

Zorka Janjić

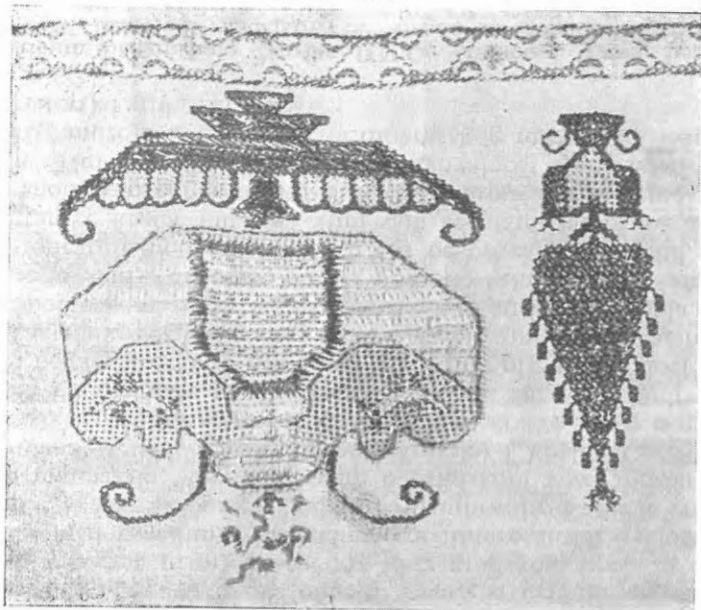
STARA VEZENA ORNAMENTIKA U SARAJEVU

Narodni vezovi predstavljaju, svakako, najdekorativniji i veoma upadljiv materijal mnogih etničkih grupa kod nas i u svijetu, te je i razumljivo interesovanje za njih, izraženo na razne načine. Vezovi su privlačili ne samo svjetske izložbe, razne estete i kolekcionare nego trgovce i kupce, pa čak i fabrikante tekstila i konca.¹⁾ Krajem prošlog vijeka ih organizovanije sakupljaju i sistematizuju muzeji, otimajući ih tako od zaborava u vrijeme kada oni gotovo okončavaju svoj vijek i postaju samo kulturna baština. Uprkos tome, pada u oči disproporcija između sakupljačkog, odnosno praktičnog interesovanja, i nastojanja da se stručno izučavaju, objasne i publikuju. Pa i rijetki pojedinci, koji su se kod nas prihvatili ovoga posla, obraćali su pažnju seoskim rukotvorinama kao »narodnijim«, te izdaju albume narodnih ornamenata, sakupljaju podatke o tehnici i terminologiji, objašnjavaju po neki detalj i pojavu iz ove oblasti. Pažnji stručnjaka je neopravdano izmicala bogata primjena ručnog rada gradskog tipa, za koju se smatra da je u pojedinim krajevima vrlo interesantna i u odnosu na seosku mnogo više sklona propadanju i izumiranju. Kada je riječ o bosanskom materijalu, pismene izvore o gradskom vezu možemo svesti na dva imena: Jelicu Belović Bernadzikowsku i Vejsila Čurčića.²⁾ Njima svakako pripada zasluga što danas znamo koliko-toliko o motivima, tehnikama i materijalu starih gradskih vezova na ovom području, bez koga bi i bogate kolekcije u muzeju bile samo nijemi svjedoci izuzetno lijepe i razvijene vezilačke umjetnosti. Malobrojni kadar naših muzeja u svom pionirskom poslu i žurbi oko sakupljanja materijala, koji na očigled nestaje, nije dovoljno pažnje posvetio sakupljanju i onih za nas važnih propratnih podataka koji su još bespovratnije nestali. Zato su mi inventarske knjige muzeja, čijim sam se materijalom koristila, služile uglavnom kao orijentacioni putokaz u proučavanju teme koja me interesuje. Tim više dugujem posebnu zahvalnost ljubaznosti etnologa Zemaljskog muzeja u Sarajevu i Etnografskog muzeja u Beogradu za uvid u materijal njihovih zbirki.

¹⁾ Album ornamenata fabrike D.M.C., Mulhouse, Paris, bez godine.

²⁾ Jelica Belović-Bernadzikowska: Grada za tehnološki riječnik ženskog ručnog rada. — Sarajevo, 1898. g. str. 404—408; Vejsil Čurčić: Ženski vez. — Sarajevo, Gajret, 1925. g., str. 33.

Silka 2



Silka 1



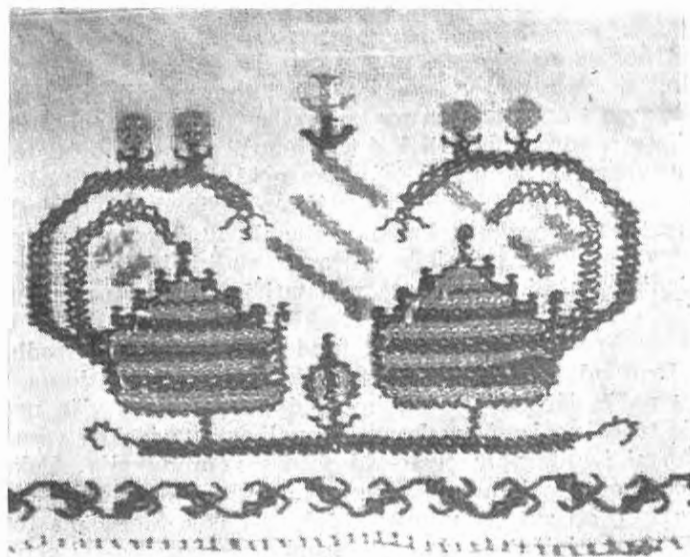
Opšte karakteristike

Prvi pogled na stare vezove u Sarajevu ukazuje na veoma izrazitu ujednačenost u materijalu, bojama, kompoziciji, izboru motiva, tehnikama veza i predmetima na kojima su primijenjene. Drugim riječima, radi se o određenoj stilskoj fizionomiji, nezavisno od toga ko ga je i u kom vremenu izradio. A taj vremenski period i ne može da bude dug kada je u pitanju tekstilni materijal nježnih tkanja, osjetljiv i vremenski neotporan nasuprot kamenu, metalu ili drvetu. Zato o starosti ovih vezova, motiva i primjene moramo suditi indirektnijim putem. Prva činjenica sa kojom se mora računati jest da je u ogromnom procentu nien tvorac muslimanska žena. Poznat nam je dobro društveni položaj i način života kojima su feudalno društvo i odredbe islama izolovali ženu od svakog života van zidova sopstvenog doma. Taj konzervativni način života, u ovakvim sredinama mnogo više nego inače, ostavio je traga na izraženu konvencionalnost starinskog veza, te ustaljenost formi i stila vodi često do slijepe reprodukcije. Tako, mnogi vezovi koje smo imali na raspolaganju pokazuju očiglednu podudarnost nezavisno od autora, vremena, čak i mjesta. Motivi na fotografijama 1, 2 i 3 su tipični za desetak drugih u zbirci Zemaliskog muzeja i Muzeja grada Sarajeva (inv. br.: 7358, 7062, 1213, 8196, 6671 i sl.). Sve nas to navodi da potražimo analogiju sarajevskim vezovima i da im izvodimo genezu u sličnim sredinama i vremenskim razdobljima — u našem slučaju u prvom redu gradskim sredinama Bosne i Hercegovine, Kosova i Metohije, Makedonije i djelimično Srbije, koje su bile više vijekova izložene istom uticaju. Pored orijentalnih uzora, iz kojih su crpili svoje inspiracije, njihovi su vezovi bili vezani i za uniformnost istočnjačkih običaja, odijevanja i izgleda domaćih enterijera. U svim je tim granama vez imao dominantnu ulogu: razni ukrasni peškiri, jagluci, učkuri, svatovski darovi, ženske košulje, marame. I vezlo se na isti način — finim svilenim i pamučnim koncem, zlatnom i srebrnom niti po tankom domaćem bezu od pamuka ili svile, a kasnije i na fabričkim prozirnim tkaninama razapetim na četvrtasti drveni đerđef sa četiri noge. Vez se izvodio pretežno onom najvirtuoznijom tehnikom veza brojanjem, kod koga se ne razlikuje lice i naličje, a tek u manjem broju su tzv. potpisani vezovi, takođe »jednolišće«, ali na prethodno nacrtanom uzorku. U svima njima se javlja izobilje načina vezenja, odnosno kombinacije bodova. Uobičajena terminologija, kako za tkanine po kojima se veze, tako i za većinu naziva za boje, a pogotovo za tehnike veza i motive, obiluje turcizmima.³

Stalan dodir u nacionalno miešovitim sredinama našao je odraza i u sličnosti vezenih predmeta, jer i inače nije bilo bitne razlike u oblasti materijalne kulture kod muslimanske i hrišćanske žene.

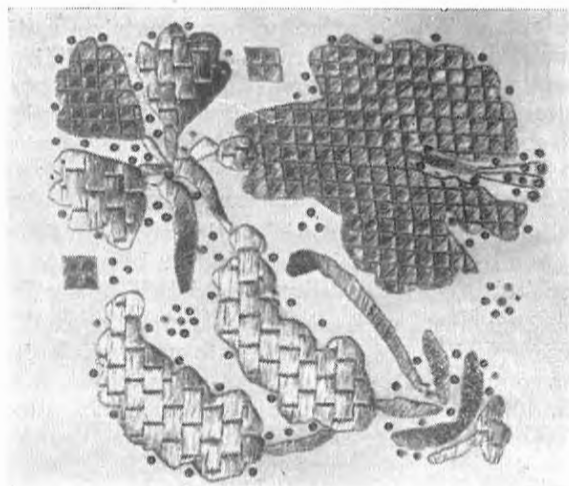
Ali, pored sličnosti na koje smo naprijed ukazali, padaju u oči i neke regionalne razlike na vezovima iste vrste. Kolorit nježnih, pastelnih boja po pravilu se javlja u Bosni i dobrim dijelom u Srbiji i Makedoniji. Sandžak, Kosovo i Metohiju karakteriše mnogo jači i nametljiviji kolorit, a još češće velike plohe gusto ispunjene metalnom

³) Opširnija građa je izložena u katalogu Muzeja grada Sarajeva za izložbu: Ženski ručni radovi u starom Sarajevu, od istog autora.



Slika 3

нити tako da se tkanina na tim mjestima i ne vidi. U tom pogledu zaostaje iza rafiniranog ukusa i mjere bosanske vezilje. (Zbog crno-bijele tehnike fotografija, to ne možemo da prikažemo u ovom radu.) Sa druge strane opažamo da je u Bosni vrlo skromno upotrijebljena metalna nit na mahramama (peškirima) ili posteljini nasuprot gore pomenutim krajevima, u kojima je opet primijenjen šareni vez na mnogim jaglucima, čevrmama i košuljama, koje su u BiH uvijek zlatom vezene. Pa i susjedna hercegovačka sredina nosi svoje odlike. Zbog veoma malog broja hercegovačkog šarenog veza u muzejima, pozvaćemo se samo na



Slika 4

zlatovez. Kada se radi o svatovskim maramama (čevrama), nalazimo ih dosta izvezenih u sva četiri ugla, tzv. »četverograne«, pored takođe čestih »jednogranih«. I one, kao i neki drugi zlatom vezeni predmeti — peškiri, jastučnice — vezeni su, npr. u oblicima uglastih geometrijskih slika sa naizmjenično miješanim poljima, što se dobro primjećuje na sl. br. 4, kao i razlika u bosanskoj varijanti na sl. br. 5.

Ukazali bismo još na jednu zajedničku propratnu pojavu koja ne može da zaobiđe ni fenomen gradskog veza — tog lirskog izraza duhovne nadgradnje jedne urbanizovane sredine. Ne zanemarujući poznatu činjenicu o »fiziološkom značenju materijala«, koju je iznio Leo Frobenius, mnogi motivi ovih vezova ulaze u krug nekih »vječitih motiva«, kakvi se viđaju na najraznovrsnijem etnografskom materijalu: metalno posuđe, rezbarija, uskršnja jaja, tikvice, keramika i dr. Zapažene razlike u stilizaciji proizlaze iz prirodnog osjećanja primitivnog umjetnika prema svojstvima materijala koji ukrašava.⁴

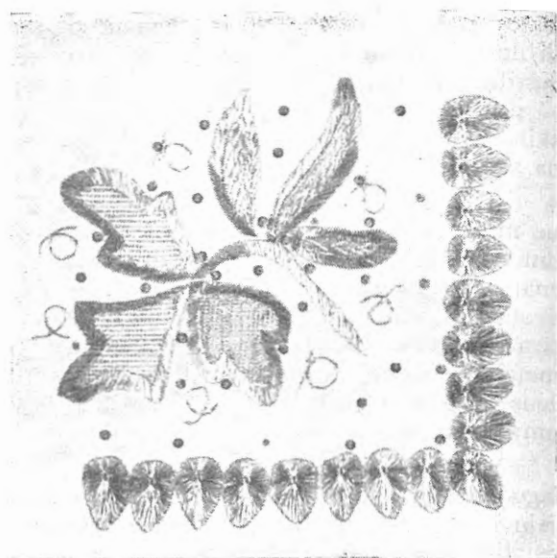
Posmatrajući ove naše vezove pojedinačno i u cjelini, pored prilagođenosti materijalu, opažamo i određena shvatanja koja ih izdvajaju i od tretmana druge materije i drugačije sredine. To je dobro osjetila Jelica Belović kada konstatuje da se ova gradska vezena ornamentika udaljila od tipično narodnih elemenata. »Nema tu one naivne simetrije seoskih vezova, ni priproste jednostavnosti što ga daje tehnika prilagođena materijalu. Obiljem tehnika ona je toliko ovladala materijalom da ga po volji prilagođava, a svoje motive ne svodi nikada na naturalistička shvatanja i geometrijsku stilistiku veza u narodnom duhu, nego je sve strogo stilizovano i izraženo nekim konvencionalnim oblicima koji se ponavljaju. Ovi motivi nisu, dakle, ni ornamenti ni slike, već dekorativni faktori kojima je svrha da ugodnim načinom ukrase praznu plohu.«⁵ Drugim riječima, radi se o jednom dekorativnom shvatanju koje ne odražava ideju predmeta već ukupan utisak, a koje je prešlo u manirizam, tako vidan na ovoj vrsti veza. Ali, ovim zalazimo u jedno drugo poglavlje povezanosti sa orijentalnim uzorima, o kojima će dalje biti riječi.

Istorijski korišteni orijentalnih motiva

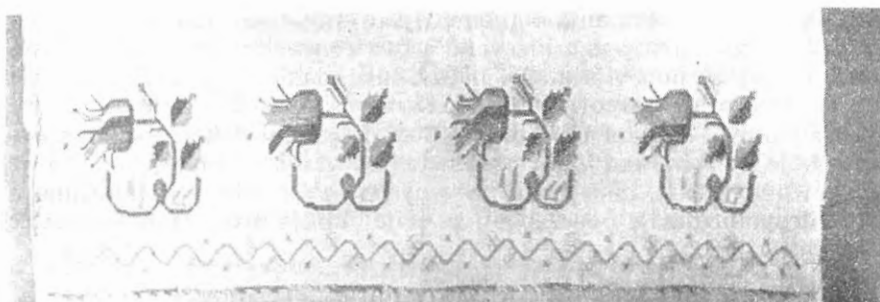
Svaki je narod manje-više prošao kroz istorijske faze seoba, miješanja i uticaja, što je utkalo u njihovu kulturu i umjetničku baštinu elemente čija je kolijevka nekada geografski veoma udaljena. Kada je riječ o našoj staroj vezenoj ornamentici, podrazumijevajući kako seosku tako i gradsku, uočljivo je da se u literaturi često spominju orijentalni motivi i islamska umjetnost u tumačenju originalnih ili pod turskim uticajem modificiranih motiva. To se svakako odnosi kako na malobroju jugoslovensku literaturu, tako i na onu iz susjednih zemalja — Mađarsku, Bugarsku, itd. Tek detaljnije analize su unosile više svjetla u raščlanjivanje ovog sumarnog pojma, dokazujući da orijentalna i islamska umjetnost nisu niti jedinstvenog porijekla, niti izraz samo jedne epohe. U njoj su se stekle komponente i iskonske nomadske

⁴) Mirko Kus-Nikolajev: Neolitski motivi i bezvremeni karakter seljačke umjetnosti — *Etnolog*, Skopje, 1940, str. 201.

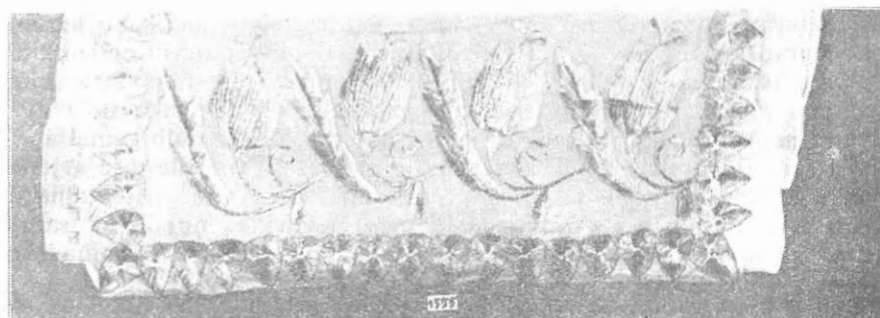
⁵) Navedeno djelo, str. 406, 407.



Slika 5



Slika 6



Slika 7

umjetnosti iz centralno-azijskog područja i one iz kulturnih regiona: Mesopotamije, Perzije, Jerermenije, Indije, te helenističke i vizantijske umjetnosti. Stara nomadska struja ulazi u islamsku umjetnost sa Arapi, Mongolima, a naročito sa Turcima. Kulturna pak nota te islamske umjetnosti temelji se na helenističko-rimskoj tradiciji iz koje su se razvile koptsko-sirijska i vizantijska grana, iz čega proizlazi da je orijentalna umjetnost djelovala na evropsku već u vrijeme dekadense Rimske Imperije, kako navodi naš dobar poznavalac problema ornamentike Mirko Kus-Nikolajev.⁶⁾

Mišljenje bugarskog autora govori to isto kada pojavu vegetabilnih motiva kod balkanskih naroda vezuje za rimsku vladavinu na ovom području, na kome se sreće i veliki upliv docnije vizantijske umjetnosti.⁷⁾ Sa padom Rimskog Carstva i seobom naroda, u Evropu su vjerovatno dospjeli i neki istočnjački predmeti preko Huna i Avara, dok Arapi znače novi talas prema Zapadu, jer oni kao nosioci zavidne kulture sa elementima preuzetim iz Vizanta i Perzije, unose ih ne samo u osvojene zemlje Istoka već i južne Evrope.⁸⁾ Turci Seldžuci su posebno interesantni za nas kao nosioci takvog uticaja. U zavojevačkom pohodu iz Centralne Azije oni apsorbuju na svom putu prema jugozapadu dekorativne elemente raznih naroda. Stotinu godina vladaju Perzijom, a okupacijom Anadolije pokoravaju kolijevku Hitita i bogata nasljeđa Grka i Vizantinaca. Tako se stvarao onaj veoma cijenjeni seldžučki ili »rumi« stil, koji nosi najbolja svojstva turske i islamske dekorativne umjetnosti i ima značajan uticaj u Španiji i Egiptu.⁹⁾ U njenoj osnovi leži bogata nomadska i paganska ornamentika dinamičnih formi, slivena sa pretežno figuralnim karakteristikama kulturne umjetnosti, što joj daje onu specifičnu dekorativnu notu. Islamizacijom je ovaj stil trpio izmjene, transponujući ljudske i životinjske motive u bizarne floralne ornamente i apstraktne arabeske, u skladu sa ortodoksnim propisima Islama. Sudeći prema turskom autoru Tahsinu Özu, turski vez, obogaćen u XI vijeku perzijskom umjetnošću, uoči osvajanja Balkana prerasta u industriju, čiji majstori u vrijeme mađarsko-turskih ratova (1492—1495. god.) dopijevaju i rade u Mađarskoj, u kojoj su se i do danas sačuvali mnogi orijentalni vezovi.¹⁰⁾

Sumirajući sve iznesene migracije, kao i moguće načine prenošenja istočnjačkih uzora, u našem slučaju je od posebne važnosti tzv. seoba naroda zaustavljena posredstvom Mađara u panonskom bazenu, a još više ona južna i mlađa struja prodiranja Turaka počev od XIV vijeka. Isto tako je umjesno smatrati da nam njihovim dolaskom nisu stigli svi »turski motivi«, jer je orijentalnih motiva moralo biti i ranije na Balkanskom poluostrvu »bilo kao ostatak rimske antikne deka-

⁶⁾ Mirko Kus-Nikolajev: Nomadski motivi u jugoslovenskoj seljačkoj umjetnosti. — *Etnolog*, Ljubljana 1930/31, str. 146 i 152.

⁷⁾ Иван Коев: Българската везбена орнаментика. — София, 1951. стр. 23.

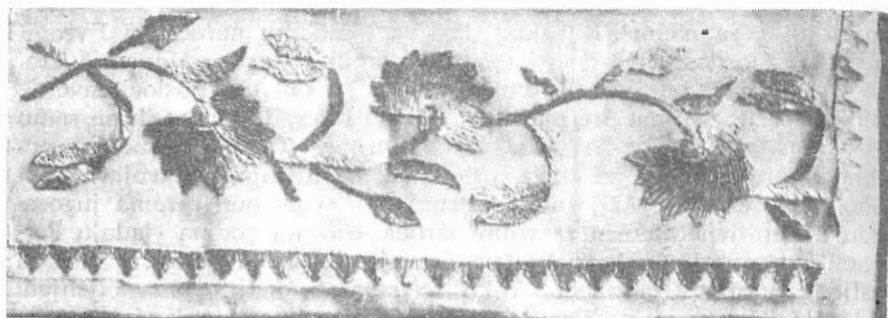
⁸⁾ Mirko Kus-Nikolajev, navedeno djelo str. 153.

⁹⁾ Celâl Esad Arseven: Les arts décoratifs turcs — Istanbul, bez godine, str. 5, 10, 51.

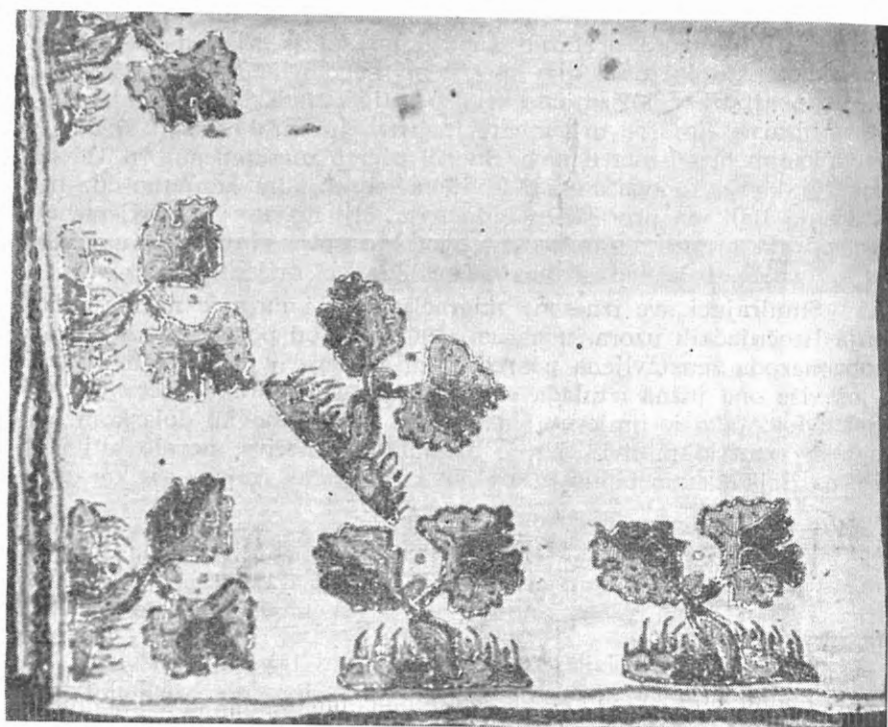
¹⁰⁾ Ivan Koev, navedeno djelo, str. 26.



Slika 8



Slika 9



Slika 10

dense, bilo posredstvom vizantijske umjetnosti i konačno rano hrišćanskih uticaja.¹¹

Jasno je da u tako složenom procesu nastajanja i vjekovnih naslaga, teško možemo izvoditi tačne geneze stare ornamentike, zbog čega svi autori koji se bave problematikom veza ističu nužnost krajnjeg opreza.

Analogija motiva

Proučavajući vezove koje posjeduju neki jugoslovenski muzeji, kao i dostupnu literaturu, pokušaćemo da staru vezenu ornamentiku u Sarajevu oslobodimo izolovanog posmatranja.

Već prvi pogled prilikom upoređivanja pokazuje da, i pored regionalnih razlika u opsegu motiva koji su zastupljeni, u onim motivima koji su zajednički postoji jasna podudarnost u svim područjima koje smo uzeli u obzir, što samo potvrđuje mišljenje o konvencionalnosti ove krajnje stilizovane ornamentike nastale dugogodišnjom tradicijom. Ne samo da se isti motiv veze uvijek u istom obliku nego i istim rasporedom i istom tehnikom. Vezilja se jedino usuđivala da promijeni kakav sitni detalj ili boju, kao i da proizvoljno dadne naziv urneku (motivu), čiji ideografski smisao i simboliku već odavno ne poznaje.

Cini nam se da je motiv poznat pod imenom »paša s askerima« ili »car u bostanu« ipak najčešći. Uprkos svom nazivu, to je čisto biljni motiv: savijena grančica najčešće izmiješanih vrsta cvjetova sa jednim krupnijim u sredini, sl. 1. Pored bezbroj primjeraka u BiH, Makedoniji, Kosovu i Metohiji, nalazimo ga u turskim muzejima¹², na prekrivaču za svetu trpezu u Mađarskoj,¹³ kao i u bugarskom narodnom vezu.¹⁴ Ostali cvjetovi: zumbuli, karanfili, ruže, bagremov cvijet i naročito lale, nalaze veliku primjenu i u zlatovezu na svatovskim darovima. Motivi cvijeta su vrlo interesantni i zbog toga što na njima možemo dobro pratiti faze tretiranja jednog motiva, počev od naturalističkih do kasnijih geometriziranih formi, što se može vidjeti na sl. 6, 7, 8, 9. Pored cvjetova, koji ne stoje nikada u kombinaciji sa drugim motivima, nalazimo razne vrste drveća ne samo samostalno, nego i komponovane sa arhitektonskim motivima. Sva tri prikazana oblika nalazimo i na širem području. Sl. 10. i 11. odgovara potpuno motivima sa peškira iz Makedonije,¹⁵ a sl. 12. vezu iz Turske.¹⁶ Vitke selvije (čempresi) dopunjuju efektno pejzažne ornamente uz džamiju, turbe ili stilizovani lijak (pajton),¹⁷ kao na slici 2. On je uz to uvijek prisutan u čestom vegetabilnom ornamentu »pod šamom jalijs«. Brojne su vrste listova za koje vezilja uvijek upotrebljava samo turski naziv »japrak«, bez obzira o kojoj se vrsti radilo. Primjenjuje najradije listove: duda, lipe, kestena, bagrema i naročito krupne vinove loze, koje u islamskoj umjet-

¹¹) Mirko Kus-Nikolajev, navedeno djelo, str. 151.

¹²) Celâl Arseven, navedeno djelo str. 251, 261.

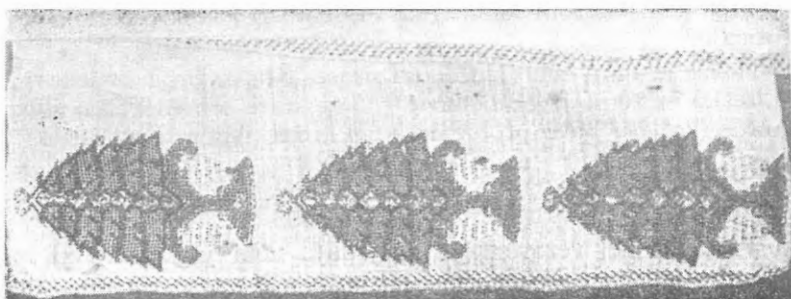
¹³) Isto djelo, str. 244.

¹⁴) Ivan Koev, navedeno djelo, tabla LIV.

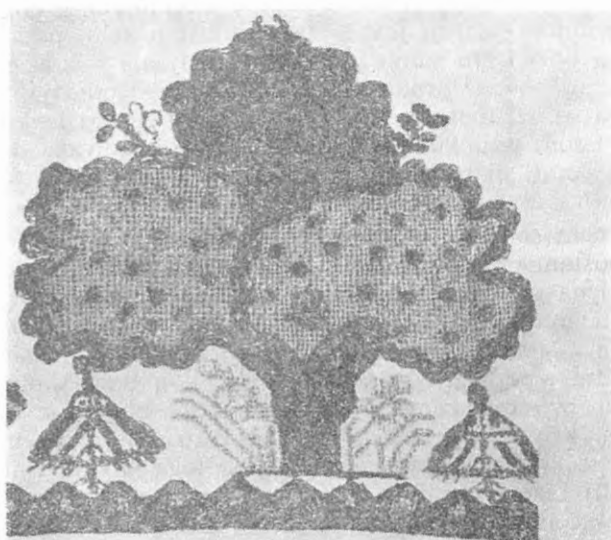
¹⁵) Mirko Kus-Nikolajev, Motiv životnog stabla, Narod. starina, Zgb. 1930, str. 48, 49.

¹⁶) Celâl Arseven, navedeno djelo, str. 261.

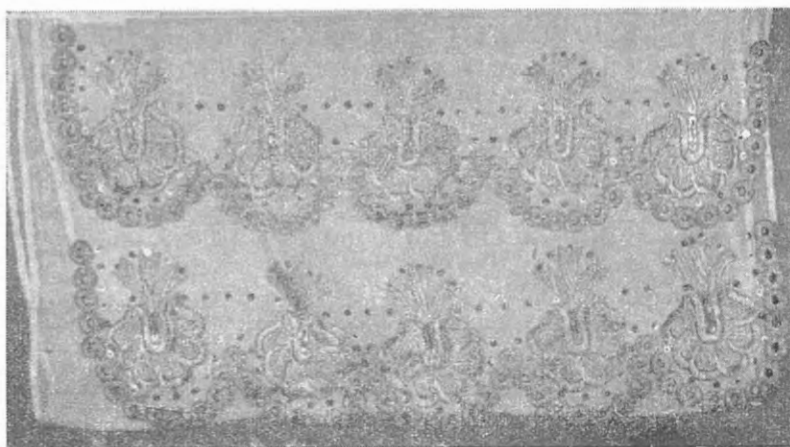
¹⁷) Jelica Belović, navedeno djelo, str. 407.



Slika 11



Slika 12



Slika 13

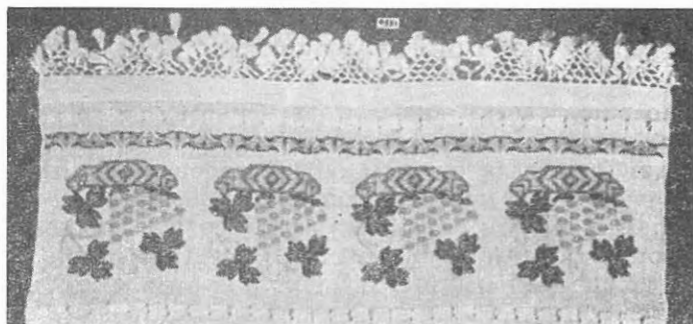
nosti vidimo veoma rijetko. Isto je tako kod nas grozd omiljen motiv uz voće koje uspijeva u drugom južnom podneblju: smokve, šipci, (sl. 4, 13, 14, 15), te naranče i bademi. Mnogo rjeđe su zastupljeni plodovi, npr. paprika ili suncokret (sl. 16, 17), te biber i bamije. Ovaj sitni plod se vezilji učinio podesan samo da ukrasi ivicu tkanine (sl. 7). Da pomenemo uzgred i motiv maka na makedonskim peškirimima, kao tipičnog proizvoda tih krajeva (Zbirka Etnografskog muzeja u Beogradu, inv. br. 1738). Mada se radi o muslimanskim vezovima, nisu baš rijetki primjerci sa zoomorfnim motivima. Za razliku od antropomorfnih, koji samo asociraju u sasvim drugačijem (vegetabilnom) ornamentu, životinjski likovi su vrlo određeni. Iako se na desetak bosanskih vezova pojavljuje motiv ribe (sl. 18), za sada joj nismo našli šire analogije, nasuprot motivu ptice, pauna (sl. 19), pčele (sl. 20), i pauka. Posebno je paun omiljen dekorativni elemenat Orijenta, kao što je dudu (papagaj) u kafezu poznat motiv mnogih bosanskih jagluka. I neke predmete iz svoje okoline vezilja prenosi na ručni rad, iako tako stilizovano da ih je tek uz pomoć naziva moguće odgonetnuti kao: pajton (sl. 2), berbersko ogledalo (sl. 21), čajluk (sl. 3), Homarini pendžeri, curin češalj. Realističnije su date predstave džamije (sl. 22), brodske kule, turbeta, te ibrika i sablje, što je blisko vezano za motive turskih vezova. Iako po svom obliku najjednostavniji, geometrijski motivi sanduka (kvadrata), kusova (rombova), hamajlija (trouglova) su ne samo često zastupljeni nego su tu svoju spoljnu jednostavnost i mirnoću nadoknadili veoma teškim i efektnim tehnikama veza rađenih brojanjem, i to pretežno zlatnom i srebrnom niti. Na kraju nam ostaje koliko interesantan, toliko i neobičan vez (kada je u pitanju nepismena vezilja), a to su levhe¹⁸ i peškiri sa orijentalnim inskripcijama iz Korana ili bejtovi (stihovi). Ima ih kombinovanih uz neki drugi motiv (sl. 23, 24) ili samih za sebe (sl. 25, 26). Ovaj posljednji (iz zbirke Zemaljskog muzeja, inv. br. 7448), nabavljen 1912. god. u Sarajevu, pisan je u stilu uglastog kufriskog pisma, inače rijetko primjenjivanog u ovoj sredini.¹⁹

Na kraju ovog poglavlja, ukazali bismo na još jednu analogiju u pogledu uobičajene kompozicije ovog gradskog veza. Ovdje vez nikada ne pokriva cijelu površinu tkanine. Kod jednih su izvezeni samo uži krajevi: učkuri, jagluci, peškiri, dok su bošče duž sve četiri strane. Svatovske čevrme variraju od jednogranih do četvorogranih, kod kojih je vez samo u presavijenim uglovima. Najčešći poredak motiva su pojedinačni ornamenti, koji se ponavljaju u horizontalnom ili vertikalnom nizu, a u manjoj mjeri je to ornament u neprekinutoj traci borduri. Suprotno ovima ima traka izdijeljenih na kvadrate ili arkade sa jednim ili naizmjeničnim motivom u svakoj (sl. 27, 28). Glavni ornament gotovo uvijek dopunjuju po ivici uže lozice, isto tako precizno vezene. One mogu da budu geometrijskih formi: haneta (cakne), hamajlije (trouglovi), meander, kao i cvjetne i lisne. Pored ovog uopšte-

¹⁸) Katalog izložbe: Ženski ručni radovi u starom Sarajevu. — 1964, str. 9 i 21, od istog autora.

¹⁹) Arapski tekst (u prevodu D. Korkuta) u nepotpunom prevodu glasi: Milost božija... o vele trpeljivi...

Silka 15a

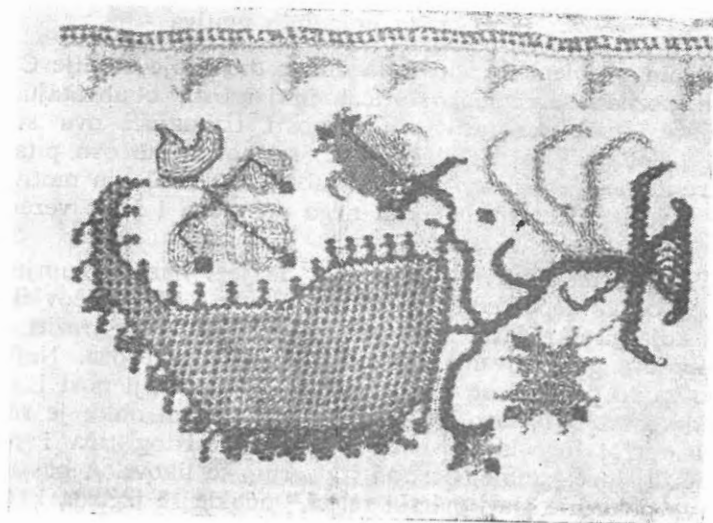


Silka 15

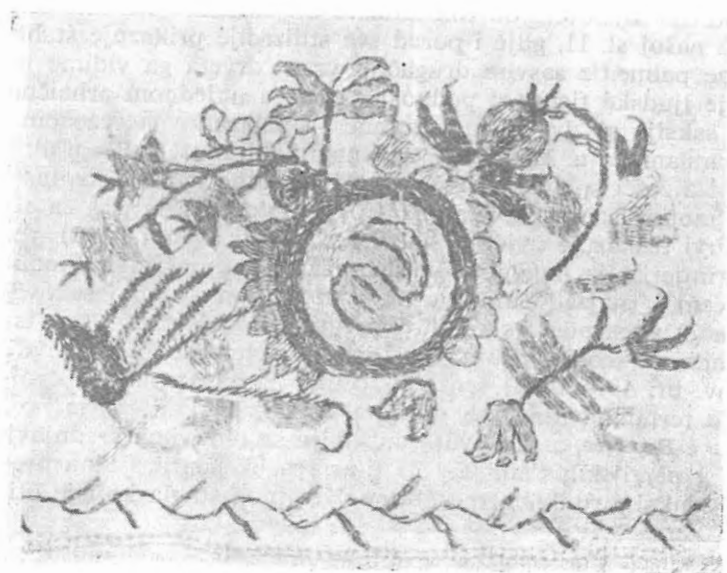


Silka 14





Slika 16



Slika 17

nog naziva za borduru-lozica, za cik-cak oblik postoji kod nas i turski naziv »ulama«.

O značenju pojedinih motiva

Ovom problemu je posvetio dobar dio svoje studije Celâl Esad Arseven, poznati savremeni historičar umjetnosti, obuhvatajući njome sve vidove turske dekorativne umjetnosti. Uzimajući ovu studiju za osnovu i dodajući joj naše primjere, razmotrićemo ovo pitanje. Ono je interesantno i zbog toga što se simbolika u značenju motiva u vezu mnogo brže izgubila i zaboravila nego primjena i život vezenih predmeta.

Polazeći od ispravnog mišljenja da je i narodna umjetnost nastala kao odraz neposrednog, stvarnog života i odnosa čovjeka prema prirodi koja ga okružava, i osnove ornamentike treba tražiti od početnih stupnjeva privređivanja i određenih životnih uslova. Najbolju ilustraciju za to pruža često vezeni motiv drveta, koji nosi i adekvatan naziv: drvo života ili životno stablo. Ovaj ukrasni oblik je rasprostranjen po cijeloj Jugoslaviji, mada svugdje nije istog tipa i nema sve sastavne dijelove: stablo, posudu i životinjske likove. A baš u takvom obliku ga pokazuje stari asirski reljef,²⁰ odakle se izgleda kasnije proširio u mnoge zemlje Azije i Evrope. Na asirsko-vavilonskoj teritoriji je i mogao da dobije svoje simbolično značenje proizašlo iz određenih životnih uslova, odnosno kulta datule kao glavne hrane ovih krajeva. Taj najstariji prikaz životnog stabla sa demonima koji ga oplodavaju prikazan je realistički, a kako se njegovom migracijom značenje prikaza gubilo, uporedo sa tim se sve slobodnije motiv stilizovao ili raspadao na sastavne dijelove.²¹ Sa tim izrazito orijentalnim karakterom vidimo ga i na našoj sl. 11, gdje i pored sve stilizacije prikazuje stablo i plod datuline palme. Uz sasvim drugačiju vrstu drveta ga vidimo na sl. 12, sa dvije ljudske figure u podnožju, dok ga u jednom arhaičnom obliku — saksija sa dva lava sa strane — nalazimo na vezenom peškiru tipa »arslanija« u Makedoniji (Etnografski muzej, Beograd, inv. br. 1008). Najčešći su ipak primjerci raspadnutog motiva životnog stabla. Pored motiva samog drveta (sl. 10), dodajemo primjere sa sl. 29, 30. i 31. Prvi prikazuje cvjetnu saksiju u šematizovanoj formi, veoma sličnu primjerku iz Anadolije ili Bugarske,²² zatim šematizovanu saksiju sa voćem i, najzad gotovo sasvim reducirano stablo sa dvije ptice (pauna ?) sa strana. Pored ovog primjera sarajevskog veza, isti motiv zapažamo na seoskoj marami za glavu iz Hercegovine (Zemaljski muzej, inv. br. 1914/I) ili seoskoj košulji iz Bugarske.²³ U ovoj zemlji, gdje je terminologija veza dobro ispitana, ovaj motiv je poznat kao *paunete c Borhete*, a ima svoju analogiju sa motivima srednjovjekovnih ruskih i perzijskih tkanina.²⁴ Motiv ptica okrenutih jedna prema drugoj je svakako rudiment prvobitnog životnog stabla koji je otišao naj-

²⁰) Mirko Kus-Nikolajev, navedeno djelo. — Zagreb, str. 43.

²¹) Isto djelo, str. 46.

²²) Celâl Arseven, navedeno djelo, str. 245, 261.

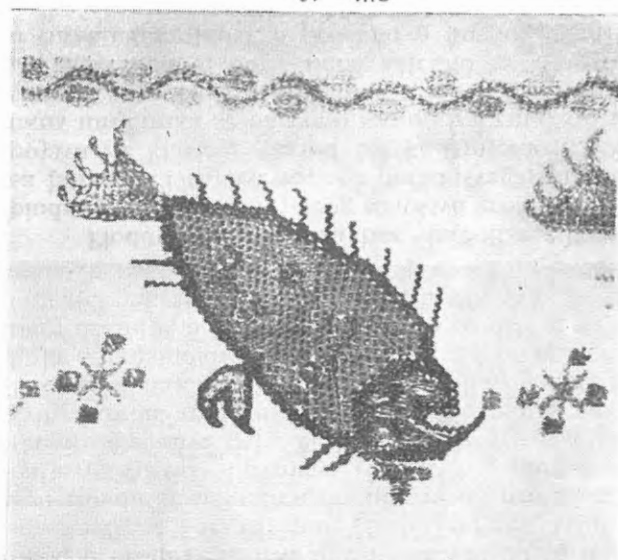
²³) Ivan Koev, navedeno djelo, tabla XXVI.

²⁴) Isto djelo, str. 98, 102.

Slika 19



Slika 18



dalje u svom reduciranju.²⁵ S obzirom da se mnogo javlja na tkaninama Perzije i Vizantije od VI—XII vijeka, više autora dokazuje da se kao ranohrišćanski element mogao da proširi na zemlje Balkana, pa i dalje u Rusiju. Udvojena figura ovog motiva tumači se kao simbol religioznog shvatanja. No, drvo života uopšte, kao univerzalni motiv svih naroda prednje Azije, došao je u naš vez i među motivima sa Istoka, a najčešće ga vidimo u obliku omiljene selvije (čempresa), koja u muslimanskoj simbolici ima više značenja: zagrobni život, minare džamije, a i umrlu dušu koja se diže u nebo, zbog čega je selvija najčešći ukras groblja. Motiv drveta uopšte simboliše život, a kod azijskih naroda još i raj ili u prenosnom značenju zagrobni život.

Plodovi takođe nisu bez simboličke. Pored badema kao znaka plodnosti, šipak (nar), zbog mnoštva zrna, znači izobilje, a uz to skupa sa hurmom i rajsko voće. I pored svega, motiv voća je samo rijetka pojava za klasični period turske umjetnosti. Sa epohom »tulipana« ukus umjetnika se okrenuo ka naturalizmu, što uvodi u modu naročito simetrične posude sa voćem. Na sl. 15 je to vaza sa grozdovima. Ovaj paganski simbol boga Baha zajedno sa vinovim lišćem infiltrirao se u tursku umjetnost, a posebno u Anadoliju gdje se najviše reflektuje grčko-vizantijski uticaj. Voćna vaza sa bordurom u obliku meandra (sl. 30) može takođe da ilustruje takav uticaj, koji se preko Anadolije djelimično osjetio u ostalom dijelu turske umjetnosti. Motiv loze je, međutim, dobro poznat u Perziji i Istočnoj Aziji od V do VIII vijeka, gdje takođe ima helenističko porijeklo.²⁶

Raznim floralnim ornamentima naročito obiluje epoha XVIII vijeka. Pomalo teški i ozbiljni oblici iz starijeg perioda ustupaju mjesto lakšem i veselijem floralnom stilu. Naročito su iznijansirani i brojni motivi lale, po kojima se jedna cijela epoha turskog baroka naziva njenim imenom. U to vrijeme vlada prava manija uzgajanja bogatih cvjetnih vrlova, pogotovo lala u preko 500 vrsta. Ime tog cvijeta na arapskom znači jasno crvenu boju, a sastavljena je od istih slova kao riječ allah, što mu daje mistični karakter. Pored lale je karanfil najomiljeniji cvijet, gajen u Istanbulu u preko 200 vrsta. Ne zna se tačno njegovo porijeklo, a pretpostavlja se da potiče iz Irana i Kine, odakle se proširio čak u Ameriku. Međutim, i Turci i narodi Balkanskog poluostrva upotrebljavaju za ovaj cvijet grčko ime.

Pored već pomenutih životinjskih likova ukomponovanih u motiv životnog stabla, javljaju se i ostali paganski motivi vezani za totemizam paganskih religija koje su prethodile islamu. Stari kineski i turski motivi aždaje kod nas se na vezu rijetko viđaju (zbirka Etnografskog muzeja, inv. br. 8793), kao i nebeska ptica feniks. U Bosni je upadan broj vezova sa motivom ribe. Zato ćemo kao prvo tumačenje pomenuti vjerovanje bosanskih muslimana da je u vodi pod zemljom velika riba, na njoj stoji vo, a na volu zemlja.²⁷ Riba u iskonskom simboličnom značenju sadrži ideju o moru kao nepresušnom izvoru, a poteklo je sigurno od naroda čiji je život bio vezan za more i život u njemu. Ši-

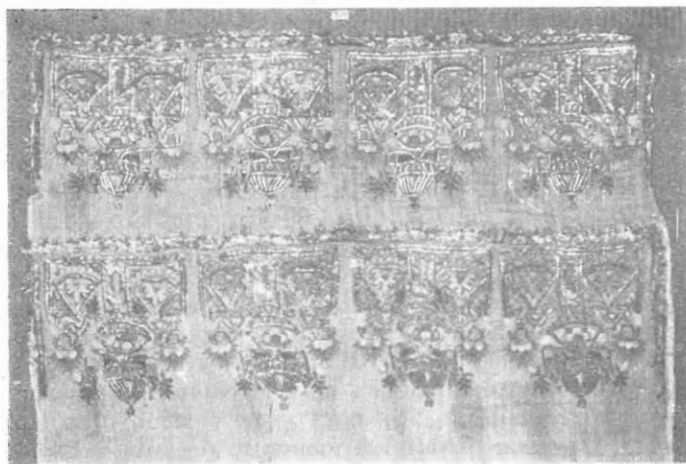
²⁵) Jelica Belović, navedeno djelo, str. 406.

Mirko Kus-Nikolajev: Navedeno djelo. — Zgb., str. 46, 49.

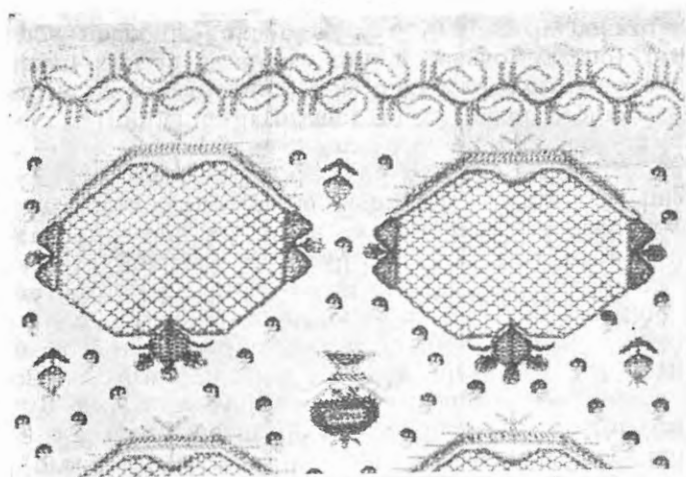
²⁶) Ivan Koev, navedeno djelo, str. 91.

²⁷) Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo, 1907, str. 319.

Silka 22



Silka 21



Silka 20



renjem motiva po raznim oblastima i tumačenja su preinačavana. Tako su ga hrišćani dovodili u vezu sa grčkom riječi *ixti* ε, čija su slova identična skraćenici početnih slova: Isus Hristos, sin božji, spasitelj. Ali i rano hrišćanstvo ga je naslijedilo iz mnogobožacke mitologije kao istočnjački motiv, skupa sa zmajem, orlom i feniksom.²⁸ Slične životinje: raču (pauka), kao muslimanski simbol radosti, i pčelu, kao pojam radinosti, nalazimo u bugarskom vezu.

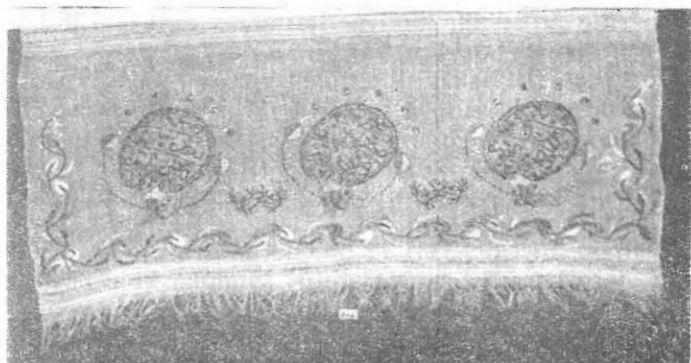
Čisti geometrijski oblici u vezu nisu bili pogodni da iskažu lirsku raspijevanost orijentalnog shvatanja dekorativnosti. Zato se njima samo dopunjuju glavni ornamenti u vidu uske bordure ili uokviruju pojedini motivi. Svi oni vuku duboku starost, iz najstarijih tradicija mnogih naroda. Tako se trougao u turskoj umjetnosti vezuje čak za brdsku konfiguraciju centralno-azijske postojbine u ideografskom značenju planine. Religiozno i mistično značenje je dobio kasnije kao simbol trojstva (proistekao od svastike sa tri kraka), ili zbog stilizovanog oblika oka u značenju hamajlije kao zaštite od zlih očiju (uroka), što i objašnjava naziv »hamajlija« za svaki trougaoni oblik u našem vezu. Oblik kruga se vezuje za sliku sunca, kvadrat za četiri strane svijeta i sl., iako je u njima teško uvijek tražiti simbolični smisao, jer su poprimili čisto geometrijsku dekoraciju. U najboljem slučaju takvi oblici, kao što su kvadrat i romb, vezilju podsjećaju na omiljena slatka jela: kus (baklave), kadaif ili razvarušu, kao što je za nju svaka šara na kvadratu sandukli, a mrežasti poligon pendžer ili ogledalo. Meander, koji je kod nas manje zastupljen i nema svog imena, stari je motiv Grka, Egipćana i Turaka, kod kojih ga narodni umjetnik više ne vezuje za istoimenu rijeku u Anadoliji, nego za sebi bliskiju asocijaciju: puta zaljubljenih ili pijanog puta. Jedan geometrijski motiv ipak zaslužuje da se o njemu više kaže zbog njegove izrazite simbolike. To je kukasti krst ili svastika, koju u seoskoj vezenoj ornamentici srećemo pod imenom »kuka okretuša«. Ovaj naziv pokazuje bliskost naučnom tumačenju svastike kao paganskog simbola boga-sunca u kretanju. To mu nije i jedino značenje, jer je veoma rasprostranjen kod raznih naroda, prvenstveno azijskih, kod kojih je dobijao i nova značenja. Krst se u turskoj ornamentici objašnjava riječju džalab, stariji naziv u značenju boga, a oblik kukastog krsta nazivaju ogan, simbol četiri strane svijeta. Isto tako je vrhovni slovenski bog Svarog bio znamenje sunca i ognja, sa čijim se kultom vezuje znak svastike.²⁹ Njeni kraci zbog sličnosti sa tačkom u pokretu ili čovjeka u hodu simbolišu takođe vječito kretanje života. Kod Hindusa se svastika javlja u dva vida: sa kracima okrenutim na desno u značenju uskrsnuća, a na lijevo sa suprotnim značenjem — povratka u ništavilo.³⁰ Na malom broju gradskog veza, gdje je primijenjena, javlja se onaj prvi oblik — kao na muškom učur (zbirka Muzeja grada Sarajeva, inv. br. 1509) i bosanskom peškuru (zbirka Etnografskog muzeja, Beograd, inv. br. 6454).

*

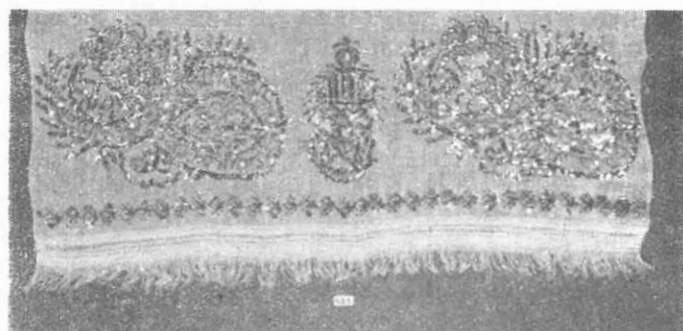
²⁸) Predrag Acić i Srdoljub Milojević: Riba u predanju i simbolici. — Glasnik etnografskog muzeja, Beograd, 1956, str. 200—201.

²⁹) Ivan Koev, navedeno djelo, str. 129.

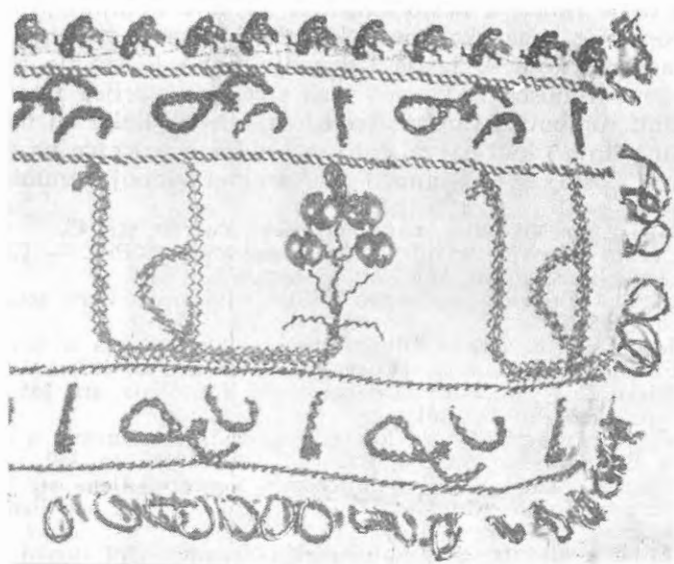
³⁰) Celâl Arseven, navedeno djelo, str. 23.



Slika 23



Slika 24



Slika 25

Za značenje pojedinih motiva tijesno je vezana njihova pojava na različitom etnografskom materijalu, na koji ćemo se ovdje samo djelomično osvrnuti da bismo potvrdili izvjesnu »univerzalnost« motiva bez obzira na razlike u pogledu materijala ili stila ornamenata.

Već smo nomenklaturu da se »drvo života« javlja u cijeloj Jugoslaviji, naročito kao ukras seoskog tekstila i drvorezbarstva. Da iznesemo neke najljepše i najizrazitije primjere, kao što su cvjetna vaza sa pticama na koporanu iz Obrovca u Dalmaciji (zbirka Etnografskog muzeja u Zagrebu, inv. br. 338) ili bojene unutrašnje strane djevojačkih sanduka stare konjičke izrade. Četiri sanduka koje posjeduje Muzej grada Sarajeva su tipični za sve ostale sanduke ove vrste. Njihova prednja strana gotovo nikada nije bez prikaza čempresa, koji su u lokalnoj terminologiji dobili svoj sinonim — čamparis. Zbog svoje zagrobne simbolike javlja se na više bosanskih stećaka ili na onom ranohrišćanskom sarkofagu kod Daruvara, u obliku saksije sa lozom i panterima.³¹ Ovaj motiv je dospio i na uskršnja jaja, na gusle iz Glamoča³² i na ornamentisanu keramiku u Višnjici kod Kiseljaka.³³ Pored geometrijskih ornamenata, drvo života je gotovo obavezan motiv pirotskih ćilima,³⁴ a isto tako i na bakrenim tepsijama. Koliko rijedak, toliko i interesantan je izraziti motiv šipka na jednom peškunu starijeg tipa sa plitkom rezbarijom (inventar De-pića kuće), koji su inače po pravilu geometrijski ili sa motivima lista. Cvjetove geometrijskog oblika karamfila i lale često vidimo na marama za glavu u Hercegovini i Zmijanju, a gotovo redovno na apliciranim vojvođanskim kožusima.³⁵ Floralne vitice vezenih bosanskih peškira — havlija (zbirka Muzeja grada Sarajeva, inv. br. 488, 496) tipičan su motiv slavonskih tikvica³⁶ i zlatom vezenih marama iz istog kraja. Na jednoj drvenoj luli iz Bosne se jasno vidi motiv pčele, za koju autor misli da je preuzet sa drugog materijala istog područja.³⁷ Pomenute gusle iz Glamoča imaju, između ostalog, i dvije ribice, a nešto izrazitije su na uskršnjim jajima iz Srbije.³⁸ Zbog svog paganskog porijekla, na jajima je zapažen kao čest motiv svastika,³⁹ koja se javlja i drugdje. Tako je vidimo na preslici i rezbarenom tronošcu iz Bosne⁴⁰ i na stećcima starijeg tipa. Geometrijski oblici: rombovi, kvadrati, trouglovi, cik-cak linije su najtipičniji za tehniku tkanja i lončarstva. Zato ih i vidamo najčešće na pirlitanim bezovima u Bosni, na ćilimima i na karakterističnoj keramici iz Viš-

³¹) Mirko Kus-Nikolajev, navedeno djelo, Zagreb, str. 45.

³²) Cvetko Popović: Razni rezbareni predmeti u BiH. — Glasnik Zemaljskog muzeja, Sarajevo, 1954, str. 83.

³³) Cvetko Popović: Lončarstvo u BiH. — Glasnik Zem. muz., Sarajevo, 1956, str. 105.

³⁴) Jerina Šobić: Zbirka ćilima Etnografskog muzeja u Beogradu. — Zbornik Etnografskog muzeja, Beograd, 1901—1951, str. 102, 108.

³⁵) Mirko Kus-Nikolajev, navedeno djelo, Ljubljana, str. 155.

³⁶) Isto djelo, str. 159, 161.

³⁷) Vojin Ivanović: Zbirka lula u Etnografskom muzeju u Beogradu. — Zbornik Etnografskog muzeja, Beograd, 1901—1951, str. 369.

³⁸) Predrag Acić i Srboljub Milojević: Navedno djelo, str. 201.

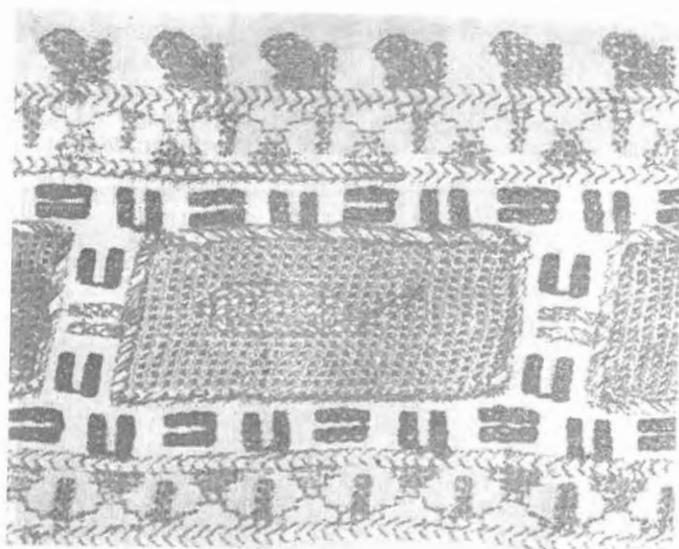
³⁹) Persida Tomić: Bojenje i šaranje jaja. — Glasnik Etnografskog muzeja, Beograd, 1957, str. 50, 61.

⁴⁰) Dr Milovan Gavaci: Svastika i njezin ornamentalni razvoj na uskršnjim jajima. — Zbornik na narodni život i običaje, Zagreb, 1929, str. 1—24.

⁴⁰) Cvetko Popović, navedeno djelo, 1954, str. 91.



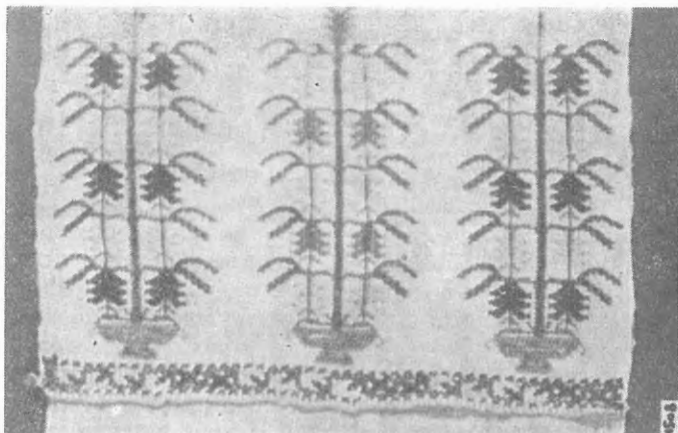
Slika 26.



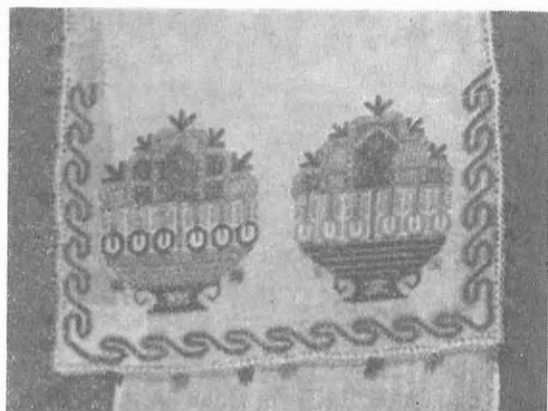
Slika 27



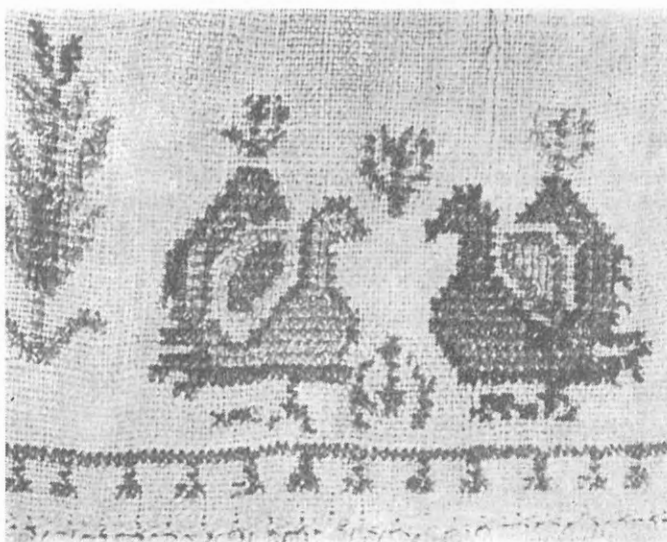
Slika 28



Slika 29



Slika 30



Slika 31

njice i Liješeva kod Visokog, koja je nastala pod uplivom orijentalnih oblika i ornamenata.⁴¹

Razmatranja ove vrste bi nas odvela i mnogo dalje, jer i primjera na etnografskom materijalu ima mnogo više, da nam nije bila namjera da pomenemo samo one motive koji tipološki pokazuju sličnost sa starim vezovima iz Sarajeva.

*

U zaključku želimo da iznesemo samo neke posebne momente. Na osnovu svega što smo iznijeli o »haremskom vezu«, kome pripada i ovaj stari sarajevski, ne možemo izvući sasvim sigurne podatke za njegove vremenske granice i stilsku nijansiranja. Znamo toliko da se vez kao industrija u Turskoj razvio već u periodu pred balkanska osvajanja, a da je dostigao svoj procvat u XVI i XVII vijeku, dok pred kraj XIX vijeka vidno opada i izumire. Vjerujemo da se taj uticaj kod nas prenosio manje-više u kontinuitetu. Na to nas navodi i činjenica što su u bosanski vez došli pored klasičnih i motivi koji su i u Tursku dekorativnu mjetnost uneseni u kasnijem periodu. To je bio XVIII vijek sa svojim barokno-evropskim primjesama koje se izražavaju u vezu modom cvjetnih motiva — naročito tulipana, te cvjetnih i voćnih vaza, kao i prodora motiva loze, a za šta sve imamo potvrdu i na vezu kolekcije Muzeja grada Sarajeva.

Turski autori pominju lokalne i regionalne razlike u pogledu motiva, boje, tehnike veza, koje se otkrivaju stručnom posmatraču. Kod nas takve razlike takođe postoje kod pojedinih pokrajina, ali su one vjerovatno nastale kao rezultat specifičnog ukusa i lokalnog prilagođavanja u pojedinim našim sredinama.

Što se tiče pitanja regionalnog primata turske teritorije, koja je mogla najjače uticati na naš vez, sa nužnim ograničenjem bi to mjesto morali da damo Anadoliji, i to iz sljedećih razloga: što je u jednu pokorenu provinciju turske carevine dospjela ona najreprezentativnija vrsta turskog veza i motiva; što nam je čest vitičasto-cvjetni motiv; što u priličnom broju imamo zastupljene i zoomorfne motive, kao i motiv vinove loze, čime se sve odlikuje anadolska umjetnost, koja ima cijenjen položaj u odnosu na ostale pokrajine Turske. Zbog svojih tako visokih dekorativnih odlika nije ni čudo što je taj vez našao pogodno tlo, u prvo vrijeme da zadovolji estetske potrebe kod domaćih feudalaca, koji su i inače brzo stali oponašati Orijent, a kasnije se postepeno prenio i na šire slojeve društva. Tako je Anadolija, iako geografski veoma udaljena za ondašnje prilike, ostavila svoj trajni pečat i na jedan ne mali dio naše dekorativne umjetnosti.

⁴¹) Cvetko Popović, navedeno djelo, 1956, str. 101 i table I, II.

R É S U M É

BRODERIES DE SARAJEVO D'AUTREFOIS

A partir des matériaux recueillis en 1964 pour le Catalogue de l'Exposition des broderies de Sarajevo d'autrefois, l'auteur a essayé d'étudier les ornements des anciennes broderies de Sarajevo en les comparant aux formes analogues régionales et étrangères. Partant du fait que ces broderies sont caractéristiques, d'une manière générale, de la population musulmane et qu'elles étaient introduites dans les coutumes et dans la vie de tous les jours par l'intermédiaire des Turcs, l'auteur a été poussé à faire des rapprochements avec les broderies orientales. Cette similitude est illustrée avant tout par des motifs communs apparaissant dans les broderies des musées de Constantinople et des musées des peuples voisins ayant subi l'influence ottomane. La période qui avait précédé la domination turque, l'héritage slave de même que des éléments plus anciens, sont très rares dans ces broderies ce qui s'explique par le caractère urbain de ces broderies ainsi que par l'instabilité des matériaux utilisés. La comparaison indirecte avec des ornements populaires apparaissant sur d'autres matériaux — bois, céramique, oeufs de Pâques — fait partiellement rentrer ces broderies dans l'unité des « motifs éternels », adaptés bien entendu aux différents matériaux, ce qui traduisait l'infailible conception de l'artiste primitif de la « signification philosophique des matériaux » choisis.