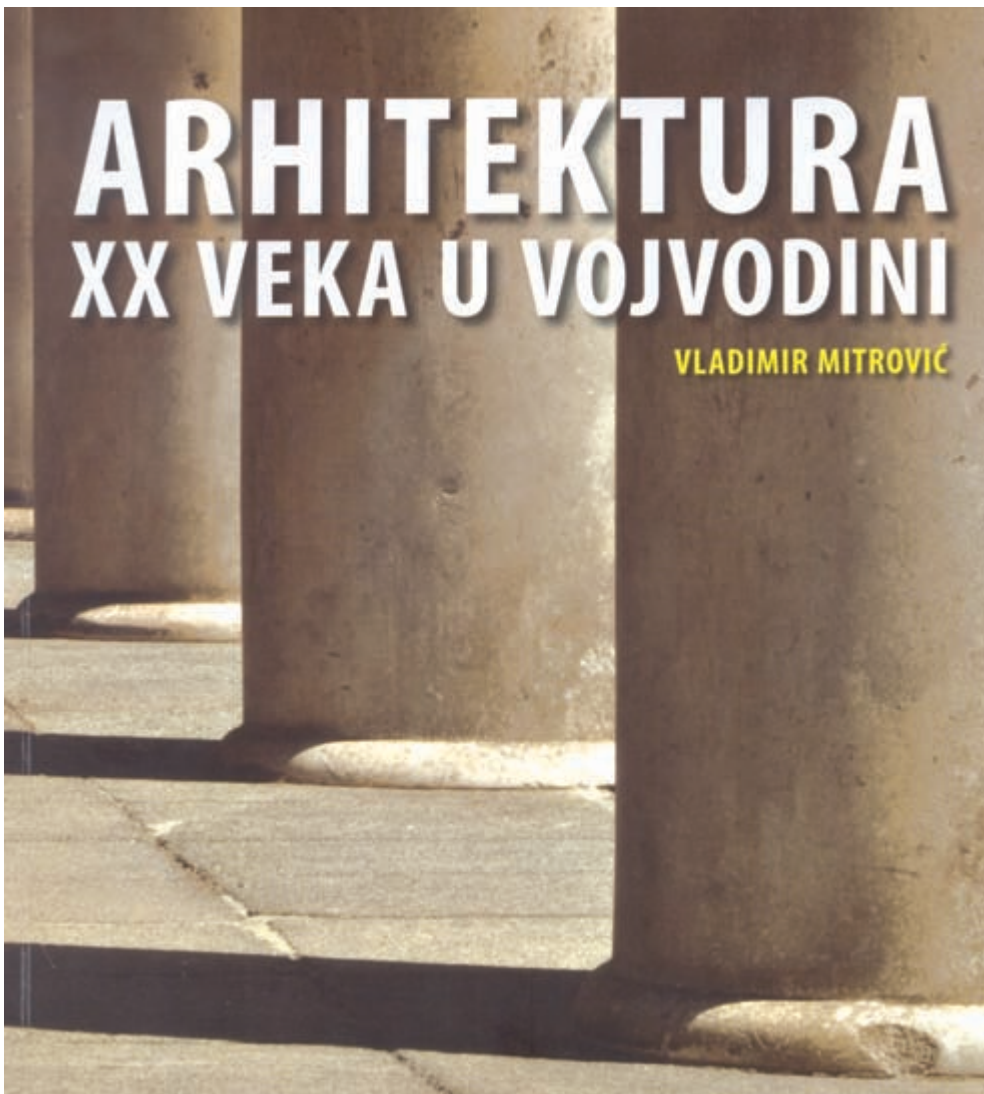
Друго поглавље, сличног обима и структуре, посвећено развоју градитељства између два светска рата, после уводних напомена садржи осврте на академизам и ар деко, продор модернизма и главне архитектонске начеља, доприносе Драгише Брашована, Лазара Дунђерског и Ђорђа Табаковића, кључне тековине сакралне и меморијалне архитектуре, као и на начине коришћења фасадне скулптуре. Методолошки и композиционо следи концепцију претходног поглавља, али је опус водећих пројектаната подробније приказан.

Трећа хронолошка целина се уз претходне делове може сматрати истраживачки најплоднијом и најзначајнијом у укупној Митровићевој елаборацији јер обухвата нову периодизацијско-стилску систематизацију архитектуре тог раздобља, проистеклу из есенцијалних пионирских увида. Први пут у српској историографији

* Александар Кадијевић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд

¹ *Ideologije i ideali* : prilozi istraživanju arhitekture 20. veka u Vojvodini, ured. Milović, Lj., Novi Sad 2010.

² Кадијевић, А., Сукоб интереса у архитектури и њеној историографији, Новопазарски зборник, 31, Нови Пазар 2008, 175–180; *Исти*, Видови дистанцирања од појава током њиховог тумачења у архитектонској историографији, Наслеђе, X, Београд 2009, 235–253.



1. Насловна страна публикације *Архитектура XX века у Војводини*, Владимир Митровић
1. Front page of the publication *20th Century Architecture in Vojvodina*, Vladimir Mitrović

тај период војвођанског грађења сагледава се целовито, почев од времена послератне обнове (1945–1955), раздобља умереног модернизма и функционализма (1955–1970), а затим и преко обележја музејских зграда, споменика и меморијалних комплекса. Пажња је поклоњена и синтези архитектуре, сликарства и скулптуре, раздобљу *стасавања регионалне архитектуре* (1970–1980), постмодерни осамдесетих, затим кризи и *тражењу излаза* током деведесетих година. Истакнут је и значај нове станоградње, кључних изложби и часописа за развој струке.

Као посебно поглавље приређена је целина од три Митровићева раније објављена рада у часопису ДАНС (лист Друштва архитеката Новог Сада), а на крају и краћи лексикон архитеката чије се дело помиње дилем приручника. Приложен је и опширан сажетак на енгле-

ском језику, који књигу чини знатно привлачнијом међународној читалачкој публици.

У општости и концизности разматрања разложно одабраних градитељских феномена огледају се највеће врлине, али и мане Митровићевог приступа. Колико је сажетом прегледном елаборацијом задовољио потребе шире читалачке публике са екс-југословенског простора за стицањем општег полазног увида у развојне токове новије војвођанске архитектуре, толико је брзим прелажењем са теме на тему, са појава на проблеме, са поетика на типове, аргументе уобличио недоречено и недовољно слојевито. Инсистирајући на брзој смени тема унутар основног излагања, потенцирајући штуре констатације и генерализације, не користећи плодне дигресије, екскурсе и студије случаја, карактеристичне за новије интерпре-

тативне стратегије, континуално описивање хронолошких целина извео је превише конзервативно.

Потенцирање хроничарски сувопарног, аналитички штурог и сведеног механичког навођења више или мање познатих сазнања о главним појавама, данас више није пожељно ни унутар тематски знатно обухватнијих историографских приручника. Отуд се обогаћивање наративе новим аналитичким и критичким методама, лишено императивног скретања у воде површне мултидисциплинарности, намеће као важан критеријум историографског рада.

Методолошка недоследност слаби и чврстину укупног композиционог склопа приручника, будући да се развој архитектуре хронолошки претерано дифузно разматра преко најразличитијих аспеката (али и не и подробно), уместо да се тај преглед усмери ка најважнијим идеолошко-естетичким проблемима. Осим тога, изнето је веома мало података о ентеријерима значајних здања чије илустрације упадљиво мањају. Иако је на почетку излагања непотребно напоменуто да се неће износити коначне оцене, трајније одржива вредновања, грађена на нормативним судовима уочљиво провејавају читавим приручником.

У склопу уједначеног хронолошког представљања обиља одабраних примера, већина значајних здања ипак је остала недовољно протумачена. Као што је напоменуто, аутор, упућујући читаоце на допунско консултовање постојећих монографских радова, није ни тежио томе. Но, у том методолошком поимању пренебрегнута је чињеница да већини расположивих прилога недостаје слојевито и проблемски заокружено тумачење, па преовладава површан фактографско-дескриптивни метод, проистекао из потребе да се неко здање конзерваторски третира или сагледа у ширем контексту стварања његовог аутора.

Унутар заступљеног стручно-научног апарата који употпуњује историографску наративу, релевантни историјски извори прецизно су одређени, док је повезивање са новијом српском и мађарском стручном литературом селективно спроведено, без изостављања кључних прилога. Пристрасна селективност, упадљиво

распрострањена у савременим националним историографијама, овде је, за похвалу, изостала. Оно што ипак није наведено, а има научни значај (као што су новија тумачења српске сецесије, соцреализма и срушене панчевачке синагоге), више говори о недовољно помном праћењу рецендне историографске литературе него о свесном занемаривању колегијалних доприноса. С друге стране, коришћена новија хрватска литература о историцизму и сецесији, иако делимично наведена, није у потребној мери мотивисала аутора да свој преглед методолошки унапреди складнијим комбиновањем синтетских и монографских запажања.

Како је напоменуто, са научног становишта треће поглавље је најплодније и има посебну истраживачку подстицајност. И у њему, пак, мањка навођење релевантне новије литературе о појединим појавама. Да је постојећа литература потпуније коришћена, аутора је могла подстаћи на стварање још утемељенијих закључака о карактеру послератне архитектуре у Војводини, а и спречила би нетачну атрибуцију панчевачке Већнице за коју је доказано да је дело Казимира Остроговића.³ Због недовољне темељитости у сакупљању релевантних прилога, у лексиконском одељку је изостало навођење године смрти реномираног руског архитекте Василија фон Баумгартена, коаутора Хипотекарне банке у Панчеву, која је недавно прецизно утврђена.⁴ Но, упркос тим недостацима који би правовремено били превазиђени да су за рецензенте приручника одабрани специјализовани истраживачи новије архитектуре, изнета елаборација дуго ће бити незаобилазна за генерације будућих тумача.

Посматран у целини, овај прегледни приручник вишеструко је користан за даља проучавања новије војвођанске архитектуре. Представљаће плодно полазиште за истраживаче општеразвојних, али и мање познатих појава из тог специфичног градитељског корпуса. Читаоци са ширег экс-југословенског простора из њега ће црпети драгоцену сазнања и полазне класификације, док би га покрајинска служба заштите културних споменика требало потпуније искористити за преиспитивање својих приоритета.

³ Видети: Живков, С., Двије вијећнице Казимира Остроговића у контексту њиховог настанка, Уметност, архитектура, дизајн, пројекат, уред. Д. Јеленковић, Панчево 2007, 54–65; Турато, И., „Народни одбор (Градска вијећница), Панчево, 1960“, у: Казимир Остроговић, Архитектура, 1 (218), Загреб 2008, 82–83.

⁴ Преминуо је у Буенос Аиресу 13. 5. 1962. год. (в.: Палибрк-Сукић, Н., Руске избеглице у Панчеву 1919–1941, Панчево 2005, 87; Просен, М., 75 година Руског дома у Београду, Наслеђе, IX, Београд 2008, 216; Исти, Зграда Државне хипотекарне банке у Ваљеву : непознато дело архитекте Василија фон Баумгартена, Зборник Музеја примењене уметности, 6, Београд 2010, 82)

DIANA SCARISBRICK, RINGS : JEWELLERY OF POWER, LOVE AND LOYALTY, Thames & Hudson, London 2007.

(384 страна, илустрације, библиографија, индекс)

Међу многобројним публикацијама везаним за историју накита, које су се појавиле током последње деценије, истиче се рад Дајане Скерсбик (Diana Scarisbrick) *Прстење: накит моћи, љубави и оданости (Rings : Jewelry of power, Love and Loyalty)*.

Како се наводи у уводу Џејмса Фентона (James Fenton), рад се издваја по потпуно другачијем приступу оваквој врсти накита. Издање савременог дизајна састоји се од осам поглавља, подељених према намени и симболици прстења. У оквиру ових целина, прстење је обрађено и хронолошки, чиме је дат изузетан и посве другачији преглед ове врсте накита. Ауторка, историчарка уметности, која је до сада објавила више наслова у вези са историјом накита, прати развој прстења од најранијих периода Египта до првих деценија XX века, при чему је посебно интересантна њихова модерна интерпретација коју су дале познате јувелирске куће, ређе присутне у стручној литератури.

Као одраз широког знања и информисаности, рад се заснива на бројним квалитетно илустрованим примерцима из највећих светских музеја, а посебно треба истаћи не тако често публикувано прстење из приватних колекција, попут многих примерака из богате породичне колекције Бенџамина Цукера (Benjamin Zuker).

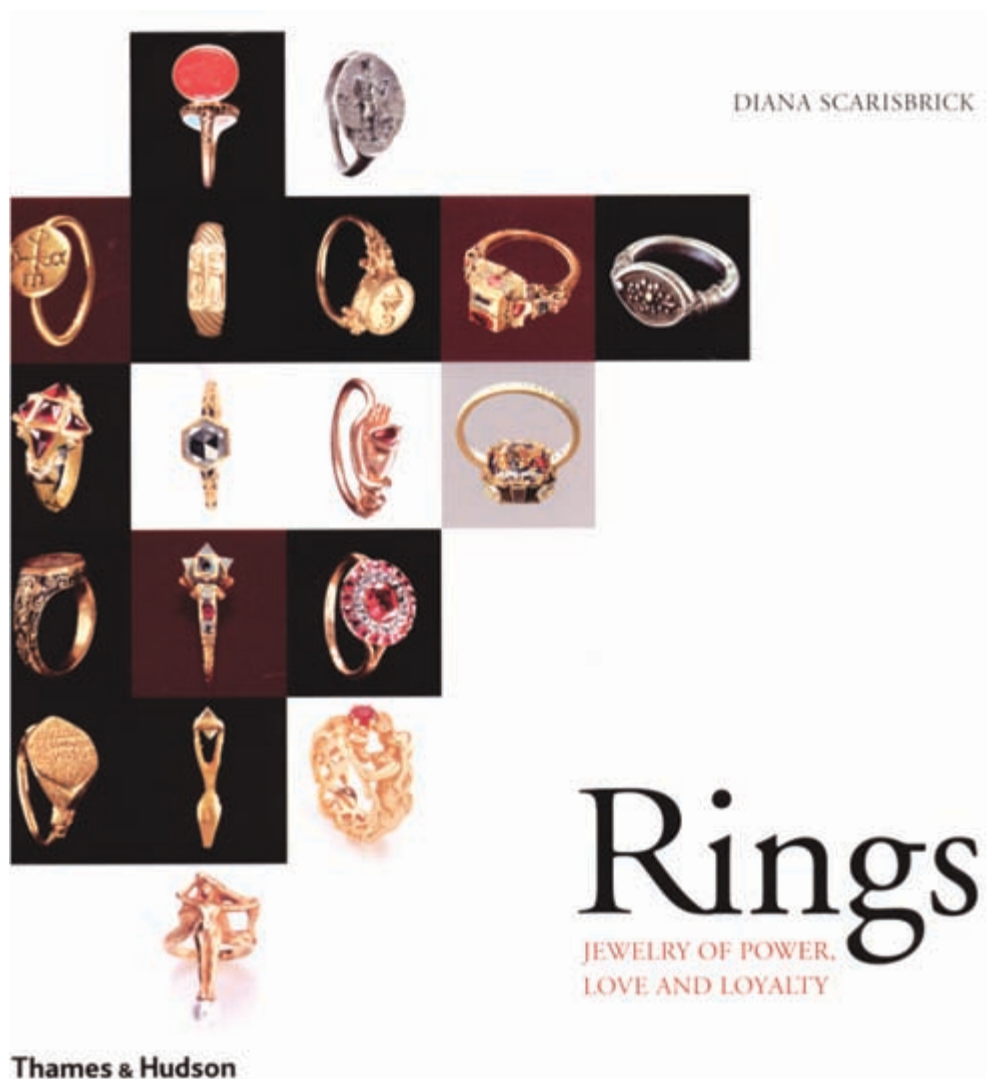
Прво поглавље ауторка посвећује печатном прстењу, указујући на његову важну практичну улогу у време када је писменост била привилегија појединаца. С друге стране, њиме се истицао и висок друштвени положај власника. Преглед почиње египатским примерцима, па се наставља анализом бронзаног, сребрног и златног прстења из времена античке Грчке, с чешћом употребом драгог камења током хеленистичког периода. Ауторка примерима потврђује да је традиција коришћења печатног прстења настављена и у античком Риму, након чега следи кратак осврт на византијско прстење, са истакнутом хришћанском иконографијом. Већу пажњу посвећује средњем веку на Западу и употреби хералдике на све сложенијим и богатије декорисаним примерцима који су врхунац свог развоја и разноликости, како закључује, доживели између XIV и XVII века. Без обзира на то да ли се радило о моделима који су на себи имали

иницијале, породични грб или портрет владара, наслеђивање оваквог комада накита представљало је велику част. У жељи да одговори захтевима већине, хемичар Џејмс Таси (James Tassie) понудио је алтернативу драгом камењу у виду пасте, захваљујући којој је стекао огромно богатство. Преко занимљивих примера из XIX века, који показују утицаје романтизма, носталгију према средњовековној хералдици и луксузном прстењу са скулпторално наглашеним раменима, истиче се повратак класицизму и рад римске јувелирске породице Кастелани (Castellani). И мада је печатни прстен губио своју практичну улогу, *Картијеов* (Cartier) модел из средине XX века потврђује његово постојање.

У другом подједнако обимном поглављу, ауторка анализира прстење које је у чврстој вези с љубављу, браком и пријатељством. Највећу пажњу поклања прстењу за венчања, наводећи бројне римске, византијске и средњовековне примере. Лепо илустровано и детаљно описано средњовековно прстење, добило је додатно објашњење у наведеним историјским догађајима, а целокупном излагању нарочито су допринели изводи из литературе. С истом пажњом наводи и нововековне примере који показују велику разноликост у формама и љубавним мотивима, примећујући константну присутност једноставних карика са натписима. Као најбогатији период ове врсте накита, ауторка истиче романтизам да би од друге половине XIX века, прихватањем бурми и прстења сведених форми, маштовити радови познатих јувелира Рене Лалика (Rene Lalique) и Луја Розентала (Louis Rosenthal) представљали изузетак.

У првом делу трећег поглавља, посвећеног молитвеном прстењу, указује се да су и свети оци раног хришћанства веровали у заштитничку моћ прстења, али су паганску тематику заменили представама крста, рибе или јагњета, а у каснијем периоду и представама Исуса Христа, Богородице и светитеља. Прстење као амајлија обрађује се у другој целини, при чему се посебно истиче амајлијска вредност драгог камења, веровање да оно има позитивне утицаје на судбину и здравље, односно да служи као природна одбрана против несреће. Ова прича је поткрепљена низом интересантних примера, као и наводима из описа лапидаријума. Последњи део посве-

* Катарина Чудић, историчар уметности, дизајнер накита, Београд



1. Насловна страна публикације *Rings : Jewelry of Power, Love and Loyalty*, Diana Scarisbrick
1. Front page of the publication *Rings : Jewelry of Power, Love and Loyalty*, Diana Scarisbrick

ћен је црквеном прстењу, с највећим нагласком на епископско и кардиналско прстење, чији развој се прати све до модерних *Картијеових* интерпретација.

Наводима Платона и Сенеке, преко епикурејаца који су истицали важност човекове припреме за смрт, ауторка почиње нешто краће поглавље посвећено *emento mori* и меморијалном прстењу. Ову идеју нарочито је истицао касни средњи век, па су на прстењу честе представе лобања, скелета и покојникове душе у виду лептира. Анализирајући бројне нововековне примере, истакла је све чешћу појаву спомен прстења средином XVII века, на коме се црним емајлом, иницијалима и датумом указивало на смрт појединца. То ће свој врхунац

достићи средином XVIII века да би се – након великог једноставног прстења са портретом умрлог, какве је поручила краљица Викторија (Victoria, Queen of England) поводом смрти принца Алберта (Albert, Prince) 1862. године – овај обичај полако гасио.

Пето поглавље, посвећено прстењу које се доводи у везу са славним људима и великим догађајима, углавном се бави примерима који су били поклон владара истакнутим појединцима, често као успомена на одређен догађај од националног значаја. На глави овог прстења најчешће је портрет владара или грб владарске породице, док су наведени и примери прстења са портретима славних песника који су његовим власницима служили као инспирација.

Потом следи прилично велико поглавље посвећено декоративном прстењу, прстењу које није имало практичну улогу, попут наведених примерака са драгим камењем из хеленистичког периода. Популарно широм Европе током касног средњег века, било је приступачно и због употребе стаклене пасте, замене за скупоцено драго камење. Ово раскошно и богато декорисано прстење након 1600. године бива потиснуто доста једноставнијим примерцима, код којих је улога камена бивала све значајнија. На основу бројних примера ауторка закључује да су средином XVIII века доминирали деликатни модели касног рококо стила, док су примери из последње четвртине века показивали сву озбиљност неокласицизма. Након XIX века, који је по маштовитости радова показивао велику разноликост прстења, међу једноставним прстењем са драгим камењем почетком XX века, издвајају се представници ар нуво стила (*Art Nouveau style*). Велика страст према прстењу сликовито је истакнута примером чувене глумице Саре Бернар (*Sarah Bernhardt*) која је истовремено знала да носи осам прстенова. Након примера који потврђују утицаје ар декоа (*Art Deco*), ауторка истиче велики успех декоративног прстења средином XX века, радове познатих јувелирских кућа с једне, и уметника јувелира инспирисаних модерном уметношћу и алтернативним материјалима, са друге стране.

Седмо поглавље, посвећено дијамантском прстењу, пратећи развој ове врсте накита, пружа комплетан увид у историју брушења камења. Све до XIV века, док се није усавршило брушење и дошло до фасета, дијамант је

коришћен у свом природном облику, тј. као октаедар или *point-cut* облик. Захваљујући лепоти и реткости, својим квалитетима, чврстости и отпорности, дијамант је постао општеприхваћен симбол вечне љубави, тако да се још од XVI века сматрало да ниједан краљевски брак није комплетан уколико није крунисан дијамантским прстењем. Као пресудне периоде, ауторка истиче проналазак брилијантског брушења у седмој деценији XVII века, потом другу половину XIX века, када су на тржиште стигли дијаманти из Јужне Африке, што је утицало на њихову већу популарност, а каталози јувелирских кућа потврђују и стилску разноликост.

Прстењу као аксесоару посвећено је последње, кратко поглавље. Оно се односи на примере који су укључивали разне корисне додатке, попут бочице парфема, двогледа или сата. Све до раног средњег века кључеви кутија са скупоценостима најчешће су били урађени као саставни део прстена, док илустровани примери показују да је овај спој функционалних предмета и накита био изазов бројним јувелирима.

Утемељена на пажљиво проученим примерцима и документима, писана са великом љубављу према материји, књига је оживљена и бројним примерима у књижевности и ликовној уметности, где се овај комад накита тумачио и као друштвени и културни феномен. Богата библиографија је додатан извор информација за све оне који се баве историјом накита и, мада се не поклања пажња материјалима и начину израде, књига је значајна и за све оне који се баве јувелирством и дизајном накита.



М П У

ПРИКАЗ СТУДИЈСКЕ ИЗЛОЖБЕ И КАТАЛОГА *СРЕБРНЕ ЧАШЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА У СРБИЈИ* АУТОРА МИЛЕ ГАЈИЋ, 6. новембар 2010 – 31. јануар 2011.

Музеј примењене уметности сваке године, на Дан МПУ 6. новембра, организује репрезентативну тематску изложбу којој предходи вишегодишњи истраживачки рад кустоса. Имајући у виду значај ових изложби и њихов допринос изучавању примењене уметности, Уређивачки одбор Зборника одлучио је да објави два стручна приказа о изложби *Сребрне чаше позног средњег века у Србији* аутора Миле Гајић (изложба одржана од 6. новембара 2010. до 31. јануар 2011)

Аутори приказа су: Душан Миловановић, историчар уметности и музејски саветник МПУ и др Зоран Ракић, историчар уметности и професор на Филозофском факултету у Београду.



1. Детаљ поставке *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*
1. Detail of the display: *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*

Мила Гајић, виши кустос Музеја примењене уметности, аутор текста и изложбе *Сребрне чаше позног средњег века у Србији* добитник је награде Музејског друштва Србије „Михајло Валтровић“, у категорији ПОЈЕДИНАЦ, за индивидуални допринос музејској делатности у 2010.

ПРИКАЗ СТУДИЈСКЕ ИЗЛОЖБЕ *СРЕБРНЕ ЧАШЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА* АУТОРА МИЛЕ ГАЈИЋ, У МУЗЕЈУ ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ



2. Деталј поставке *Сребрне чаше позног средњег века* у Србији
2. Detail of the display: *Silver Bowls from the Late Middle Ages* in Serbia

Од оснивања, Музеј примењене уметности држи се добре праксе да најзначајније резултате дугогодишњег рада сопствених стручњака представи и публикује на такозваној студијској изложби која се, у свечаној атмосфери увек одржава 6. новембра, на Дан музеја. На овај начин постиже се више ефеката: задовољава се медијска знатижеља која је, већ традиционално, усмерена на овај датум и догађај; стручна и научна јавност а и публика се, путем изложбе и каталога подробно упознају с новим резултатом; даје се посебно достојанство самом резултату а и аутору изложбе односно пројекта. У протеклим деценијама, Музеј је пред очи наше јавности изнео резултате којима би могле да се подиче и знатно старије и у многим погледима богатије институције. Изложбе су

биле и прошле, меморија о њима чува се заувек у Документацији МПУ, а каталози (студије) расути су по многим референтним библиотекама широм планете и њихова грађа непрестано се преплиће са резултатима светске науке.

Поводом 60 година постојања и рада, Музеј је организовао изложбу под називом *Сребрне чаше позног средњег века* у Србији, аутора Миле Гајић, вишег кустоса МПУ, коју прати обимни и репрезентативни двојезични каталог. Изложба представља резултат вишегодишњег истраживања, проучавања обимне литературе, прегледа, одабира и обраде сачуваног материјала и на крају саму презентацију.

Српске средњовековне чаше овим путем добијају прву студију, после низа радова о мањим групама

* Душан Миловановић, историчар уметности

ових предмета, о појединим примерцима, каталожских обрада у оквиру ризница или ширих прегледа на изложбама. Треба овде напоменути да су, када се чаша са српских простора тиче, најубедљивије резултате до сада постигле Бојана Радојковић и Мирјана Шаkota, а о материјалу са босанског простора Маријан Вензел (Wenzel).

Под чашом, у овом случају, подразумева се плитка сребрна посудица у облику спљоштене калоте, најчешће без икаквог постоља а у ређим случајевима постављена на ниски прстенасти постамент. Сва претходна литература углавном се бави пореклом и историјско-стилским карактеристикама овог предмета док функција, у недостатку пре свега писаних, али и ликовних извора, још остаје у магли претпоставки и нађања. Рецимо да још увек није до краја разрешена тајна да ли овај предмет има искључиво култно или лаичку функцију или су оне измешане, нити је сасвим дефинисан начин пијења или жртвовања (наливања, проузношења, изливања...) вина. Очекујемо да ће се и ова тајна ускоро разрешити.

Аутор студију дели по логичним сегментима, тако да први представља *Уводна разматрања* где се расправља о налазима и поменама овог предмета – најстаријем сачуваном примерку са нашег тла (старчевачки пехар из Течића код Рековца, стар 7 000 година) и библијском помену пророка Данила "златних и сребрних чаша..." у поседу Валтасаровом, које је отац његов Навуходоносор (604-562) однео из јерусалимског храма.

Благотворно и много чиме обилато тле Балканског полуострва, за које многи сматрају да представља и исходиште европске цивилизације, погодновало је благородним климатом па се на њему веома рано одомаћила винова лоза, а с друге стране обиљем рудника где се развила производња металних судова за чување и испијање благотворног вина. У другој половини 20. века, у Бугарској је рецимо пронађено више богатих остава (*сокровишта*) сребрних и позлаћених судова из хеленистичког периода и према стилским карактеристикама материјала, то су углавном радови локалних радионица. На теренима Србије чаше из доба грчке и римске цивилизације срећу се спорадично и углавном као појединачни примерци, али уз пратећи материјал сасвим довољно да се схвати да су култови богова Диониса и Бахуса били веома раширени и поштовани. О овим питањима аутор расправља у одељку под насловом *Античке чаше и посуде за вино*. У наредном сегменту студије који је именован као *Средњовековна чаша у архивској грађи*, трагом старих истраживача аутор се креће од архива дубровачког и бококоторског, преко два извештаја Теодора Метохита (о посети Србији краља Милутина), до *Записа и натписа* Љ. Стојановића, што је све донекле углавном сажео и коментарисао проф.



3. Насловна страна каталога *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*, Мила Гајић

3. Front page of the catalogue *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*, Mila Gajić

Момчило Спремић у есеју *Јело и пиће...* у српским земљама средњег века.

Много пута опљачкана и у многим правцима разграђивана српска територија остала је без огромних количина добара, на жалост са њима је полако чилела меморија па и истина, јер – док вам краду артефакта са њима се лагано отуђују и нематеријална добра односно суштинска знања о времену, народу, култури, вери...

Користимо прилику да овде напоменемо и следеће. Српска средњовековна држава почивала је пре свега на правној уређености (Законоправило Светог Саве; Законик цара Душана; Закон о рудницима деспота Стефана Лазаревића...), на уређеном пореском систему, на узорно организованој експлоатацији обилатог рудног блага (краљ Урош I), на уређеној трговини, дипломатији, војној сили, грађевинској делатности, која се односила и на добре фортификације а онда и на велелепна православна светилишта. И још једном треба нагласити да је узор Србији, пре свега била Византија, мада је луксузна роба (лаичка) купована из широке арее ондашњег цивилизованог света. Уколико је српски господар куповао свилу из италијанске Луке, чаше од горског кристала из Венеције, а сребрнину са обала



4. Чаша, XVIII век. Сребро, трагови позлате; ливење, искуцавање. Народни музеј, Београд
4. Bowl, XVIII Century. Silver, traces of silver-gilt; cast, embossed. National Museum, Belgrade

Адријатика, то би требало да буде сведочанство о његовој просвећености, обавештености и добром укусу, јер увек су се наши господари обраћали само најбољим изворима.

Пошто још увек није публикована студија о историји српског виноградарства и винарства, треба имати у виду да Срби нису само спорадично неговали винограде и да је највећа количина вина стизала у земљу трговачким путевима, углавном са далматинке обале. Превиђа се, при том, фактичко стање на терену попут оног да је, рецимо, Метохија била лаичко подручје са највећим бројем хришћанских светилишта (по км²) и да је током године, само за култне потребе њених цркава и манастира, била неопходна огромна количина вина која једноставно није могла бити увезена; такође, читаво подручје Метохије, а посебно Велике Хоче красили су жупанови, па краљеви и на крају цареви виногради који до данас дају изванредан род; на крају, предање о виноводу од Велике Хоче до Призрена и археолошки је потврђено пред сам крај претходног миленијума. Наравно, позната су и друга виногорја на територији Србије, поменимо само фрушкогорско које датира још од римског цара Проба (276-282). (Надамо се да ће се овај интерлудиј, при разматрању студије, протумачити као покушај скретања

позорности на нека неразрешена питања наше историографије а никако као умањивање вредности овог ванредно обављеног посла.)

Најквалитетнији и најпрофесионалнији део студије Миле Гајић управо је онај који се тиче стручног домена где се разматра одабрани материјал, у покушају да се установи генеза и раздвоји материјал, према карактеристикама а пре свега према декоративним елементима на њему.

У поглављу *Чаше 14. и 15. века* аутор нас лагано уводи у атмосферу касног средњег века преко малог броја репрезентативних (очуваних) артефаката. Сасвим је јасно да је сребрна чаша била (и) статусни симбол самог власника а то се потврђује већ са првим примерком *Чашом цара Степана* (Душана), која је практично и разделник између старог (византијског) и новог времена у коме има све више стилских утицаја са Запада. Већ на следећим примерцима демонстрира се снажан утицај готског златарства, који је у наше крајеве стизао са Поморја и налазио веома плодно тле при рудницима, топионицама и трговима; ова стилска одредница убрзо се усталила а касније, у доброј мери и прилагодила рафинисаном укусу српске клијентеле.

Одабрани предмети на овој изложби и студији припадају МПУ (31), Народном музеју у Београду (6), Музеју града Београда (1), Нишкој епархији (1) и колекционару Витору Ристовићу (55). Велика је штета што извесан број тражених примерака није, из различитих разлога, стигао на изложбу а тиме ни у каталог и студију.

Већи број примерака у студији први пут је публикован што у стручном погледу даје изузетан обол читавом овом послу. Једном особитом примерку М. Гајић је посветила посебну пажњу, што чаша са коњаничком фигуром ритера (кат. 4) сасвим и заслужује. Аутор се од дефинитивних судова ограђује чињеницом да је предмет стигао пред њу у време самог закључивања студије, мада овај сегмент књиге ми сматрамо једним од најбољих. Свакако да поводом ове изванредне чаше предстоји даље трагање, али остаје чињеница да је у велики, прилично оштећени мозаик српског средњег века положена још једна драгоцену тесера.

Следи расправа о чашама са шестолатичном розетом на дну, у којој аутор, на најбољи начин, демонстрира сопствену обавештеност и лагано нас враћа ка суштом извору ствари, ка Византији и даље ка Месопотамији и Самарканду, одакле потичу најстари узорци за форме, док је декорација варијала у актуелном времену (пример чаше са грбом из МПУ, кат. 9). Уосталом, представљени материјал, компарације са познатим (објављеним) примерцима из светских колекција опрезно иду ка закључку о једној општој,

интернационалној, стилској мрежи с разгранатим локалним карактеристикама, а да свако натезање и затварање у локалне границе (попут босанских, српских, бугарских...) само руши достојанство и материјалу а и теми самој.

У поглављу *Чаше 16. и 17. века* аутор представља материјал настао у периоду пуне доминације Османлија на тлу некадашње Србије, уз пуно преплитање уметничких утицаја старе славе, затим са Запада, али и исламских са Истока; то је време обнове Пећке патријаршије, али и напуштања старих клишеа о анонимности и дародаваца и мајстора; некадашња хришћанска трпљивост и скромност полако залази за хоризонт сећања. Тада се у златарским радоницама ствара један препознатљиви, синкретистички стил као резултат критичне масе велике количине материјала по богатим манастирским ризницама, свих поменутих утицаја, још увек добре економије у окупираним српским крајевима, високог укуса наручиоца и занатског умећа тадашњих златара. Аутор, разложно, расположиви материјал, према доминантним мотивима дели на на три групе и то на: чаше са сценама лова, на оне са исламским орнаменталним мотивима и на чаше са светитељима. У свакој од ових група елаборира се о њиховим специфичностима, умећу златара, значају... Већина чаша као и у претходним поглављима припада категорији врхунских златарских и уметничких ремек дела.

Студију закључује поглавље названо *18. век* (Између старог и новог) у коме се, са сетом аутор растаје од, у сваком погледу значајног, још увек недовољно проученог и драгоценог предмета интересовања. У ово време стара форма (и функција) чаше уступа пред индустријском поплавом нових облика и материјала. Поглавље се окончава прегледом старих стилских "цита-та" на чашама, европског златарства 17. и 18. века, односно чашама – алатима енолога (пробатора), то јест чашама за сомелиере.

Читава студија окончана је *Закључним разматрањима* где аутор сумира резултате сопственог истраживања. Следи списак литературе а затим обиман, репрезентативни каталог о изложеним експонатима.

Сама изложба спада у ред најрепрезентативнијих икад приређених у Музеју примењене уметности. Изведени су обимни радови преуређења ентеријера и архитекта овога пројекта госпођа Озарија Марковић Лашић еlegantном, отменом и богатом поставком поставила је још један, нови степен у српској музеолошкој пракси, за шта су добијени многобројни комплиметни сручне јавности, али и многобројне публике. Нас у Музеју, овај пројекат учинио је особито поносним јер је још једном показано да и у оскудна времена могу да настану дела која ће још дуго за собом сејати ону драгоцену и свима и свему неопходну вилинску прашину.



5. Детал поставке *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*
5. Detail of the display: *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*

ПОВОДОМ ИЗЛОЖБЕ

СРЕБРНЕ ЧАШЕ ПОЗНОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА У СРБИЈИ



6. Детал поставке *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*
6. Detail of the display: *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*

Један од најзначајнијих датума у годишњем календару изложбених активности у београдским музејима, по већ устаљеној традицији, представља 6. новембар, дан када Музеј примењене уметности обележава годишњицу свога оснивања. Том приликом, као главни догађај свечарске атмосфере, Музеј приређује отварање велике студијске изложбе, редовно посвећене мање истраженим темама примењене уметности. Такву манифестацију музејски стручњаци најдуже и најбрижљивије припремају, а поред поставке, иза ње, као трајан научни прилог, остаје опсежан каталог-монографија. У новембру 2010. године прослава је протекла у знаку обележавања шездесетогодишњице оснивања Музеја, а значајан јубилеј пратило је отварање репрезентативне

изложбе *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*. Благодарећи прегнућима ауторке изложбе Миле Гајић и тима који је са њом учествовао у остварењу тог изузетног пројекта, током наредна три месеца у галеријском простору Музеја била је изложена драгоцену колекција око деведесет сребрних чаша насталих између XIV и XVIII века.

Сам одбир теме за годишњу изложбу имао је вишеструк значај. У досадашњим изучавањима старог српског златарства, сребрне чаше биле су познате само преко ограниченог броја антологијских остварења док су порекло, развитак и типологија њихових облика и орнаменталних мотива, утицаји античког наслеђа, византијске, западноевропске и оријенталне уметности, историјски услови под којима су стваране и место које су имале у

*Зоран Ракић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд



7. Деталј поставке Сребрне чаше позног средњег века у Србији
7. Detail of the display: Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia

животу средњовековног човека били тек делимично или нимало истражени. Организовање студијске изложбе посвећене сребрним чашама пружило је стога прилику да се по први пут сакупи, истражи и изложи већи број тих скупоцених посуда као и да се извуку неки општији закључци о њиховим уметничким и иконографским особеностима. Требало би још истаћи да су нарочит допринос таквим настојањима, али и ексклузивности саме изложбе, дали изванредни, до сада већином непубликовани примерци чаша из задивљујуће богате колекције Витора Ристовића. Најзад, у години прослављања шест деценија од оснивања Музеја примењене уметности, изложбом је на речит начин истакнут и континуитет у истраживањима старог српског златарства, која је, у окриљу ове установе, још педесетих година прошлог столећа, утемељила др Бојана Радојковић.

Осим неоспорне занимљивости, па и атрактивности сабраног материјала, изложба је пред своје творце, које поред М. Гајић чине и арх. Озарија Марковић Лашић и Зоран Поповић, поставила и неке сасвим особене изазове. Пре свега, суочила их је с чињеницом да располажу са неколико десетина изузетно драгоцених предмета, невеликих диманзија и готово истоветних облика, бли-

ставих површина оплемењених тананим, гдекад и тешко уочљивим орнаментима, које је требало изложити и на одговарајући начин осветлити у пространим, разуђеним и мермером оплаћеним просторима Музеја. Како би избегли монотонију поставке, коју је нужно наметало понављање већег броја сличних форми, а при томе истакли сву деликатну лепоту одабраних примерака, аутори су као кључне задатке у осмишљавању поставке препознали прекомпоновање галеријског простора и постављање оних врста светлосних извора који би на најбољи и најсигурнији начин осветлили скупоцена златарска остварења.

Арх. О. Марковић Лашић је, у сарадњи са аутором изложбе, том изазову одговорила на, чини се, најбољи начин. Простор је организовала постављањем гипсаних зидова с дугачким континуираним прозорима или посебним отворима на различитим висинама, чиме је остварила неколико мањих функционалних јединица. У тако решене ентеријере увела је постаменте различитих висина а покренути ритам простора и маса допунила мирним и складно сучељеним белим и црним зидним површинама, оживљеним великим репродукцијама најэффектнијих детаља с изложених чаша и сажетим текстуал-



8. Детаљ поставке *Сребрне чаше позног средњег века у Србији*
 8. Detail of the display: *Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia*

ним коментарима који допуњују и логично следе ток поставке. На тај начин створен је складни просторни оквир за експонате непроцењиве вредности, прожет елеганцијом и уздржаном динамиком.

Други, не мање значајан изазов, везан за осветљење изложених предмета, на једнако успешан начин решио је З. Поповић. Рафиноване светлосне ефекте, он је постигао увођењем специјалних хладних сијалица које метал не загревају нити утичу на његова својства и постављањем тзв. „светлосне кише“, сачињене од с таванице спуштених оптичких влакана различите дужине. Хладне сијалице омогућиле су излагање чаша на просветљеним подлогама, док су оптичка влакна посетиоцима пружила прилику да их ухвате у руку и снап светлости, што полази од њиховог врха, усмере ка жељеном детаљу на изложеним чашама. На тај начин су у највећој мери избегнуте сенке, сагледавање предмета и њихових минуциозних појединости постало је могуће из свих углова, а светлосна и визуелна чаролија заокружена је и доведена до краја.

Такође, вешто су искоришћени и сам положај галерије и њена могућност да преко пространих стаклених површина комуницира с екстеријером. Та околност навела је ауторе да поједине детаље поставке усмере ка улици и тиме скрену позорност на изложбу не само заинтересованих већ и случајних пролазника. Наполетку, изложба је допуњена изванредном музичком подлогом, чије су поједине секвенце саздане од непоновљиве мелодије точења вина и племенитог звука сребра потеклог, управо, од чаша изложених у витринама (музику је специјално за изложбу сачинио Александар В. Марковић, а њен дигитални снимак приложен је уз сваки примерак каталога).

Благодарећи тако решеној поставци, пажња посетиоца је већ од улазног хола усмерена ка експонатима чије прегледно и јасно груписање, према хронолошким и типолошким блискостима, на најдоследнији начин илуструје ауторкине речи исказане у каталогу: *Чаше од сребра представљале су мали универзум уметничких стилова, мотива и симбола – од складних античких форми, мотива винове лозе, Дионисових пантера, хришћан-*

ских јелена и птица, преко готичких розета, застрашујућих звери и митских бића средњовековља – до виртуозних орнамената, бескрајних лозица и геометријских арабески.

У првом одељку изложене су најстарије чаше, изведене током XIV и XV века и сачуване у сасвим ограниченом броју. Значајним избором и начином поставке, ауторка је истакла не само скупocenост њихових материјала, финоћу израде и сасвим особене појединости, које одликују рафинирани спрегови византијских и готичких мотива, већ је убедљиво показала како ти примерци образују јединствену стилску целину која је у основним цртама саображена токовима оновременог европског златарства.

Опсежнији део изложбе посвећен је чашама насталим у XVI и XVII столећу. Отоманска освајања и промене животне околности учиниле су те предмете скромнијим и мање личним, а доминантни мотиви на њима, поред фигура светитеља и призора лова или борбе животиња, постају бескрајно маштовите комбинације биљних и геоматријских преплета, наглашено исламске инспирације. Напоследку, као епилог изложбе, представљен је изванредан број примерака из XVIII века, раздобља у којем сребрне чаше под утицајем барокне уметности постепено губе пређашњу намену и претварају се у зделе чисто декоративног карактера.

Саставни део манифестације јесте опширан, беспрекорно опремљен и документован каталог који, због свог значаја, свакако заслужује посебан приказ. Каталог садржи исцрпну студију Миле Гајић у којој је, на основу сачуваних примерака, архивских вести и богатог компаративног материјала, пружена свеобухватна слика развоја ове важне гране старог српског златарства. Други део књиге чини детаљан каталогски опис сваке изложене чаше, праћен изванредним фотографијама чији је аутор Веселин Милуновић.

На крају приказа изложбе средњовековних сребрних чаша намеће се и једна општија оцена о њеним димензијама. Већ сада је сасвим сигурно да су богатство и разноврсност представљеног материјала, високи стандарди које је наметнула сама поставка и, посебно, резултати публиковани у каталогу, постали драгоцен и незаменљив подстицај у даљем раду истраживача примењене уметности код Срба као и музејских делатника уопште. Међутим, једнако извесном чини се оцена како је и оном далеко бројнијем делу публике, који чине љубитељи уметности, листом поникли у временима када је чаша постала искључиво практичан предмет, неретко сведен на једнократну употребу, ова изложба пружила, уз несумњиво естетско задовољство, и неке другачије, не мање важне поуке које сведоче о солидности, виталности и непролазној свежини уметности прохујалих времена.



8. Детаљ поставке Сребрне чаше позног средњег века у Србији
8. Detail of the display: Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia

А К В И З И Ц И Ј Е



ОДСЕК ЗА ТЕКСТИЛИ И КОСТИМ

Лепеза, *brisé*

Западна или Средња Европа, 1860-1880.

слоновача, свила, метал, дрво

дужина 24 cm

МПУ инв. бр. 23659

У 2009. години, поклоном госпође Јелене Јовановић из Београда, колекција женског аксесоара Одсека за текстил и костим постала је богатија за још једну лепезу.

Brisé лепеза од слоноваче, која је део породичног наслеђа дародавке, направљена је у периоду између 1860. и 1880. године и набављена у Западној или Средњој Европи. Лепеза има дршку, два ивична ребра и шеснаест ребара повезаних свиленом траком у горњем делу. На једном ивичном ребру аплицирани су резбарени монограм у стилу готике у горњем делу и мотив ружине гране у доњем делу, што је уобичајена декорација за овај тип лепеза. Дршка је украшена дугом свиленом беж кићанком.

Једна лепеза овог типа изложена је и међу 250 изабраних предмета на *online* изложби аксесоара под називом *Accessorize!* која је од 2008. године постављена на сајту Ријкс музеја (Rijksmuseum) у Амстердаму.

Драгиња Маскарели

Литература: B. Biedrońska-Słotowa (ур.), *Fans of the Occident and Orient in the Collection of the National Museum in Cracow*, Kraków 2001, кат. бр. 53-55, 78; B. M. Du Mortier, N. Bloemberg, *Accessorize!, 250 Objects of Fashion & Desire*, Amsterdam 2009, 106-107.

TEXTILE AND COSTUME DEPARTMENT

Fan, *brisé*

Western or Central Europe, 1860-1880

Ivory, silk, metal, wood

Length 24 cm

MAA Inv. No. 23659

The collection of ladies' accessories of the Textile and Costume Department was enriched by a fan donated by Ms. Jelena Jovanović from Belgrade.

This *brisé* ivory fan, part of the donor's family inheritance, was made between 1860 and 1880 and purchased in Western or Central Europe. The fan is with a loop, flanked by two guard sticks and sixteen sticks tied together with a silk ribbon in the upper part. A carved gothic style monogram is applied on the top of one of the flanking guard sticks and a rose branch on its bottom which is a common decoration for this type of fans. The loop is decorated with a long silk beige tassel.

A fan of this type has been displayed as one of 250 select items on the on-line exhibition of accessories *Accessorize!* featuring since 2008 on the web site of the Rijksmuseum in Amsterdam.

Draginja Maskareli

Literature: Biedrońska-Słotowa, B. (ed.), *Fans of the Occident and Orient in the Collection of the National Museum in Cracow*, Kraków 2001, Cat. No. 53-55, 78; Du Mortier, B. M., Bloemberg, N., *Accessorize!: 250 Objects of Fashion & Desire*, Amsterdam 2009, 106-107.



Ћилим

Србија, Пирот, прве деценије XX века

вуна; клечање

344 x 277 cm

МПУ инв. бр. 23743

У Музеју примењене уметности у Београду чува се вредна колекција пиротских ћилима, која броји 108 примерака. Сачувани ћилими су направљени с краја XVIII до половине XX века, а настали су у југоисточној Србији, у Пироту, значајном центру ћилимарства на Балкану.

Госпођа Вера Мушкатиновић из Београда поклонила је музеју 2010. године пиротски ћилим који је припадао њеним родитељима Бориславу Мушкатиновићу, гвозђарском трговцу из Београда и његовој супрузи Нади. Ткан је у првим деценијама XX века, а по димензијама припада типу „батар“ који се користио за застирање подова.

Ћилим је украшен мотивом *Рашићева шара*. По Мити Живковићу ова шара унета је у орнаментiku пиротских ћилима по повратку са пута на Исток пуковника М. Рашића, који је пратећи тамо краља Милана донео из Дагестана (Daghestan) ћилим са кога су узете шаре. Сличне мотиве налазимо на кавкаским Карабаг (Karabakh) ћилимима и анадолским Сивас (Sivas) и Малатија (Malatya) ћилимима.

Драгиња Маскарели

Литература: М. Живковић, *Албум пиротских ћилимова*, Тешен [1900], 12-13; Д. Стојановић, *Пиротски ћилими*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1987, 20; М. Витковић-Жижић, *Пиротски ћилими*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 2001, кат. бр. 21; А. Hull, J. Luczyc-Wyhowska, *Kilim, The Complete Guide, History, Pattern, Technique, Identification*, London 2008, 116-121.

KilimSerbia, Pirot, first decades of the 20th C

Wool, kilim weave

344 x 277 cm

MAA Inv. No. 23743

The Museum of Applied Art in Belgrade keeps a valuable collection of Pirot kilims consisting of 108 items. The preserved kilims were woven from the end of the eighteenth century until the mid-twentieth century in south-east Serbia, in Pirot, the important centre of kilim making art in the Balkans.

Ms. Vera Muškatirović from Belgrade donated in 2010 a Pirot kilim owned by her parents Borislav Muškatirović, ironmonger from Belgrade and his wife Nada. The kilim was woven in the first decades of the 20th century and according to its dimensions it belongs to “batal” type which was used for covering floors.

The pattern used is *Rašić's pattern*. According to Mita Živković this pattern was introduced into the Pirot kilims pattern typology after the return of Colonel M. Rašić from the journey to the East as escort to king Milan. He brought back a kilim from Daghestan with this pattern. Similar motifs are found in Karabakh kilims from Caucasus and Sivas and Malatya kilims from Anatolia.

Draginja Maskareli

Literature: Живковић, М., *Албум пиротских ћилимова*, Тешен [1900], 12-13; Стојановић, Д., *Пиротски ћилими*, exhibition catalogue, Museum of Applied Art, Belgrade 1987, 20; Витковић-Жижић, М., *Пиротски ћилими*, exhibition catalogue, Museum of Applied Art, Belgrade 2001, Cat. No. 21; Hull, A., Luczyc-Wyhowska, J., *Kilim, The Complete Guide, History, Pattern, Technique, Identification*, London 2008, 116-121.



КОНЗЕРВАЦИЈА



СВЕЋЊАЦИ ИЗ БЛАГОВЕШТЕНСКЕ ЦРКВЕ У ДУБРОВНИКУ

Два свећњака из Благовештенске цркве у Дубровнику пронашла је током својих истраживања Аника Сковран, позната историчарка уметности. Како су ови свећњаци били у веома лошем стању, она је покренула акцију њиховог спашавања. По њеној препоруци, допремљени су у Музеј примењене уметности на конзерваторско-рестаураторску обраду. Свећњаци су израђени почетком XIX века, највероватније у некој од венецијанских радионица.

Предмети су затечени у лошем стању због преправки, корозије, неадекватног одржавања и руковања. Сваки свећњак се састоји од осам елемената од бакра и месинга, нанизаних на носач од кованог гвожђа. Сребрна превлака метала је остала очувана само у преклопима и спојевима.

Садашње димензије свећњака су 212 x 45 x 45 cm. Видљиво је да су свећњаци за 70 cm продужени помоћу цилиндричних држача свећа, који су другачије орнаментисани и изведени од другог материјала. Комбинација додатног оптерећења и корозијом ослабљених језгара сегмената довела је до деформације појединих делова. Све је то проузроковало нарушавање статике већ превисоких свећњака и додатна механичка оштећења истурених делова.



1. Изглед свећњака после конзервације
1. Candlestick after conservation



2. Изглед свећњака пре конзервације
2. Candlestick before conservation

Ток реставраторско-конзерваторских радова

Сваки елемент свећњака издвојен је из целине и расклопљен. Расклапање је вршено тако што су калајни лемови истопљени топлим ваздухом и очишћени од вишка калаја. По вађењу оштећеног металног језгра, **механички** су исправљене деформације, помоћу дрвеног алата. Исправљени елементи су поново спајани на исти начин као и при оригиналној изведби, док су корозијом оштећена језгра замењена месинганим цевима одговарајућих димензија.

Носачи од кованог гвожђа су третирани фосфорном киселином и танином. Пошто су одстрањени продукти корозије, носачи су заштићени премазом *Паралоид Б72*. Бакарни и месингани делови свећњака су очишћени помоћу потапања у раствор *Комплексол*. На очишћене елементе је електролитичким путем, у цијанидној купки, нанесено 30 микрона сребра. Сребрни слој је, затим, полиран до високог сјаја и, на крају, поново заштићен премазом *Паралоид Б72*.

У реализацији су учествовали: Милан Андрић, конзерватор Музеја примењене уметности, Милан Чоловић, хемичар и Мирослав Бошњачки, технолог.



3. Изглед свећњака пре конзервације
3. Candlestick before conservation

ИЗЛОЖБЕ 2011



СРЂАН РАКОЊАЦ*

ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ

МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2011.

Изложбе у организацији МПУ

1. Знаци живота: Архитектура око нас...

XXXIII салон архитектуре

МПУ

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

24. 3. 2011 – 30. 4. 2011.

Кустос изложбе и уредник каталога – Љиљана Милетић-Абрамовић

Пратећи програм изложбе:

А) *Оригами форум* - презентација рада студената Факултета техничких наука, Департман за архитектуру из Новог Сада

Аутори - Дејан Митов, Јелена Чобановић, Крсто Радовановић, Маја Ногавица

МПУ

Галерије А и Б

7. 4. 2011.

Б) Предавање *Град посткапитализма* : о коришћењу напуштених делова града – потенцијали за развој алтернативног урбанизма – експеримент : могућности напуштене војне зоне Пуле

Предавач – Емил Јурцан (Пула)

Галерија „Жад“

9. 4. 2011.

В) Међународни научни симпозијум *Простори памћења : архитектура – баштина – уметност*

Модератор – проф. др Александар Кадијевић

Филозофски факултет у Београду у сарадњи са Музејом примењене уметности

Галерија „Жад“

13. и 14. 4. 2011.

Г) *Гранддизајн* – отварање изложба радова студената друге године Факултета примењених уметности Универ-

зитета уметности у Београду, Одсек унутрашња архитектура

Концепт изложбе – доцент мр Тијана Секулић

Факултет примењених уметности у Београду у сарадњи са Музејом примењене уметности

Галерија „Жад“

19. 4. 2011.

Д) *Доцомомо* – округли сто : презентација До.цо.мо.мо. Србија националног огранка међународне радне групе Do.co.mo.mo. International која се бави регистрањем, документовањем и заштитом грађевина, места и целина модерног покрета у архитектури

Доцомомо – радионица студената Архитектонског факултета Универзитета у Београду

Архитектонски факултет Универзитета у Београду у сарадњи са Музејом примењене уметности

Галерија А

21. 4. 2011.

Ђ) Презентација пројекта студената прве године ФПУ *Трансформације форми*

Дизајн ентеријера и намештаја : развој дводимензионалних геометријских елемената у сложене просторне структуре и могућности трансформација

Ванредни. проф. мр Тања Манојловић, д.а

Факултет примењених уметности у сарадњи са Музејом примењене уметности

Галерија „Жад“

28. 4. 2011.

Е) Предавање *Методе, средства, начини – истраживања на терену ...посматрање урбаних девијација ... на примеру слободног града Кристијаније у Копенхагену ... разумевање урбаности као политичке и естетске покретачке силе која може креирати маргиналне зоне, неформалне просторе и подручја бекства од рутине градског живота...*

*Срђан Ракоњац, документариста. Музеј примењене уметности, Београд

Гост предавач – Марија Хелстром-Рајмер, професор универзитета у Малмеу, Шведска
МПУ
Галерија „Жад“
28. 4. 2011.

2. Са ветрењачама

Изложба Џоје Ратковић Гавела
Ретроспективна изложба поводом 40 година стваралаштва – илустрације, цртежи и карикатуре (1969-2010)
Салон савремене примењене уметности
Аутор изложбе – Џоја Ратковић Гавела
МПУ и Џоја Ратковић Гавела
9. 6. 2011 – 30. 6. 2011.
Галерије А и Б
Кустос изложбе – Слободан Јовановић

3. Педесет година графичких комуникација у Србији 1960–2010

Салон савремене примењене уметности
Аутор изложбе – Радомир Вуковић
МПУ и Радомир Вуковић
1. 9. 2011 – 25. 9. 2011.
Галерије А и Б
Кустос изложбе – Слободан Јовановић

4. Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века из колекције МПУ

МПУ и Национални комитет ИЦОМ-а Србије
22. 10 – 31. 12. 2011.
Галерија „Инкиостри“
Аутор изложбе – Драгиња Маскарели, кустос Одсека за текстил и костим МПУ

5. Доситеј – година знања : 1811–2011

46. дечји октобарски салон
МПУ
6. 10 – 27. 10. 2011.
Галерије А и Б
Аутор каталога и изложбе – Ангелина Фолгић-Корјак, музејски саветник
Сарадник на изложби и каталогу – Јелена Кнежевић

Пратећи програм изложбе:

А) *Свет басне – свет маште*
Изложба слика : илустрације за књигу „Изабране басне“ Доситеја Обрадовића

МПУ и задужбина „Доситеј Обрадовић“
6. 10 – 27. 10. 2011.

Галерија „Жад“

Аутор изложбе – Пеђа Тодоровић

Кустос изложбе – Ангелина Фолгић-Корјак, музејски саветник

Б) Радионица *Моја басна*

Упознавање културолошких разноликости, кроз језик, књижевност и традиционалну уметност, које су карактеристичне за Француску, Русију и Србију
Учесници радионице: Француска школа из Београда, Средња школа при амбасади Руске федерације из Београда, Основна школа „Краљ Петар I“ из Београда
Водитељ – Јелена Кнежевић
МПУ
12, 14, 18, 19, 21, 25. и 26. 10. 2011.

В) Радионица *Песници деци*

Песници Удружења „Манифест“ из Загреба, организатори фестивала Art Attack читају деци поезију која је настала као критика савременог друштва, у коме данашња деца одрастају. Деца из Дома за заштиту одојчади, деце и омладине „Јован Јовановић Змај“ из Београда и ученици Дизајнерске школе из Београда представљају илустрације песама и стихова.

Водитељ – Јелена Кнежевић

МПУ

20. 10. 2011.

6. Примењена уметност и Београд 1918-1941

Студијска изложба МПУ

МПУ

6. 11. 2011. – 31. 1. 2011.

Галерије А и Б

Аутор поставке – Борјана Шуваковић

Аутор изложбе и каталога – мр Бојана Поповић

Пратећи програм изложбе:

А) Предавање *О изложбама у међуратном Београду*

Предавач – др Симона Чупић

МПУ

Галерије А и Б

10. 12. 2011.

Б) Радионица *Брош за грош*

Израда декоративних предмета од метала – брошева или привезака

Техника украшавања: искуцавање

Учесници радионице: Техно-арт школа, смер јувелир

Узраст учесника: 16 – 17 година

Ментор радионице: Марко Црнобрња, професор у Техно-арт школи

Датум и време одржавања радионице:

Први дан: 13. 12. 2011. године, од 12.00 до 15.00 часова

Други дан: 14. 12. 2011. године, од 12.00 до 15.00 часова
(после 15.00 часова – продаја радова)

Број учесника:

Први дан: 7 ученика

Други дан: 14 ученика

В) Предавање *О београдској ар деко архитектури*

Предавач – мр Милан Просен

МПУ

Галерије А и Б

17. 12. 2011.

Г) Радионица *Илуструјемо књигу Биби из 1939. године*

Илустрација прочитаног одломка из књиге Биби

Учесници радионице: О. Ш. „Влада Аксентијевић”, О. Ш. „Петар Петровић Његош” и О. Ш. „Краљ Петар Први”

Узраст учесника: VI, VII и VIII разред

Датум и време одржавања радионице: 20, 21. и 23. 12. 2011. године у 12.00 часова

Број учесника: 60 ученика

Гост једног термина радионице: Предраг Тодоровић, сликар и илустратор

Д) Предавање *О Даници Којић и опусу других архитек-тица у старом Београду*

Предавач – мр Снежана Тошева

МПУ

Галерије А и Б

24. 12. 2011.

Ђ) Предавање *О старим београдским уметничким сто-ларима и вајарима*

Предавач – Милан Андрић, конзерватор у МПУ

Галерије А и Б

14. 1. 2012.

Е) Предавање *О стрипу и његовим цртачима у међурат-ном Београду*

Предавач – Слободан Ивков

Галерије А и Б

21. 1. 2012.

Ж) Радионица *Батик и сликање на свили*

Учесници радионице: полазнице које су се пријавила након што је објављен оглас у штампи

Датум и време одржавања радионице: 21. и 28. 1. 2012. (у трајању од два сата)

Број учесника: до 20 полазница

Ментори: Снежана Скоко и Милена Ристић, уметнице текстила и професорке Академије лепих уметности, односно Средње школе за дизајн

Гостујуће изложбе реализоване у сарадњи са МПУ

1. Будућност корејске уметности обликовања стакла, кораци на Балкану

Изложба корејског стакла

Корејски национални универзитет уметности, Сеул, Архитектонски факултет Универзитета у Београду, Музеј примењене уметности у Београду

10. 2. 2011 – 3. 3. 2011.

Галерија А

Кустос изложбе – Милица Цукић

2. Дедаизам

Изложба фотографија Владимира Бачлије

Секретаријат за културу града београда и МПУ

11. 3. 2011.– 17. 3. 2011.

Галерије А и Б

Кустос изложбе – Душан Миловановић

Пратећи програм изложбе:

Промоција монографије Владимира Бачлије поводом 40 година његовог рада

Монографију је представио дизајнер и теоретичар дизајна Слободан Машић

МПУ

Галерија „Жад“

17. 3. 2011.

3. ДИЗАЈН ИГРАЛИШТЕ

Изложба радова ученика Дизајнерске школе из Београда, Roth Gyula Gyakolo szakkozepisola es kollegium из Шопрона (Мађарска), IPSIA Brugnera из Бруњере (Италија), Национална гимназија за приложни изкуства „Тревенска школа“ из Травне (Бугарска) и „Дрво арт“ школе из Београда

Техничка школа „Дрво арт“ и МПУ

11. 3. 2011.– 20. 3. 2011.

Галерија „Жад“

Кустос изложбе – Милица Цукић

4. Креативна кошница

43. мајска изложба УЛУПУДС-а

УЛУПУДС и МПУ

10. 5. 2011 – 4. 6. 2011.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“
Кустос и аутор концепције – др Дијана Милашиновић
Марић

Дизајн – Оливера Петровић

Кустос изложбе – Милица Цукић

Пратећи програм изложбе - учесници:

Марица и Михајло Петровић, Сања Сремац, Сандра
Божић, Креативни центар за покрет, Дубравка Суботић,
Драгана Станисављевић, Марија Ковачина, Тамара
Огњевић, Милица Јовановић Марковић, Татјана Јелић,
Предраг Церовић, Ксенија Марковић Јакић, Константин
И. Петровић, Раде Косановић, Весна Каракаш, Оливера
Штрбац, Мирјана Лукић, Константин И. Петровић,
Оливера Стојадиновић, Ксенија Јакић Марковић

5. ДИПЛОМА 2011

Изложба Факултета примењених уметности у Београду

Изложба радова студената завршне године Факултета
примењених уметности у Београду

МПУ и Факултет примењених уметности у Београду

7. 7. 2011 – 29. 7. 2011.

Галерије А и Б, галерија „Анастас“ и галерија „Жад“

Координатор изложбе – Никола Божовић, професор
ФПУ

Поставка изложбе – Тијана Секулић, професор ФПУ

Координатор програма – Ангелина Фолгић Корјак

6. У СВЕТУ КЕРАМИКЕ

Ретроспективна изложба савремене уметничке керамике
из колекције Народног музеја у Аранђеловцу

МПУ и Народног музеја у Аранђеловцу

4 – 25. 8. 2011.

Галерије А и Б

Аутор изложбе – Тања Вићентић, кустос Народног музеја
у Аранђеловцу

Кустос и стручни консултант на изложби – Биљана
Вукотић, кустос МПУ

7. Уметничка машина : Хватач мисли

Интерактивна инсталација

Уметнички пројекат Предрага Николића

МПУ и Предраг Николић

7. 9 – 21. 9. 2011.

Галерија „Жад“

Кустос изложбе – Слободан Јовановић

Пратећи програм изложбе:

Предавање *Somaesthetics*

Предавач – Stahl Stenslie, уметник, кустос и истраживач
медија, специјализован за експерименталне уметности
МПУ

Галерија „Жад“

8. 9. 2011.

8. Библиофилска издања на Факултету примењених уметности у Београду, предмет Графика књиге 1964– 2011

Пратећа изложба Међународног бијенала илустрације
„Златно перо Београда 2011“

МПУ и ФПУ

10. 11. 2011 – 25. 11. 2011.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе – Југослав Влаховић, професор на Одсеку
примењене графике ФПУ

Кустос изложбе – Слободан Јовановић

9. 50 година Атељеа 61 – таписерије из збирке

МПУ и Атеље 61

8. 12. 2011 – 15. 1. 2012.

Галерија „Анастас“

Аутор изложбе – Горанка Вукадиновић, кустос Галерије
„Бошко Петровић“

Кустос изложбе – Бојана Поповић

petdeset godina
predavanja
komunikacija
u Srbiji
1960/2010

fifty years
of graphic
communications
in Serbia
1960/2010

ДВА ЗНАКОВИТО

two signficity
Радомир Вуковић Radomir Vuković

ИЗДАЊА 2011



МУЗЕЈ
ПРИВРЕДНЕ УМЕТНОСТИ
Београд

MUSEUM
OF APPLIED ART
Belgrade

АНДРИЈАНА РИСТИЋ*

ПРЕГЛЕД ИЗДАЊА МУЗЕЈА ПРИМЕЊЕНЕ УМЕТНОСТИ 2010-2011

Сребрне чаше позног средњег века у Србији = Silver Bowls from the Late Middle Ages in Serbia / [аутор каталога и изложбе] Мила Гајић, [графичко обликовање] Душан Ткаченко, [архитекта поставке] Озарија Марковић-Лашић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2010. – 268 стр. : илустр. ; 29 cm
ISBN 978-86-7415-145-7

Ново у колекцијама : аквизиције : 2001-2010 = New in the Collections : Acquisitions : 2001-2010 / [уредник каталога] Иванка Зорић ; [аутори текстова] Драгиња Маскарели...[и др.] ; [графичко обликовање] Јелена Сеничић-Вилимановић ; [архитекта поставке] Братислав Стојиљковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2010. – 159 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-147-1

Зборник [Музеја примењене уметности] / [главни и одговорни уредник] Иванка Зорић ; [уредник броја] Љиљана Милетић-Абрамовић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2010. – Бр. 6, 253 стр. : илустр. ; 27 cm

Упоредни наслов: Journal [Museum of Applied Art]. – Садржај: [I ДЕО]: Прилози: (1) Повез српског *Минхенског псалтира* / Александар Ђеклић. – [Summary]: The Binding of Serbian *Munich Psalter*; (2) *Краљевина Србија* : настанак и развој концепта у барокној историографији / Ана Милошевић. – [Summary]: Beginning and Development of the *Kingdom of Serbia* Concept in Baroque Historiography and Visual Media; (3) Изглед грађанских ентеријера у Новом Саду крајем 19. и почетком 20. века / Љиљана Лазић. – [Summary]: The Appearance of Bourgeois Interiors in Novi Sad at the End of 19th and Beginning of 20th Century; (4) Улога разгледница с представама јавних свечаности у династичкој пропаганди Петра I Карађорђевића / Јасмина Трајков. – [Summary]: The Role of Postcards With Images of Public Celebrations in the Dynastic Propaganda of Petar I Karađorđević; (5) Активистичке паралеле : кубоекспресионизам, футуризам и конструктивизам у делу Балажа Г. Арпада и Милоша Бабића / Олга К. Нинков. – [Summary]: Parallels of Activism : cubo-expressionism, futurism and constructivism in the work of Balázs G. Arpad and Miloš Babić; (6) Гротеске Ивана Табаковића и Отона Постружника : од „Графичке изложбе“ до формирања групе уметника „Земља“ / Владимир Марковић. – [Summary]: The Grotesques of Ivan Tabaković and Oton Postružnik : from “The Graphic Exhibition” to establishing the Artistic Group “Zemlja”; (7) Зграда Државне хипотекарне банке у Ваљеву : непознато дело архитекте Василија фон Баумгартена / Милан Просен. – [Summary]: The State Mortgage bank Building in Valjevo : an unknown work of the architect Vasilije von Baumgarten; (8) Дизајн центар, Београд : прилог историји организације за едукацију, промоцију

и унапређење дизајна / Бранка Ђурчић. – [Summary]: The Design Center, Belgrade : a contribution to the history of the organization for education, promotion and design development; (9) Унутрашње уређење параклиса *Светих четрдесеторице мученика* у Владичанском двору у Краљеву / Димитрије Маринковић. – [Summary]: The Interior Design of *Forty Martyrs of Sebaste* Parakklesion in the Bishop palace in Kraljevo. – [II ДЕО]: *Полемике*: (1) Значај „Старог београдског сајмишта“ и „Добровићевог Генералштаба“ за идентитет града Београда / Марта Вукотић-Лазар. – [Summary]: The Importance of “The Old Fairground” and “Dobrović Headquarters” for the Identity of Belgrade; (2) Проблем односа облика и функције у дизајну / Александар Чучковић. – [Summary]: The Problem of Shape and Function Relationship in Design. – [III ДЕО]: *Кримице*: (1) Bertozzi e Casoni : perfezioni esecutive al servizio del dubbio / Franco Bertoni. – [Summary]: Bertozzi and Casoni : performative perfectionism in the service of a doubt; (2) Изложба *Женска страна* : Музеј 25. мај, Београд 15. 5 - 1. 8. 2010. / Андријана Ристић. – [IV ДЕО]: *Прикази*: (1) *Curtain Up!* / Маја Шкалац-Станошевић; (2) Приказ изложбе *Byzantium 330-1453* : Краљевска академија уметности, Лондон 25. 5. 2008 - 22. 3. 2009 / Душан Миловановић; (3) Приказ каталога изложбе *Byzantium 330-1453* / Душан Миловановић; (4) Приказ речника D. Ignatiadou, A. Antonaras, *Glassworking* : ancient and medieval terminology, technology and typology / Милица Крижанац; Приказ књиге *Музеј Кнеза Павла* / Саша Брајовић. – [V ДЕО]: *Музеј примењене уметности 2009-2010*: (1) Музеј примењене уметности у Београду : 60 година и поглед у будућност / Милица Цукић. – [Summary]: Museum of Applied Art in Belgrade : its past 60 years and looking into the future; (2) Изложба пиротских ћилима у Пекингу / Драгиња Маскарели. – [Summary]: The Exhibition of Pirot Rugs in Beijing. – [VI ДЕО]: *Аквизиције 2010 = Acquisitions 2010*. – [VII ДЕО]: *Изложбе 2009-2010* : изложбена делатност Музеја примењене уметности 2009-2010 / Срђан Ракоњац. – [VIII ДЕО]: *Издања 2009-2010* : преглед издања Музеја примењене уметности 2009-2010 / Андријана Ристић.

YU ISSN 0522-8328

33. салон архитектуре = 33. Salon of Architecture / [уредник каталога и кустос изложбе] Љиљана Милетић-Абрамовић ; [аутори текстова] Љиљана Благојевић, Љиљана Милетић-Абрамовић ; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – 272 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-148-8

Џоја Ратковић-Гавела : Са ветрењачама = Džoja Ratković-Gavela : With Windmills / [аутор изложбе] Џоја Ратковић-Гавела ; [аутори текстова] Никола Кусовац, Слободан Јовановић ; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – 151 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-149-5

* Андријана Ристић, историчар уметности, Музеј примењене уметности, Београд

Знаковито два : педесет година графичких комуникација у Србији : 1960-2010 = Significity Two : Fifty Years of Communications in Serbia : 1960-2010 / [аутор изложбе и текста] Радомир Вуковић ; [кустос изложбе] Слободан Јовановић ; [графичко обликовање] Радомир Вуковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – 100 стр. : илустр. ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-150-1

Венчане хаљине у Србији у другој половини XIX и почетком XX века : из колекције МПУ = Wedding Dresses in Serbia in the Second Half of the 19th and the Beginning of 20th Century : from the Collection of MAA / [аутор каталога и изложбе] Драгиња Маскарели ; [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – [16] стр. : илустрације ; 26 cm
ISBN 978-86-7415-151-8

46. децји октобарски салон : Доситеј – година знања : 1811-2011 = 46th Children's October Salon / [аутор каталога и изложбе] Ангелина Фолгић-Корјак, [графичко обликовање] Душан Ткаченко. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – 80 стр. : илустр. ; 22 cm
ISBN 978-86-7415-152-5

Примењена уметност и Београд : 1918-1941 / [аутор каталога и изложбе] Бојана Поповић ; [графичко обликовање] Данијела Парацки ; [дизајн поставке] Борјана Шуваковић. – Београд : Музеј примењене уметности, 2011. – 263 стр. : илустр. ; 27 cm
ISBN 978-86-7415-145-7

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

Бројеви у заградама односе се на бројеве страница

© Фотографије: G. Favier (8, 12), З. Б. Јовановић (19, 21, 22, 23 сл. 6, 24), И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1995 (20), С. Цветковски (23 сл. 5), Радомир Живковић (32), Веселин Милуновић (33 сл. 2, 34 сл. 5, 35, 112, 113, 131, 133, 134, 137, 138, 143, 145, 151), Хранислав Мирковић (33 сл.3), документација Централног института за конзервацију, Београд (34, сл. 4), *dokumentacija Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb* (42, 48, 49), *Dom i svijet*, Knjižara Jugoslavenske akademije i Kr. sveučilišta, Zagreb, 1893 (43), *dokumentacija Etnografskog muzeja, Zagreb* (46), Laslo Benedek (55), Carolines Modes (57), Ellen

von Unwerth (60), J. Bugg (66), Elle Fashion Eye, 1998, (68), Catalogue, Groningen Museum, 2005, (69), Чанак-Медић, М., Дело мраморника Светог Саве у Жичи, Зборник радова *Спаљивање моштију Светог Саве 1549-1994*, Београд 1997, (81), Ненадовић, С. М. (82), *Грађевинска техника у средњовековној Србији*, Београд 2003, Бранислав Стругар (83), Димитрије Маринковић (84, 88, 89), Кадијевић, А., Градитељска делатност Александра Дерока и Момира Корунковића, *Манастир Жича*, зборник радова, Краљево 2000, (85), Драгана Васиљевић Томић (96, 97, 101), С. Mueller, *Svjetlost i vid*, Zagreb 1972, (99), документација Народног музеја у Аранђеловцу (106, 107, 108, 109), Татјана Дадић Динуловић (114, 115), Оливер Цвијовић (132, 135, 136, 139), Милан Андрић (149,150)

УПУТСТВО АУТОРИМА

Зборник је регистрован у Министарству науке Републике Србије под ознаком М 52. Сваки стручни текст објављен у часопису остварује два бода. У складу са *Актом о уређивању научних часописа* Министарства за науку и технолошки развој РС у Зборнику ће бити публиковане следеће рубрике:

прилози – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30 000 карактера) и може имати до 7 црнобелих и/или колор фотографија

полемике – рад треба да буде дужине до једног ауторског табака (30 000 карактера) и може имати до 5 црнобелих и/или колор фотографија

критике – рад треба да буде дужине до половине ауторског табака (15 000 карактера) и може имати 1 црнобелу или колор фотографију

прикази – рад треба да буде дужине до четири стране (7 000 карактера) и може имати 1 црнобелу или колор фотографију

Радови се пишу на српском језику, ћириличним писмом, у фонту Times New Roman, величине 12, са проредом од 1,5, искључиво у doc или docx формату програма Microsoft Word.

По пропозицијама које одређује *Акт о уређивању научних часописа*, радови морају имати: наслов, име аутора, назив установе аутора (афилијација), сажетак (апстракт), кључне речи, основни текст, резиме, изворе и литературу, разрешење скраћеница, илустрације, контакт податке.

Име аутора

Аутор или аутори рада треба да наведу своје пуно име и презиме, укључујући и средње слово.

Назив установе аутора (афилијација)

Аутор или аутори треба да наведу пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој су обавили истраживање чије резултате објављују. Сложени називи установа наводе се у целини

(на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности, Београд). Име аутора и назив установе наводе се у горњем левом углу.

Наслов рада

Наслов треба прецизно да упуту на садржај рада, укључујући речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, потребно је да се наслову придода поднаслов.

Апстракт – кратак информативни приказ садржаја чланка који омогућава брзу оцену његове релевантности. Апстракт треба да садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Саставни делови апстракта су циљ истраживања, методи, резултати и закључак. Треба да има 100 до 250 речи.

Кључне речи – термине или фразе који најбоље описују садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Треба их додељивати с ослонцем на неки међународни извор (попис, речник или тезаурус) који је најшире прихваћен у науци, нпр. листа кључних речи Web of Science. Број кључних речи може бити до 5, а препорука је да учесталост њихове употребе буде што већа.

Резиме – прилаже се на посебном листу папира и дужина може бити до **1800 карактера**.

Списак изабране литературе/извора до 20 референци – искључиво у засебном одељку чланка у виду листе референци. Референце се наводе на доследан начин, по хронолошком редоследу, од новије ка старијој литератури, а у оквиру исте године референце се наводе по азбучном одн. абecedном реду презимена. Имена аутора се не транскрибују. У литератури се наводи: презиме, иницијал имена, наслов, поднаслов, тип публикације (каталог изложбе, зборник радова итд.), место, издавач (за часописе) и година издања.

Илустрације се предају у електронској форми, на CD-у или DVD-у, резолуцији **искључиво од 300 dpi у TIFF формату, са одговарајућом легендом и аутором фотографије или извором из којег је фотографија преузета.** Уколико постоји оправдана потреба да се илустрација репродукује у одговарајућој величини, аутор то мора нагласити приликом предаје материјала за Зборник. **Обавеза је аутора да обезбеди све фотографије за текст и да у тексту обавезно назначе њихов редослед и то од 1 на даље.**

Страна имена и називи у основном тексту пишу се у фонетској транскрипцији, са оригиналом у загради када се помињу први пут.

Напомене се уносе искључиво на крају странице.

Приликом навођења литературе/извора примењују се следећи поступци:

- **Навођење књиге:** презиме аутора, иницијал имена аутора, наслов књиге, град година, странице и/или илустрација.

Вучковић, Р., *Српска авангардна проза*, Београд 2000, 218–219.

- **Навођење текста из књиге/зборника/периодике:** презиме аутора, иницијал имена аутора, наслов текста, *наслов књиге/зборника/периодике* број, издавач, град година, страница.

Поповић, Ј., На дневном реду, *Култура*, бр. 16, Завод за проучавање културног развоја, Београд 1984, 18.

Приликом поновног навођења истог рада у тексту користи се: презиме, иницијал имена аутора, *н. д.*, страница и/или илустрација.

Ристић, М. н. д., 18.

Приликом навођења истог дела два или више пута заредом користи се: *Исто*, страница и/или илустрација.

Исто, 17.

Приликом навођења текста или илустрације из **каталога изложбе**, навести каталог изложбе иза наслова.

Вулешевић, С., *Драгутин Инкиостри Медењак*, каталог изложбе, Музеј примењене уметности, Београд 1998, 19.

Приликом навођења текста или илустрације са интернета, иза аутора, наслова текста, евентуално часописа из кога је преузет и године издања, наводи се наслов интернет странице (назив у самом врху стране у продужетку логоса претраживача), затим назив линка и датум када је преузет податак са те странице.

Bush, V., *The History and Development of Multimedia: a story of invention, ingenuity and vision*, History of Multimedia, <http://people.ucalgary.ca/~edtech/688/hist.htm>, (11.12.2009).

У свим наведеним примерима, аутори се морају придржавати правила по овом **Упутству**.



IN MEMORIAM

In memoriam

БАЛША ЋУРИЋ

Напустио нас је, ненадано, наш колега и пријатељ историчар уметности Балша Ћурић, за кога се и дословно може рећи да је прве кораке начинио у Музеју примењене уметности и за нашу институцију везао читав свој живот. Овде је долазио, од најранијег детињства, у посете својој мами а нашој колегиници Јелици, историчару уметности, запосленој једно време у Сектору документације, а касније у Сектору керамике порцелана и стакла. Поред родитеља, два историчара уметности (отац Вељко је био стручњак и дугогодишњи директор Завода за заштиту споменика културе Србије) и сам је кренуо тим путем. Некако у време Балшиног дипломирања, упокојила се колегиница Јелица и на то место, логично, примили смо Балшу, имајући у виду његов успех на факултету као и друге квалитете. У Музеју се није задржао дуго, јер је на позив Факултета примењене уметности постао асистент на Катедри за историју уметности. После неколико тамо проведених година, отишао је у Бразил где је наставио да се бави струком. По повратку, опет је примљен, стицајем околности, на упражњено место у Сектору керамике, порцелана и стакла. У међувремену, магистрирао је са темом „Библиографија манастира Дечани“, а

књига је објављена пре две године уз веома високе оцене стручне и научне јавности. У Музеју није успео да до краја искаже своју раскошну обдареност, али послови које је обавио, остаће упамћени као беспрекорни. Остаће забележено неколико гостовања ван Београда изложбе *Ars Fumandi* као и коауторска изложба *Изволите на чај* (са Весном Васић) у Природњачком музеју, која је побрала аплаузе публике и стручне јавности. Оставио је за собом у Музеју и ванредно сређену Збирку керамике. Од Балше су се тек очекивали високи резултати.

Балшин одлазак је многе растужио. Памтиће га пријатељи по добру, колеге – стручњаци по утемељености ставова и одмерености, познаници по веселој природи, ми у Музеју по одсечном кораку, брзим покретима, прецизној мисли и веселој нарави, девојка Катарина по оданости, сестричине Соња и Даница као ујака ван свих клишеа. Зет Јан је изгубио правог пријатеља, неутешна Милица свога јединог "бвата Бавшу". Нама овдашњима и многима, остаће у успомени и као Петар Пан Музеја примењене уметности, вечити дечак који је живео и отишао од нас, упорно одбијајући да одрасте. И сви - заувек!

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.05(082)

ЗБОРНИК / Музеј примењене уметности =
Journal / Museum of Applied Art ; главни и
одговорни уредник Љиљана Милетић Абрамовић.
- 1955, књ. 1-1984/1985, књ. 28/29 ; н.с.,
2005, бр. 1- . - Београд (Вука Караџића
18) : Музеј примењене уметности, 1955-1985;
2005- (Београд : Графипроф). - 29 cm

Годишње.

ISSN 0522-8328 = Зборник - Музеј примењене
уметности

COBISS.SR-ID 16567042